

Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles 23-24
Spectacle librement inspiré du livre d'Elena Ferrante

Les Jours de mon abandon

Gaia Saitta

Une matière qui tombe... tombe

On m'attend en bas, répondait-elle. «Je ne peux pas m'arrêter. Excusez-moi.»

Et puis Marta se rendit compte qu'elles n'étaient pas les seules à tomber. Tout au long des flancs du gratte-ciel d'autres jeunes femmes glissaient dans le vide, les visages tendus dans l'excitation du vol, agitant les mains comme pour dire: Nous voici, nous sommes ici, c'est notre heure, accueillez-nous et faites-nous fête, est-ce que le monde n'est pas à nous?

Dino Buzzati, *Jeune fille qui tombe... tombe*, in *Le K*, 1966

Italie, fin des années 90. Olga a 40 ans et deux enfants. Elle est la femme de Mario, l'ingénieur. Elle a grandi dans une société ou le système dominant de représentation patriarcal et sexiste, a accompli son travail de sape: d'une enfant se rêvant écrivaine et révolutionnaire, Olga se retrouve soudain femme mariée et mère de famille. Comme il se doit. Elle modèle son identité pour satisfaire les attentes de ce système qui fini par devenir son seul univers. Un jour comme les autres, son mari la quitte pour une toute jeune fille.

Le plus banal des clichés, il n'y a pas d'histoire.

Les Jours de mon abandon se condense en un seul mouvement: une chute verticale dans le noir. Olga entre dans une sorte d'état bestial, féroce, dans lequel elle se perd. Plus de femme mariée, disparue la bonne mère de famille. Elle devient vulgaire, violente, imprévisible, grotesque. Durant des jours et des nuits, elle vit à côté des choses et des êtres, en proie à un sentiment de danger permanent. Face à la peur et aux fantômes qu'elle engendre, Olga craint pour sa santé mentale, craint pour ses enfants, dont elle pourrait, à tout moment, oublier l'existence même. Tout se délite: la réalité, son existence, son corps. Elle n'est même plus capable d'ouvrir la porte de sa maison. Elle croit mourir.

La raison et la mémoire s'étaient effondrées, trop de douleur est capable de cela.

J'avais cru aller au lit, au contraire, je n'y étais pas allé. Ou j'y étais allée et ensuite je m'étais levée.

Un corps désobéissant. Il a écrit dans mes carnets, il a écrit des pages et des pages.

Il a écrit de la main gauche, pour combattre la peur, pour résister à l'humiliation. Ça s'était probablement passé comme ça.

Les Jours de mon abandon, chapitre 27, page 185

L'anxiété de tomber hors de la trame de certitudes et de devoir réapprendre la vie sans être certaine de savoir le faire. Réapprendre à faire tourner une clé, par exemple.

Les Jours de mon abandon, chapitre 31, page 206

Et puis, cela s'arrête.

Olga ouvre simplement les yeux. Pas de grand final tragique, mais une soudaine prise de conscience, comme allumer la lumière après un cauchemar.

Elle est là, tout entière. Ni fragile, ni inadaptée, contrairement à ce que l'enjoignait à croire son rôle social mortifiant, son corps se fait symbolique, il résiste et se libère.

- *J'ai eu une réaction excessive qui a défoncé la surface des choses.*
- *Et puis?*
- *Je suis tombée.*
- *Où t'es-tu retrouvée?*
- *Nulle part. Il n'y avait nulle profondeur, il n'y avait aucun précipice. Il n'y avait rien.*

Les Jours de mon abandon, chapitre 47, page 275

C'est le premier jour de la vie d'Olga. Elle prépare le petit déjeuner à ses enfants. Tout est à refonder. Le soi, les mots, la grammaire. Le monde.

New words, new worlds.

Où suis-je? Dans quel monde ai-je sombré, en quel monde ai-je réémergé? Vers quelle vie suis-je retourné? Et dans quel but?

Les Jours de mon abandon, chapitre 42, page 256

Intention

Quand pour la première fois j'ai lu *Les Jours de mon abandon* d'Elena Ferrante, je n'ai pas pu respirer avant la fin du récit. Je tenais le livre loin de mon corps, comme pour tenir à distance sa protagoniste et son environnement. L'Italie des années 90 est l'Italie de ma mère, plus que la mienne, pourtant elle me colle encore au corps. Ce pays où il n'existe qu'une seule manière de vivre, celle que l'on apprend à la télévision, allumée en permanence dans toutes les maisons.

Un modèle unique de famille, d'amour, de succès. La dévotion à la normalité et ses dictats. Le bien-être que procure l'argent à la fin du mois, la voiture, le lave-vaisselle, le carré d'herbe bien coupé. L'horreur de l'inconnu, de la diversité. Le refus de la profondeur et de la complexité. Olga, malgré son esprit et son intelligence, est l'image parfaite de ce modèle. Elle pourrait être ma mère à cette époque-là.

Olga épouse Mario l'ingénieur. Pour cela, elle quitte son travail, renouée à ses aspirations de jeunesse et part habiter au nord de l'Italie, en laissant derrière elle la misère du sud. Elle devient femme et mère parfaite, a deux enfants, Ilaria et Gianni. Olga veut dire « sainte ». Des trois sœurs de Tchekhov, elle est la consciencieuse, l'obéissante, celle qui répond aux désirs

des autres. Jusqu'à ce que Mario la quitte, pour la toute jeune Carla, qui a moins que la moitié de son âge.

Rien de nouveau sous le soleil.

Si on s'arrêtait à cela, je n'aurais ni l'envie ni le besoin de raconter cette histoire. Mais Elena Ferrante nous donne à voir la face cachée du récit. Elle nous prend par la main et nous emmène à la rencontre d'une autre Olga.

Une fois que le système de représentation qui l'emprisonne vole en éclats, une femme mythique se révèle à mes yeux. Une femme scandaleuse et puissante, qui s'extrait de son époque pour toucher un temps archétypal, qui me concerne et me secoue de l'intérieur. Une femme qui me donne le désir et la force de devenir la personne que je suis. Au-delà du genre et de toute attente. Et cette histoire, oui, j'ai l'urgence de la raconter.

**Il a vomi, j'ai mal à la tête,
où est le thermomètre,
ouah ouah ouah, réagis.**

Elena Ferrante, *Les Jours de mon abandon*,
Éditions Gallimard 2004

Personnes interposées, c'est-à-dire personnages

Ces tragédies sont écrites en vers, j'avais probablement besoin d'un prétexte, de personnes interposées, c'est-à-dire de personnages, pour écrire des vers.

Pier Paolo Pasolini, *Un discorso di Pasolini sul teatro e sulla poesia*, *Il Corriere del Ticino*, 13 novembre 1971

Les Jours de mon abandon est une tragédie, une œuvre sans pitié. Une *Médée* contemporaine qui n'a plus besoin de tuer pour exister.

On y approche de trop près une femme que l'on n'a pas envie de regarder. Pourquoi ?

Parce qu'elle est violente, obscène, moche ?

Parce qu'elle est cruelle avec ses enfants ?

Même quand elle se révolte, on aime qu'une femme garde une certaine grâce, qu'elle préserve sa « féminité ». Qu'elle reste à sa place.

Moi-même, lorsque je lis Elena Ferrante, je me retrouve à penser *Mais non, c'est trop, une femme ne dirait pas ça, elle ne ferait pas ça à ses enfants...* Manifestement, j'ai si bien assimilé les codes de la société patriarcale que lorsqu'ils sont dénoncés, je me retrouve à me battre contre mes propres préjugés. Je me crois libérée de cette vision sociale machiste dans laquelle j'ai grandi, mais elle me retient et travaille encore en moi dans les recoins sombres de mon inconscient.

Pour adapter à la scène l'histoire d'Olga, pour m'extirper de ce système et réfléchir différemment, il me faut un geste radical. C'est pourquoi j'ai décidé de faire disparaître de la scène tous les personnages masculins ou représentant ce système, tels que le mari, le voisin – qui devient à un moment son amant –, ou encore la maîtresse du mari – idéal mortifiant de femme-enfant sans conscience propre ni parole. Ces personnages n'existeront qu'au travers d'Olga.

Sur scène, il y a donc une femme, tout simplement.

Et avec elle, ceux qui l'accompagnent dans son émancipation et qui ne font pas partie du « vieux monde » : ses enfants de huit et onze ans, un chien-loup noir et un fantôme, ombre de son passé.

Olga

Olga, 40 ans, est la femme et l'épouse parfaite. Elle est le miroir de toutes les mères de ma génération. Je la connais. C'est la mère de mes amies, c'est ma mère. Mais Olga n'est pas que cela. Elle est mon éducation, mes références sociales et culturelles, tout ce que j'ai fui et ce contre quoi je me bats. Olga croupit en moi. Olga c'est moi.

Dans sa révolte, elle me repousse, m'effraie. Je ne peux pas m'empêcher de juger comme inconvenante sa façon de faire, sa brutalité, sa tragédie grotesque, sans dignité. Mais elle m'oblige à la regarder pendant qu'elle use de son corps pour accoucher d'elle-même. Ses mouvements, sa voix, sa rage, son choix de mots violents. Ses tremblements, ses visions, sa capacité à regarder et à nommer sont la source de la nouvelle femme qui doit naître. Une femme qui ne doit plus être apprivoisée, asservie.

Elle est mon initiation.

Je jouerai Olga.

Les enfants, le chien-loup et la Pauvrette

Ilaria, la fille

Ilaria est la petite de huit ans, vivace et pleine d'intelligence. Elle voudrait devenir exactement comme sa maman. Et pour cette raison, Olga en arrive à la détester. Un jour la petite arrive toute maquillée et habillée avec les vêtements de sa mère. Olga, furieuse, lui lave le visage si violemment que la petite hurle en essayant de se libérer. Malgré la violence, Ilaria se bat pour sa mère, car elle comprend instinctivement l'enjeu vital de ce qui se joue pour Olga. Et pour elle-même un jour.

Gianni, le fils

Gianni est l'ainé des enfants d'Olga. C'est la seule figure masculine qui reste après le départ du père. Il tombe rapidement malade et le sera quasiment tout au long du récit. Olga, dans un état délirant, n'arrive pas à s'occuper de lui. Ce n'est que quand elle reprend conscience qu'il peut guérir. Si la mère est prête, le fils peut à nouveau grandir, mais peut-être différemment.

J'imagine Gianni joué par une jeune femme, mais sans que le spectateur ne s'en rende compte. Comme dans l'exemple lumineux de *Contes et Légendes* de Joël Pommerat. La différence de genre ne doit plus être un critère.

Otto, le chien-loup

Probablement la présence la plus poétique de l'histoire, Otto est le chien de Mario. Resté à la maison, il est pour Olga le seul lien avec l'extérieur – il faut bien le sortir. Il porte en lui la pureté de la nature, la fidélité absolue du chien domestique, la candeur d'être juste ce qu'il est.

Otto est aussi le témoin silencieux de la transformation d'Olga. Il l'accompagne dans sa libération et c'est lui qui s'offre pour en payer le prix. Comme dans toute grande histoire, la mort arrive, ponctuelle et nécessaire. Ici, elle s'abat sur Otto. On ne connaîtra jamais la véritable cause de la mort du chien-loup, qui en devient d'autant plus symbolique. Face à l'humanité tordue et violente, Otto est la victime sacrificielle parfaite. Lui, le loup, l'unique gentil de l'histoire.

La Pauvrette

Une ombre émerge des souvenirs d'enfance d'Olga. « La Pauvrette », une voisine de Naples brusquement quittée par son mari et qu'Olga, alors âgée de huit ans, entendait la nuit pleurer d'une voix désespérée et brisée. De chagrin, la Pauvrette finit par se noyer. Olga se souvient de la honte brûlante qu'elle éprouvait pour cette femme.

Depuis son enfance, elle s'est fixé un but très clair : Ne jamais, jamais devenir comme la Pauvrette ! Enfant, loin des tourments de l'amour, Olga rêvait de devenir une grande écrivaine – ses personnages féminins ne devaient pas ressembler à Anna Karenine ou à toutes ces *femmes rompues* telles que les décrit Simone de Beauvoir. Elle voulait être différente, créer des femmes aux nombreuses ressources, des femmes à la parole invincible.

Quand son monde d'adulte, déjà bien loin de ses ambitions littéraires, s'écroule et qu'elle pleure toutes les larmes de son corps après Mario, l'ombre de la Pauvrette lui apparaît. Telle l'image de toutes ces femmes qu'Olga méprisait et qui finalement ne lui sont pas étrangères. Miroir déformé de la protagoniste, la Pauvrette ne peut pas partir et libérer Olga tant que celle-ci ne l'acceptera pas comme une partie d'elle-même.

La création : un rituel linguistique

Le corps des mots

L'écriture d'Elena Ferrante est une écriture dangereuse. Elle brise le langage pour toucher la vie. Elle passe par la violence, la cruauté, la brutalité, le ridicule, le pathétisme, la solitude. Tout ce qui est effrayant et destructeur est vital à la connaissance de soi et du monde. Il faut s'accrocher et le traverser, avec tous les risques que ce voyage comporte. En ce compris la perte. En ce compris la mort.

Mourir pour naître. Lâcher pour recevoir. Perdre pour enfin trouver.

L'abandon d'Olga, loin d'être juste un moment négatif, est une étape nécessaire dans son processus de révélation. Un moment d'initiation où le rituel est à créer. Un rituel d'abord linguistique. Ce n'est pas par hasard qu'Olga voulait devenir écrivaine et que sa force prend sa source dans sa capacité à nommer les choses, même les plus vertigineuses.

Les mots, dans l'écriture de Ferrante, ont la valeur du geste, c'est une parole performative.

Dire est agir.

Une phrase récurrente de ma mère me revint à l'esprit.

«Arrête ou je te coupe les mains», disait-elle alors que je touchais à ses outils de couturière.

Et ces mots-là étaient pour moi des ciseaux entiers, longs, en métal bruni, sortant de sa bouche, des gueules de lames se refermant autour de mes poignets, pour laisser seulement des moignons recousus à l'aide d'une aiguille et du fil des bobines.

Les Jours de mon abandon, chapitre 42, page 256

Dans le travail sur scène il me faut revenir au corps des mots.

Un travail physique est nécessaire, pour que la parole soit ancrée et résonne de la vérité du mouvement. Je dois donner l'espace à tout ce qui est préverbal. L'hésitation, le tremblement, le bégaiement, l'aphasie, pour faire résonner l'espace entre les paroles et pour que la voix d'Olga puisse garder ses contradictions et sa lutte intérieure.

Un travail sur l'apnée

Pendant des nuits infinies et sans sommeil, on n'entend que la respiration des enfants et du chien, mais pas celle d'Olga qui erre dans la maison dans une sorte d'apnée permanente.

Son apnée n'est pas qu'un manque d'air, elle est décision, un acte de résistance. Contre celle qu'elle est devenue, contre son mari et ses enfants, contre la société entière.

En préparation au travail de plateau, je voudrais combiner une étude sur l'apnée sous l'eau et poursuivre un travail avec la soprano Maribeth Diggle qui use de l'apnée comme champ de recherche dans le chant. L'idée est d'atteindre un état physique avec lequel construire une partition mouvante et sonore, pour traduire sur scène le drame qu'Olga traverse.

Ce travail me permet également de mettre en relief la respiration comme condition de la parole. Une reconnexion profonde entre souffle et mots comme prérequis vital à la communication. Cette nouvelle respiration sera la condition d'une articulation d'une parole redécouverte et vulnérable, où aucun mot n'est donné à l'avance et agit comme espace de création.

C'est un acte performatif qui crie la nécessité de la fondation d'une nouvelle grammaire pour qu'une nouvelle société soit possible. Pour comprendre à nouveau ce qu'aimer veut dire.

Un travail sur l'ombre

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein. Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie.

Antonin Artaud, Le Théâtre et son double

Il faut donner corps à l'ombre d'Olga.

La Pauvrette est une ombre – pas même un fantôme –, l'ombre d'Olga, son inconscient, sa partie cachée. Le fait que la Pauvrette se soit noyée est la cause directe de l'apnée d'Olga. La Pauvrette est Olga.

Le travail de l'actrice qui l'interprète doit être le même travail que celui entrepris pour créer Olga. Elles sont la même femme et, en même temps, elles s'opposent dans leurs extrêmes, dans leur manière de réagir et d'être ou ne pas être au monde. Ainsi, sur scène, la Pauvrette ne parle que le napolitain, cette langue de l'enfance qu'Olga refuse car elle s'apparente à toute la misère et à la vulgarité dont elle a essayé de s'extraire, mais qui reste la racine profonde de sa nature plus intime.

Un travail sur la nature des choses

J'ai été très touchée par ce moment où Olga regarde simplement Otto, le chien-loup. Regarder un animal être un animal a un pouvoir de vérité absolue. Je demanderai à un chien d'être là, avec moi sur scène. Pour le regarder. Pour lui parler. Pour m'excuser. S'il m'écoute, je lui en serai reconnaissante. S'il n'en a pas envie, c'est lui qui aura raison.

La présence d'un enfant sur scène aura la même valeur : l'obligation de jouer au présent.

Chien et enfants sont au plateau comme des éléments de nature. Comme une référence de ce qui vit. Ils sont les moments d'éveil d'Olga. Alors que, noyée dans sa conscience, son temps se comprime ou se dilate à l'infini, ils la forcent à respirer à nouveau, à réémerger dans la réalité.

I'm interested in creatures that inhabit borderlands. Dogs inhabit the borderland between the civilized and the wildness that lies just beyond. Dogs are about unfreedom. Dogs are degraded wolves. They're about the realization of man's will in nature. (...) Today, I think that we have an obligation to learn from dogs. I think that we can become better human beings by paying attention to the relationships that we're in with dogs.

Together we can not only survive, but flourish. We can learn to be present and to be real.

Donna Haraway, Interview in the Santa Rosa Press Democrat on September 14, 2003

**Chacun cherche à se fuir,
personne n'y parvient.
On reste prisonnier du moi
que l'on déteste.**

Lucreèce, *De la Nature des Choses*, livre III

La scène comme lieux de l'âme

Tout ce que nous voyons cache autre chose, nous voulons toujours voir ce qui est caché par ce que nous voyons.

Il y a un intérêt à ce qui est caché et que le visible ne nous montre pas. Cet intérêt peut prendre la forme d'un sentiment assez intense, une sorte de conflit, pourrait-on dire, entre le visible caché et le visible présent.

René Magritte

Olga, brisée, entreprend une quête de soi folle et éperdue, dans laquelle tout se mélange : son appartement, l'espace de ses pensées et de ses craintes, le parc où elle promène son chien... Il n'y a plus de séparation. On assiste à une véritable dissolution des marges (Smarginatura, pour reprendre une expression d'Elena Ferrante). Tout est filtré par l'unique plan subjectif qu'est le regard d'Olga, et il n'y a pas de différence entre sujet et objet regardé, entre son espace psychique et l'espace physique qui l'entoure.

La règle veut que pour raconter il faut d'abord prendre un mètre, un calendrier, calculer combien de temps s'est écoulé, combien d'espace s'est interposé entre nous et les faits, les émotions à raconter.

Moi, au contraire, je sentais tout sans distance aucune, souffle contre souffle.

Les Jours de mon abandon, chapitre 19, page 143

Ce que je vois

Pour traduire le monde d'Olga, j'imagine un espace scénique où tout se mélange, comme si rien n'avait plus de contours, où la frontière entre intérieur et extérieur n'existe plus. On y voit simultanément l'espace où elle se meut et son espace intérieur – sa tête, son cœur – sans parvenir – tout comme Olga – à dissocier le vrai du faux.

Entre dedans et dehors. Des fenêtres dans le ciel, des arbres dans la cuisine, un banc du parc dans la salle de bain, un lit sur la terre humide. Entre réalité et imagination. *Des escaliers qui ne vont nulle part pour s'échapper loin, une baignoire pleine de lumière pour respirer, des murs pour écrire, des vieux draps pour se noyer.*

Pas d'avant, pas d'après. Jour/nuit. Ouvert/fermé. Souffle/apnée. Tout en même temps.

La télévision comme point de vue

La télévision joue un rôle central dans cette adaptation scénique. Véritable protagoniste de la vie quotidienne des Italiens dans les années 80-90, symbole absolu du berlusconisme qui a régné pendant vingt ans et plus, elle reste encore aujourd'hui la principale source d'information, ou plutôt de désinformation. Toujours au service des enjeux politiques, sauf à des rares exceptions, elle est porteuse d'un unique modèle d'humanité facile et vulgaire, le royaume du mâle blanc, d'âge moyen, riche et hétérosexuel.

Olga, tout comme le reste de l'Italie, est accompagnée par la présence de la télévision, allumée souvent uniquement pour tenir compagnie, pour remplir le vide, pour avoir la sensation d'une voix dans le silence du sens – pour tenter de calmer son angoisse et faire taire sa solitude.

Sur scène, j'imagine une grande télévision sur un chariot, qui puisse aller dans toutes les chambres, comme je l'ai vu dans plusieurs maisons quand j'étais petite. La télévision est un instrument qui me permet de raconter la part du récit qui n'apparaît pas sur scène mais qui est nécessaire à la compréhension. La télévision devient ainsi un point de vue différent sur l'histoire. Elle est source d'une autre vérité. Il sera difficile de dire si ce qui passe à l'antenne est la retransmission d'un programme ou bien si c'est la projection de la pensée d'Olga ; impossible de savoir si nous regardons la télévision ou bien si c'est la télévision qui nous observe et guide notre regard.

Le journal télévisé

Au milieu des nouvelles du journal télévisé, on annonce le départ de son mari Mario avec la jeune Carla.

Olga est persuadée que le monde entier est au courant de sa déchéance et ne parle que de ça. Elle se perd dans cette sensation que tout le monde connaît parfois : que tout a un lien avec elle, que la vie extérieure est le reflet de son intimité et lui parle directement.

La telenovela

Des fragments d'une telenovela surréaliste défilent et montrent des moments délirants entre Olga, son mari Mario, et Carla, la jeune maîtresse. Pour cette telenovela, j'imagine une esthétique métaphysique, inspirée par l'œuvre du peintre Domenico Gnoli, qui préfère les détails à l'entière des images.

Dans *Le Déjeuneur sur l'herbe* de Manet ce qui fit scandale à l'époque, ne fut pas la nudité de la femme assise aux côtés de deux hommes en habits, mais l'intelligence de son regard.

Interview de Michèle Riot-Sarcey, Professeure d'histoire,
Université Paris-8 pour France Culture

Les publicités pour le téléphone rose

Olga allume souvent la télévision durant ses longues nuits d'insomnies pour s'arrêter sur des publicités où des femmes à moitiés nues invitent à les appeler au numéro en bas de l'écran. Elle les regarde et pleure : peut-être aurait-elle dû être comme une de ces femmes pour que Mario reste à ses côtés ?

Une nuit, Olga essaye d'appeler. Elle ne parle pas, elle pleure juste. *Olga ? Chérie, c'est encore toi ? Je t'ai déjà dit, je ne connais pas ce Mario...* répond une femme qui choisit de montrer son corps et qui, nue et forte, partage son regard de femme. Un regard plein d'intelligence.

L'écran des pleurs

J'imagine une sélection de scènes d'actrices célèbres en pleurs qui passeraient à la télé. Des scènes qui ont fait l'histoire du cinéma. On adore Merly Streep en larmes – et bien sûr, on n'a pas demandé à Clint Eastwood de faire la même chose. Si aujourd'hui à l'écran on donne armes et pouvoir également aux femmes, ce sont toujours elles qui continuent de pleurer. L'étendard de la douleur c'est bien aux femmes de le porter.

Je voudrais prendre un moment pour regarder toutes ces femmes avec Olga, les admirer et, peut-être, avoir envie d'autre chose.

Le miroir comme créateur de réalité

Comme la télévision, le miroir est porteur d'histoire et amène un autre point de vue sur la scène.

Sur scène, un miroir en forme de triptyque dont la vitre est parfois réfléchissante, parfois transparente. Il transpose sur scène le travail fait sur le thème de l'ombre. Le reflet d'Olga se mêle à l'image de la Pauvrette.

Grâce aux panneaux latéraux du miroir, j'ai vu les deux moitiés de mon visage séparées, éloignées l'une de l'autre, et j'ai été attirée d'abord par mon profil droit, puis par mon profil gauche.

Ces deux éléments m'étaient complètement étrangers, je n'utilisais habituellement jamais les panneaux, je ne me reconnaissais que dans l'image que le grand miroir central me renvoyait.

Les Jours de mon abandon, chapitre 26, page 179

[...] En regardant bien mon demi-visage de gauche, j'ai reconnu les traits de la Pauvrette.

Jamais je n'aurais imaginé que nous ayons autant de points communs.

[...] Son profil, lorsqu'elle descendait l'escalier et interrompait mes jeux et ceux de mes amies pour nous dépasser avec le regard absent de la souffrance, avait croupi en moi, c'était cela que j'offrais maintenant à mon miroir.

Les Jours de mon abandon, chapitre 26, page 181

Le public comme le monde

Dans la continuité de la scénographie qui mêle le dedans et le dehors, le dispositif scénique brouille la distinction entre comédiens et public. La scène a ainsi une valeur d'installation que le public peut traverser, habiter.

Qui regarde qui

Certains spectateurices sont au plateau, assis sur le banc du parc ou à la table de la cuisine. Autant d'interlocuteurices muettes auxquelles Olga s'adresse et qui sont à la fois partie et témoins de l'histoire.

Le public a accès à l'histoire, de manière différente et à différents niveaux :

- **Ce qu'il se passe sur scène (Olga, les enfants et le chien).** Le public est d'abord simple spectateurices des scènes.
- **Ce qu'il se passe dans la tête d'Olga,** que seule Olga connaît. Il devient, par moments, fragment de l'imagination d'Olga. En effet, celle-ci, noyée dans son histoire, le considère non pas comme un spectateurice, mais plutôt comme un voisin, un passant, un fantôme. Le public est ici la prolongation de son espace mental.
- **L'espace méta-théâtral habité par le public et l'actrice qui joue la Pauvrette.** Par ailleurs, le public est public de théâtre, et c'est ainsi que le traite la Pauvrette. Celle-ci fait le lien entre la fiction de la scène et la réalité du plateau. C'est elle qui invite le public à s'asseoir, à construire le spectacle en partageant l'expérience d'Olga.
- **L'être-là des enfants et du chien.** Les enfants et le chien sont encore à un niveau différent : celui du présent, où il n'y a pas d'histoire, mais uniquement l'essence de l'existence. Leur être-là d'enfant et de chien. Le public présent est une preuve d'existence.

**La vie est légère,
il ne faut permettre
à personne
de nous la rendre
pesante**

*Les Jours de mon abandon,
chapitre 33, page 214*

L'équipe

Gaia Saitta Metteuse en scène

Née en 1978, Gaia Saitta est une artiste italienne basée à Bruxelles. Licenciée en Sciences de la Communication à l'Université LUMSA de Rome, Gaia Saitta est diplômée en 2003 du Conservatoire National d'Art Dramatique « S. D'Amico » de Rome. Elle est comédienne, metteuse en scène et dramaturge.

Sa recherche étudie la vulnérabilité comme espace poétique et cognitif. Au bord de la ligne entre fiction et réalité, elle met au centre le corps du performeur, en mêlant différents langages de la scène et en interrogeant toujours le rôle du public.

En Belgique elle collabore avec la compagnie Ontroerend Goed, Lisi Estaras et Quan Bui Ngoc de la compagnie Les Ballets C de la B. Elle travaille en Italie avec Giorgio Barberio Corsetti, Luca Ronconi, Manuela Cherubini, Marcela Serli. En France avec Olivia Corsini, Serge Nicolai, Mikael Serre, Abou Lagraa et Anatoli Vassiliev. Elle est cofondatrice d'If Human, collectif d'artistes international, basé à Bruxelles.

Elle signe la mise en scène de *Fear and Desire*, première création du collectif invitée par Sidi Larbi Cherkaoui au Festival Equilibrio de Rome. Parmi ses créations comme metteuse en scène : *Ne Parlez Pas d'Amour*, réalisé avec le compositeur Carlo Boccadoro (If Human/Unione Musicale/Torino Danza/ Les Halles de Schaerbeek, 2014); *Useless Movements* (CC Westrand-Dilbeek/If Human, 2015); *LEAVES*, installation/performance itinérante en collaboration avec Benedetto Sicca, Giuliana Renzi et Marco Giusti (If Human/LUDWIG/Les Halles de Schaerbeek, 2016).

Entre mars et mai 2020, pendant le premier confinement, elle crée *In Vulnerability*, film collectif réalisé en collaboration avec Charlie Cattrall et Giuliana Renzi, qui réunit environ cent participants de partout dans le monde.

En juillet 2021 elle présente *Senza Fine*, pièce inspirée du livre *L'ordre du temps* du physicien Carlo Rovelli, (Théâtre Monfort-Paris/Les Halles de Schaerbeek/If Human) à Paris au Festival Paris l'été.

Sa création *Je crois que dehors c'est le printemps*, en collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti, (Théâtre National Wallonie-Bruxelles/If Human/Les Halles de Schaerbeek/Le Manège - Scène Nationale de Maubeuge, 2018), déjà présenté à Paris au Théâtre Monfort et en Suisse au Théâtre Vidy-Lausanne, sera repris au cours de la saison prochaine au Théâtre National Wallonie-Bruxelles et au Théâtre de Liège.

Associée aux Halles de Schaerbeek à Bruxelles entre 2013 et 2020, Gaia Saitta est actuellement artiste associée au Théâtre National Wallonie-Bruxelles.

Berivan Binevsa Co-metteuse en scène

Née à Istanbul, réfugiée politique kurde à Bruxelles, Binevsa Berivan choisit le cinéma pour parler des minorités, des réfugiés et des femmes. Ses courts métrages *La mélodie du Petit Château* et *Phone Story* sont primés dans plusieurs festivals. Elle réalise aussi *Sidewalk* (sélectionné à Clermont-Ferrand) et *Trace, Le Peuple du Paon* (diffusé sur Arte). En 2018, *Gardiens* reçoit le prix Canal+ au CINEMED de Montpellier. Actuellement, elle prépare son premier long métrage de fiction *La Vierge à l'enfant* avec Playtime Films.

Sarah Cuny Assistante à la mise en scène

Née à Paris en 1987, Sarah Cuny est dramaturge et metteuse en scène. Elle est sous-admissible à l'ENS en littérature en 2008, diplômée de l'EDHEC en management et en droit commercial en 2012 puis devient avocate, métier qu'elle exerce durant quatre ans. Elle intègre les Cours Florent à Paris en 2016 puis l'INSAS à Bruxelles en 2019 en section mise en scène. Elle écrit et met en scène *C'est l'histoire d'un héros* en février 2020. En 2022, elle travaille en tant que dramaturge pour *Une vie allemande* (Simon Paco) et en tant qu'assistante à la mise en scène pour *Happiness Island* et *Mafiosas* (Ludmilla Reuse). Elle crée également la même année la lumière du spectacle de fin d'études *Ma Solange, laisse-moi t'écrire mon désastre, Alex Roux*, mis en scène par Guillemette Laurent au Théâtre National Wallonie-Bruxelles.

Frederick Denis Création costumes

Diplômé en Histoire de l'Art de l'Université de Liège, Frederick Denis obtient une licence de stylisme au Central Saint Martin School of Art and Design. Il travaille avec Alberta Ferretti à Milan et de 1988 à 2002 avec Jean Colonna à Paris en tant qu'assistant styliste. Il commence à créer des costumes pour la danse en 2002 et entame une longue collaboration avec Wim Vandekeybus (2002-2013) pour les pièces : *Blush* (2002), *Puur* (2005 Festival d'Avignon), *What the body does not remember* (2013) et d'autres. Il travaille également avec Sidi Larbi Cherkaoui, Isabelle Lhoas ou Michèle-Anne Demey et ces deux dernières années avec Helder Seabra, Antonio Arauj, Daniel Linehan ainsi que pour des longs et courts métrages. Il fait partie de If Human, un collectif d'artistes de différentes nationalités et expériences (acteurs, danseurs, metteurs en scène, vidéastes) basé à Bruxelles.

Maribeth Diggle Création musicale, coach vocal

Maribeth Diggle (1979, USA) a reçu sa formation vocale à l'Institut Tanglewood de l'Université de Boston, à la Musik Hochschule Luzern, au Conservatorium van Amsterdam et à la Dutch National Opera Academy. Elle s'est produite dans de grandes salles à travers le monde, notamment au Sadler's Wells, au Concertgebouw, au Théâtre de la Ville, à l'Opéra de Göteborg, à l'Opéra du Nord, au Staatsoper Unter den Linden, à la Ruhr Triennale, au Mercat de les Flors, au LG Arts Center de Séoul et au Tanzquartier de Vienne.

Elle a interprété *Die Frau (Erwartung)*, *Alice Ford (Falstaff)*, *Cio Cio San (Madame Butterfly)*, *Poppea (L'Incoronazione di Poppea)*, *Mère Marie (Dialogues des Carmélites)*, *Donna Elvira (Don Giovanni)*, *Fiordiligi (Così fan tutte)* et *Tatjana (Eugene Onegin)* au Concertgebouw d'Amsterdam pendant le Festival Robeco. Maribeth a une affinité particulière pour la musique des XX^e et XXI^e siècles. Elle a fait des tournées en tant que soliste pour Alain Platel, chorégraphe des Ballets C de la B, et a chanté sous la direction musicale de Fabrizio Cassol (AKA Moon), ayant interprété leurs créations *VSPRS* et *Pitié!* lors de tournées en Europe et outre-mer. Maribeth a été résidente à la Fondation Camargo, dans le sud de la France, avec la compositrice et pianiste Lucie de Saint Vincent, et a présenté sa première co-création de chansons d'art nouvellement mises en scène et composées avec Ezequiel Menalled, *Falling – songs in the dark*, aux Pays-Bas et en Allemagne. Elle a également été engagée comme dramaturge musicale de la dernière création des Ballets C de la B, *Requiem pour L.*, et est actuellement en tournée comme soprano soliste dans *A Revue*, une nouvelle création de Benjamin Abel Meirhaeghe. En 2022, elle se produira dans une mise en scène en duo d'*Otello* de Verdi et de *Desdemona* de Toni Morrison pour IN Series Opera à Washington DC. Elle a également reçu une bourse du gouvernement pour ses recherches sur l'art du souffle en collaboration avec le beat boxer et artiste du souffle, Shodekeh.

Marco Giusti Création lumières

Marco Giusti fait des études d'histoire à l'Université de Trieste. Il est diplômé en mise en scène à l'école P. Grassi de Milan. Il commence son parcours théâtral comme assistant du peintre lighting-designer Gabriele Amadori, en collaborant à des projets d'Action Painting, à des installations dans des musées et au projet *Magic Flute Tableau Vivant*, soutenu par l'Unesco. Depuis, il a réalisé des éclairages de spectacle dans plusieurs théâtres et festivals en Italie et ailleurs en Europe, notamment

au Théâtre du Châtelet à Paris, au Maggio Musicale Fiorentino, à l'Opera de Lausanne, au Festival d'Avignon, au Teatro San Carlo de Naples; ce faisant, il a collaboré avec divers metteurs en scène, parmi lesquels Giorgio Barberio Corsetti, Juliette Dechamps, Adriano Sinivia, Abou Lagraa et Charles Berling. En 2013, Marco Giusti entame une collaboration avec Romeo Castellucci, pour qui il travaille aussi comme assistant.

Ezequiel Menalled Composition musicale

Ezequiel Menalled (Buenos Aires, 1980) est un compositeur et chef d'orchestre polyvalent. Il a obtenu sa licence et sa maîtrise en composition au Conservatoire royal de La Haye, où il a ensuite enseigné de 2008 à 2016. Il se spécialise dans les œuvres allant du soliste au grand ensemble, avec ou sans l'utilisation de l'électronique et d'autres médias technologiques. Ces dernières années, il a expérimenté des notations qui combinent le système traditionnel avec une prise de décision active de la part des interprètes. En outre, sa musique s'est développée dans un cadre interdisciplinaire avec d'autres formes d'art comme le cinéma, le théâtre, la danse, la photographie et l'opéra. En 2003, il a fondé l'ensemble néerlandais Modelo62, dont il est depuis lors le directeur musical et artistique. Il est également un professeur de musique passionné, doté d'une grande expérience tant dans le domaine institutionnel que dans le domaine privé.

Monica Nappo Jeu, Collaboration artistique

Née à Naples le 20 février 1971. À 18 ans, elle ouvre un théâtre à Naples avec de jeunes collègues et à 21 ans, elle remporte un concours national de comédiens, le Zanzara d'oro. Elle a commencé à travailler dans le théâtre très jeune. D'abord avec Mario Martone, ensuite avec Cesare Lievi puis de façon permanente au sein de la compagnie de Toni Servillo, pendant plus de 10 ans. Elle a été la première actrice en Italie à jouer *4:48 Psychose* de Sarah Kane. Parallèlement à son activité d'actrice, elle est également metteuse en scène. Elle a été la première en Italie à mettre en scène des textes de Tony Kushner et de Dennis Kelly. Au cinéma, elle a travaillé avec des réalisateurs comme Antonio Capuano, Silvio Soldini et Paolo Sorrentino; elle a participé au troisième film de Matteo Garrone. Elle a joué le rôle de Sofia Pisanello, la femme de Benigni, dans le film de Woody Allen, *To Rome with Love*.

Valentina Summa Création vidéo

Valentina Summa a été toujours passionnée pour l'image. Depuis ses 17 ans, elle étudie et travaille autour de ce sujet en expérimentant différentes formes et manières d'appliquer l'image à la narration des histoires et à la vie.

Après avoir étudié et travaillé comme photographe à Milan, elle est diplômée en direction de la photographie au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome sous l'encadrement de Giuseppe Rotunno. Dès l'obtention de son diplôme, elle remporte le prix Kodak de Meilleure image pour le court métrage *Dentro Roma* de Francesco Costabile, tourné en 35 millimètres.

Au fil du temps elle affine sa capacité de regarder le monde, toujours à la recherche de l'équilibre entre l'image et sa représentation.

Aujourd'hui, elle est directrice de la photographie pour des films documentaires, du cinéma du réel, films de fiction, publicité, clips vidéo et films d'art, avec une expérience de plus de quinze ans.

Parmi les titres elle été directrice de la photographie pour entre autre : *Castro* réalisé par Paolo Civati, lauréat de plusieurs prix et mentions spéciales, nommé comme meilleur image au DocIT professional award ; *The delivery* de Suranga D. Kutugampala et *Sara* de P. Civati, ces deux participent au Festival de Venise dans la session Migrarti en 2017 ; *Preghiera della sera* de Giuseppe Piccioni participe au Festival de Venise, Orizzonti en 2021.

Paola Villani Création scénographie

Paola Villani est une designer et scénographe indépendante. Elle collabore avec des artistes et des metteuses en scène évoluant entre l'art visuel, l'art de la performance et le théâtre. Elle a été trois fois finaliste du prix UBU de la meilleure scénographie : en 2018 pour *Curon/Graun* d'OHT, en 2019 pour *Il canto della caduta* de Marta Cuscunà et en 2021 pour *Earthbound* du même réalisateur. Elle a été une collaboratrice régulière de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio), en tant que directrice technique. De 2007 à 2014, avec Daniel Blanga Gubbay, elle a animé le projet d'art performance *Pathosformel* qui a reçu le prix UBU réalité émergente (2009), le prix Iceberg pour les jeunes artistes (2009), la mention spéciale du Premio Scenario (2007), et a été sélectionné pour le projet de soutien et de production Fies Factory promu par Centrale Fies.

Calendrier provisoire

21.08.2023 > 01.09.2023 – Répétitions au TNWB (option)

26.02.2024 > 08.03.2024 – Répétitions au TNWB (option)

08.04.2024 > 08.05.2024 – Répétitions au TNWB (option)

08 > 12.05.2024 – Première et spectacle au TNWB (option)

→ Nous sommes à la recherche d'une résidence pour une quatrième période de travail entre septembre 2023 et février 2024.

Les Jours de mon abandon

Gaia Saitta

Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles
Période de création mai 2023

Gaia Saitta est artiste associée au Théâtre National Wallonie-Bruxelles

Concept, adaptation, mise en scène **Gaia Saitta**

Co-mise en scène **Berivan Binevsa**

Assistante à la mise en scène **Sarah Cuny**

Équipe (en cours) **Gaia Saitta, Monica Nappo, 2 enfants, un chien loup**

Scénographie **Paola Villani**

Costumes **Frédéric Denis**

Lumières **Marco Giusti**

Création musicale **Ezequiel Menalled, Maribeth Diggle**

Création vidéo **Berivan Binevsa, Valentina Summa**

Production Théâtre National Wallonie-Bruxelles

Contact

Responsable de la production

Juliette Thieme - jthieme@theatrenational.be

Responsable de la diffusion

Matthieu Defour - mdefour@theatrenational.be

Espace Pro

www.theatrenational.be/fr/espacepro

Login diffusion – Password TNBstudio

Les tournées

www.theatrenational.be/fr/productions/agenda



www.theatrenational.be

