

LEQUAI

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
ANGERS PAYS DE LA LOIRE
DIRECTION MARCIAL DI FONZO BO

PORTRAIT DE L'ARTISTE APRÈS SA MORT

(France 41 - Argentine 78)



© Masiar Pasquali

texte et mise en scène
Daide Carnevali

traduction de l'italien
Caroline Michel

Production **Le Quai Centre Dramatique National Angers Pays de la Loire**
Production version italienne **Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa**
La version italienne du spectacle a été créée au Piccolo Teatro di Milano en mars 2023.
Coproductions **Comédie de Caen - CDN de Normandie, Comédie – CDN de Reims, Théâtre de Liège, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa**

PORTRAIT DE L'ARTISTE APRÈS SA MORT

(FRANCE 41 - ARGENTINE 78)

texte et mise en scène
Daide Carnevali

traduction de l'italien
Caroline Michel

Avec

Marcial Di Fonzo Bo

Scénographie **Charlotte Pistorius**

Lumières **Luigi Biondi**

Assistante à la mise en scène **Manuela Beltran Marulanda**

Régie générale **Vincent Bedouet**

Régie lumière **Gabriel Bouet**

Régie son/vidéo **Loïc Le Bris**

Création le **13 décembre 2023** à **La Comédie de Caen - Centre Dramatique National de Normandie**

En tournée : 31 janvier et 1^{er} février à La Comédie - Centre Dramatique National de Reims. Saison 2024-2025 : Théâtre de Liège, Le Quai CDN Angers Pays de la Loire, [en cours].

Production **Le Quai Centre Dramatique National Angers Pays de la Loire**

Production version italienne **Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa**. La version italienne du spectacle a été créée au Piccolo Teatro di Milano en mars 2023.

Coproductions **Comédie de Caen - CDN de Normandie, Comédie - CDN de Reims, Théâtre de Liège, Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa**

DURÉE 90 MINUTES + TEMPS ADDITIONNEL

[Contacts](#)

[production/diffusion](#)

Jacques Peigné

06 21 20 46 39

jacques.peigne@lequai-angers.eu

Dorothee de Lauzanne

02 44 01 22 12

dorothee.delauzanne@lequai-angers.eu

[Contact Presse](#)

Laurence bedouet

02 44 01 22 13

laurence.bedouet@lequai-angers.eu



© A.Keil

Portrait de l'artiste après sa mort

(France 41 - Argentine 78)

Portrait de l'artiste après sa mort est une enquête historique qui se déroule au cœur d'une histoire personnelle qui traverse deux régimes autoritaires : la dictature militaire argentine (1976-1983), et en miroir, l'occupation française par le régime national-socialiste (1940-1945). L'acteur raconte au public un épisode de sa vie : l'ouverture d'une affaire judiciaire à propos d'un appartement à Buenos Aires, acheté par un parent présumé en 1978, mais confisqué à Luca Misiti, un présumé dissident politique pendant la dictature militaire – raison pour laquelle la famille de la victime en demande aujourd'hui la restitution. Pour assister au procès, mais également dans le but de travailler sur un spectacle de théâtre documentaire basé sur ces faits, l'acteur Marcial Di Fonzo Bo et l'auteur Davide Carnevali, se rendent à Buenos Aires, où ils découvrent que l'appartement en question avait appartenu à un compositeur d'origine italienne. C'est ainsi que commence une recherche qui remonte le temps pour essayer de faire la lumière sur un passé qui, lui, se révèle de plus en plus obscur ; jusqu'à ce que l'on découvre que le compositeur argentin, au moment de sa disparition, travaillait sur les partitions inachevées d'un compositeur juif, dont on avait perdu la trace une quarantaine d'années auparavant. Curieusement, les biographies des deux compositeurs comportaient de nombreux points communs et les deux disparitions présentent une certaine analogie ; mais en raison de la dissimulation systématique d'informations, mais aussi à cause de la censure, des difficultés et de la pudeur qui se manifestent aujourd'hui quand on aborde ces événements, il n'est pas facile de comprendre ce qui s'est réellement passé. L'acteur s'engouffre ainsi dans un

labyrinthe d'épisodes personnels qui se mêlent inexorablement aux grands événements du XXe siècle : des faits, qui, dans les pays victimes des barbaries fascistes, ont ouvert des plaies, pas encore cicatrisées. C'est aussi en partie pour guérir ces blessures que l'appartement sera finalement transformé, à la demande de la famille de la victime, en une maison-musée et en un lieu de mémoire, ouvert au public. Le texte passe ainsi de l'investigation biographique à la recherche historique. D'un portrait d'artiste disparu, le texte se transforme progressivement en une réflexion sur la barbarie des fascismes qui s'est répétée dans différents contextes historiques et géographiques, et qui n'est pas à l'abri de se rejouer encore aujourd'hui.

Portrait de l'artiste après sa mort est donc une histoire sur le rapport entre présence et absence du corps du *desaparecido*, victime dont le destin reste incertain, entre la déportation, l'emprisonnement et la mort. Depuis les fascismes du début du siècle jusqu'aux dictatures militaires des années soixante-dix, le vingtième siècle a vu émerger des deux côtés de l'Atlantique des régimes de terrorisme d'État qui ont consolidé leur pouvoir par la suppression systématique de toute opposition. Toute dictature s'octroie la légitimité d'intervenir par la force dans la vie d'un individu : en niant ses droits politiques, sa liberté d'expression et de mouvement, en le réduisant au silence et à l'immobilité, jusqu'à son anéantissement physique. Le *desaparecido* est donc un individu privé de son identité personnelle et sociale, de son image intime et publique, mis à l'écart des affects et de la communauté, privé de son nom, de son image

et enfin de son corps.
Nom, image, corps : les trois hypostases du théâtre.

C'est pour cela que le théâtre est un bon moyen de pour aborder ces sujets. Comment le théâtre peut-il restituer sa voix à celui qui que l'on a réduit au silence ? Comment présenter au public l'art de celui à qui on a interdit toute expression artistique ? Comment « re-présenter », sur scène, le corps du *desaparecido* ? Et surtout : comment raconter son histoire ?

« Histoire » : voilà un autre concept fondamental et commun à la politique et au théâtre. L'Histoire est toujours écrite par les vainqueurs. Ou plutôt, l'Histoire est toujours ce que les vainqueurs choisissent d'écrire. Comment nous, qui sommes des survivants, pouvons-nous écrire l'histoire de ceux qui ont disparu ? Est-ce vraiment possible, ou est-ce une utopie ? Après tout, toute écriture n'est que l'expression d'un point de vue personnel. En écrivant une histoire, ne risquons-nous pas de substituer notre voix à celle de la victime ?

Il n'y a qu'une façon de sortir de cette impasse : inclure dans notre discours une critique de ce discours ; mettre en lumière sa partialité, sa subjectivité, sa faiblesse. Ce qui, au théâtre, se fait en proposant au public non seulement une histoire, mais aussi la construction de cette histoire. En montrant non seulement une fiction, mais aussi les mécanismes qui structurent cette fiction. Nous ne pouvons jamais prendre pour argent comptant ce qui nous est raconté, aussi vraisemblable que cela puisse paraître, sans que cela ne soit passé au crible de la critique. En cela, l'autofiction est peut-être le genre le plus adapté pour confronter le public à

toutes ces questions, si elle s'accompagne d'une critique du genre lui-même ; en d'autres termes, si elle est capable d'apporter au public, parallèlement à un « effet de réalité », la « conscience de la fiction ».

Pour ce projet, l'auteur réécrit chaque fois cette histoire, en fonction du contexte géographique dans lequel le texte est mis en scène : Allemagne, Italie, France... chacun de ces pays a eu une relation particulière avec les totalitarismes du XXe siècle, relation qu'il est essentiel de mettre en perspective. Mais plus encore, l'auteur réécrit l'histoire selon la personne qui la raconte, en intégrant dans la dramaturgie des éléments autobiographiques de l'acteur. Dans ce processus d'enquête, qui explore les biographies imaginaires de deux auteurs fictifs, une réflexion fondamentale s'ouvre sur la relation entre fiction et réalité : tant sur le plan de la construction de notre histoire particulière qu'à la construction que sur celui de l'Histoire universelle.

Et qui, mieux que Marcial Di Fonzo Bo, pour raconter cette histoire au public français...? Un soir, je suis au Théâtre du Rond-Point à Paris pour voir un spectacle, *Portrait Avedon – Baldwin*, dans lequel Marcial Di Fonzo Bo joue le rôle du grand photographe, Richard Avedon. à un moment précis du spectacle, il prononce une phrase qui dit ceci : « On se prenait en photo pour prouver que ça avait existé » - et à ce moment-là, il montre une photo de lui enfant, à Buenos Aires, en 1978. Et au moment de dire la phrase, il se fige, comme s'il ne savait plus comment continuer. Il se racle légèrement la gorge. Puis, tout rentre dans l'ordre et le spectacle continue.

À cet instant, j'ai vu Marcial avec son histoire et je me suis dit que je devais réécrire cette histoire pour lui, ou plus précisément, qu'il devait la réécrire pour moi. Le théâtre, ce n'est pas un auteur ou une autrice avec son texte, ni un metteur en scène ou une metteuse en scène avec son spectacle : le théâtre, c'est ce qui se crée entre les acteurs et les actrices et le public. L'acteur ou l'actrice, avec sa parole, son geste, mais surtout avec sa présence physique devant d'autres personnes. Une présence au statut inquiétant : même lorsqu'il se présente tel qu'il est, l'acteur est toujours « autre chose que lui-même ». La représentation est toujours médiation et sa fonction représentative implique toujours un « être pour un autre ». Il peut s'agir d'un « soi-même » passé, d'un « soi-même » futur, d'un « soi-même » possible ou simplement d'un « autre » absent. Et la question devient incandescente dans une histoire comme celle-ci, qui parle justement d'absences, de corps absents ; une histoire que Marcial a vu et vécu de près dans son enfance et adolescence. Cette histoire oblige Marcial à rouvrir son passé, à raconter l'histoire des deux pays dans où il vit, à réfléchir sur la façon dont au XXe siècle cette même barbarie est réapparue sous des noms différents entre les deux continents où il a passé sa vie. Rouvrir le passé, raconter, réfléchir : c'est ce à quoi l'acteur, à la façon d'un témoignage, invite le public.

Mais surtout, cette histoire oblige Marcial à traiter avec la représentation et ses limites. L'enjeu est de représenter l'irreprésentable, comme la violence ; de parler de ce qui dépasse le langage, c'est-à-dire l'angoisse de ceux qui subissent cette violence. De ce point de vue-là, Marcial représente le défi auquel tous ceux qui font du théâtre doivent faire face : construire des images de ce qui n'a pas d'image, parler de ce qui ne peut être dit avec des mots. Alors que reste-t-il ? Le corps. Le corps de l'acteur. Sa présence, qui est « présence en soi », du fait que la présence physique de ce qui se manifeste devant le public transcende toujours les images et les mots, c'est-à-dire la représentation. C'est la valeur théologique du théâtre. Et en même

temps, sa valeur éthique.

Dans ce spectacle, les artistes impliqués concrétisent leur engagement éthique en mettant à la disposition de la fiction leur existence concrète, leur vie privée : l'auteur prête des éléments de sa biographie à celles des personnages ; le compositeur prête sa musique et surtout, l'acteur prête son propre corps aux victimes.

Le théâtre, de son côté, offre la possibilité d'une rencontre entre l'artiste disparu et le public, qui n'avait pas pu avoir lieu : le théâtre, espace public de la mémoire privée. Espace public, pour le public. Dans les scènes finales, les spectateurs sont invités à se lever de leur place et à visiter le plateau comme s'il s'agissait d'un musée, pour observer de près le décor et toucher les objets de leurs mains pour les examiner. L'objectif est précisément de permettre au spectateur de prendre conscience de ce qui est vrai et de ce qui est faux, en dévoilant ce qu'il y a de fictif.

En cela, on peut dire que l'espace est l'autre protagoniste de ce spectacle. La scène est occupée par une reconstitution partielle de l'appartement du musicien disparu, œuvre de la scénographe Charlotte Pistorius. Les objets présents sur scène sont en partie des originaux (manufacture argentine des années soixante-dix), et en partie des reconstitutions effectuées dans un atelier. Dans l'espace comme dans l'Histoire, les éléments du réel se mêlent aux éléments de la fiction. Dans la construction de cette scénographie, on voit donc un lieu où se manifestent concrètement les signes d'une histoire et de l'Histoire.

L'opération acquiert ainsi une valeur supplémentaire : l'espace artificiel de l'appartement trouve sa place à l'intérieur de l'espace réel d'une salle de théâtre ; l'espace privé trouve sa place à l'intérieur de l'espace public ; et l'espace de la violence trouve sa place à l'intérieur d'un espace de réflexion et de critique, incarné par un théâtre public comme celui où le spectacle est joué.

L'urgence de proposer ces réflexions au

public d'aujourd'hui s'appuie, dans notre cas, sur la fonction de témoignage du théâtre, ce qui donne l'occasion – en paraphrasant Walter Benjamin – de rouvrir l'Histoire dans une perspective critique, en sauvant de la catastrophe un passé qui attendait sa « rencontre secrète » avec le présent. Au cours du spectacle, les trois figures, celle de l'acteur, celle du musicien argentin et celle du musicien juif, s'entremêlent et se superposent, avant de se fondre dans une identité unique qui correspond à celle de l'acteur sur scène. L'acteur incarne alors le corps de ceux qui n'ont plus de corps, sa voix devient la voix de ceux qu'ont été réduits au silence. Et sa musique, jouée aujourd'hui, devient le point culminant d'un processus créatif qui avait été brutalement interrompu : récapitulation d'une suite d'événements qui vise, dans l'« ici et maintenant » de l'acte théâtral, à la rédemption historique au sens de Benjamin.

Au fond, chaque représentation est toujours une manière de « re-présenter » quelqu'un ou quelque chose qui n'est pas là ou plus là. C'est pour cela qu'en tant qu'artistes, nous avons une responsabilité énorme : celle de décider comment exposer au public l'image de celui qui n'est pas présent, comment donner de la visibilité à celui qui est exclu de la sphère de la représentation – artistique et politique. Bien sûr, dans cette tentative de donner une voix à ceux qui sont silencieux, on court le risque de finir par substituer sa propre voix à celle des victimes. En imposant, en quelque sorte, un autre point de vue personnel, qui fige le passé dans une nouvelle image fixe, subjective, hégémonique. C'est le fascisme latent de la culture. Nous qui produisons des images, nous n'en sommes jamais à l'abri, si nous ne sommes pas capables, dans nos gestes et dans le théâtre que nous faisons, de percevoir ce risque. C'est de ce risque, encore, que le spectacle veut parler, et c'est de ce risque, que le théâtre ne devrait jamais s'arrêter de parler.

Davide Carnevali

Extraits

4. Un silence assourdissant

Musique : morceau n° 5. La musique vient de la radio.

Un technicien retire le drap blanc du piano. Le mur droit de l'appartement se ferme.

Le voilà enfin. Cet appartement dont j'ignorais l'existence il y a si peu de temps encore, qui s'est construit dans mon imagination à travers les mots des autres, à travers les photos, à travers une maquette, maintenant c'est un espace réel, plein d'objets réels, qui porte les traces d'événements réels.

L'appartement est saccagé. Des feuilles par terre. Des objets éparpillés. Des meubles renversés. Une penderie avec des vêtements dépliés et pendus.

Quand la secrétaire nous avait parlé de l'enlèvement, je m'étais imaginé un espace saccagé, avec des feuilles par terre, des objets éparpillés, des meubles renversés... Et en fait l'appartement est comme sur les photos : tout est en ordre. Et c'est peut-être cet ordre si peu naturel qui m'oblige à être dans une grande précaution dans mes gestes. J'ai l'impression d'entrer dans un musée, ou de franchir le lieu d'un crime. Par la fenêtre je regarde la rue. L'officier fume, assis sur le coffre de sa voiture. Je vais dans la cuisine. Il y a un mot sur le frigo avec les lettres « H. M. Central » et en dessous un horaire. Puis je regarde le mur du fond. Il y a un piano.

C'est la maison d'un musicien.

Je m'assois sur le tabouret. Mais je ne sais pas jouer du piano. Je n'effleure même pas les touches. Je m'imagine seulement en train de jouer.

Marcial imagine jouer. Le piano joue seul. Musique : morceau n° 6.

La bibliothèque est pleine de livres. Je regarde les titres, rien de particulièrement intéressant. Je ne vois pas de livres de politique, ni de philosophie, je ne vois pas d'auteurs de gauche, aucun livre de Marx, Engels, Sartre, Lacan... Rien qui fasse penser à quelqu'un de subversif. Sur les étagères du bas, quelques partitions : Guy Ropartz, Nadia Boulanger, Albert Roussel, Antoine Mariotte... Richard Wagner. Sur l'étagère du dessous, toutes les partitions portent la signature de Luca Misiti. J'en feuillette quelques-unes, elles sont très complexes. Cette musique n'a pas l'air d'avoir été composée il y a quarante-cinq ans.

Je m'assois dans le fauteuil. Je reste là, assis, en silence, à regarder autour de moi. Dix bonnes minutes.

Marcial reste là, assis, en silence, à regarder autour de lui. Pendant dix secondes.

Je perds la notion de l'espace et du temps, qui passe vite, comme si chaque minute durait une seconde. Un dernier regard à l'appartement. Puis je sors et je retourne à l'Airbnb.

Je frappe à la porte de la chambre de Davide, mais personne ne répond. Il a dû s'endormir.

Marcial ouvre le robinet. L'eau ne coule pas. Mais Marcial fait comme s'il se servait un verre d'eau. Il allume la radio. Puis fait un peu d'ordre dans l'appartement. Musique : morceau n° 7.

J'allume la radio, je range l'appartement. Je regarde autour de moi. Maintenant, le moindre détail de cet appartement me rappelle un détail de l'appartement de Misiti, que je viens de visiter. Surtout le silence. Le souvenir le plus fort que je garde de l'époque où je vivais à Buenos Aires, c'est le silence. Le silence de ceux qui n'ont pas les mots pour parler de certaines choses.

C'est le silence d'un cri muet.

Difficile à supporter.

La musique qui passe à la radio se transforme peu à peu en un effet sonore continu, persistant. Semblable à un cri muet. Difficile à supporter.

7. L'enlèvement

Devant la porte de l'appartement, je trouve le gardien. C'est la première fois que je le rencontre, mais il me salue aimablement, comme si j'avais toujours vécu là. La première chose que je lui demande c'est s'il connaissait Misiti. L'officier à côté de moi regarde ailleurs, tandis que le gardien laisse, entre ma question et sa réponse, un instant de silence qui ne me semble pas naturel.

Marcial se racle légèrement la gorge.

Que savez-vous de Misiti ?

- Pas grand-chose. Une vingtaine d'années, famille rangée, niveau d'études supérieures. Rien qui fasse penser à un dissident ou à un opposant politique.

Mais pourquoi, alors ?

Il hausse les épaules.

- Ça a peut-être été une erreur. Parfois la police avait une adresse et frappait à toutes les portes)

Ce n'était peut-être pas lui qu'ils cherchaient ce soir-là. Peut-être qu'ils cherchaient la voisine. C'est peut-être même la voisine qui l'a dénoncé. Parfois une dispute, la jalousie, la haine... Peut-être que Misiti jouait du piano à des heures avancées de la nuit.

Puis tout se répète exactement comme les autres jours : la porte s'ouvre, je rentre dans l'appartement, je vais à la cuisine, je bois un verre d'eau,

Marcial ouvre un tiroir. Ça bloque. Il prend la balle et la met dans sa poche. Puis il reprend.

Je regarde par la fenêtre et je vois la Ford Falcon rouge foncée garée devant l'immeuble. Je m'assois dans le fauteuil et j'ouvre le dossier. Son passeport, l'acte de propriété de l'appartement. Quelques photos. Les mêmes photos que m'avait envoyées le Ministère. Un papier écrit à la machine. C'est le rapport de l'enlèvement.

« L'intervention a lieu le 26 juin 1978, le jour de la fête de la victoire de la Coupe du monde, pour que personne ne remarque le bruit et les cris. Comme l'opération est délicate, les jours précédents, nous avons étudié la disposition de l'espace grâce à une série de photos de l'appartement qui nous ont permis de reconstruire une maquette, pour préparer l'intervention dans les moindres détails. Nous contrôlons les mouvements du sujet à travers une caméra cachée dans sa bibliothèque et un micro caché sur le corps d'un informateur. Aujourd'hui, c'est le troisième jour de la traque. Tout se répète exactement comme les autres jours : la porte s'ouvre, Misiti rentre dans l'appartement, va à la cuisine, boit un verre d'eau, va à la fenêtre, regarde la rue. Il sort une partition, il s'assoit au piano et joue. De la rue, on peut entendre la musique. Quand nous décidons d'intervenir, nous coupons le courant ».

Coupure de courant. Marcial arrête de lire.

Ma vue se brouille, je sens une douleur au niveau des côtes, je n'arrive pas à continuer. C'est la peur. J'essaie de m'imaginer moi-même, dans cet appartement, quarante-cinq ans plus tôt. J'essaie d'imaginer quelqu'un ici, quarante-cinq ans plus tard, lisant un dossier sur moi. Comment est-ce que je me sentirais moi, si quelqu'un fouillait dans mes vêtements, lisait mes notes, touchait mes affaires ? Comment je me sentirais si je savais que j'étais devant une caméra qui me filme en secret ? Je ne peux pas continuer.

Marcial se fige. Visiblement, il ne sait plus comment continuer. Le texte est maintenant filmé par la caméra et projeté.

Davide Carnevali

Auteur, metteur en scène et théoricien, Davide Carnevali (Milan, 1981) a obtenu un doctorat en théorie du théâtre à l'Université autonome de Barcelone avec une période d'études à la Freie Universität Berlin.

Parmi ses œuvres, les plus connues sont : *Variazioni sul modello di Kraepelin* (2009) – qui a reçu le Prix du Theatertreffen Stückemarkt de Berlin, le Prix Riccione du Théâtre, le Prix Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre –, *Sweet Home Europa* (2012), *Ritratto di donna araba che guarda il mare* (2013), *Actes obscens en espai públic* (2017), *Menelao* (2018).

Il a écrit et réalisé, entre autres, *Maleducazione transiberiana* (Teatro Franco Parenti, 2018), *Ein Porträt des Künstlers als Toter* (Staatsoper Unter den Linden, 2018), *Lorca sogna Shakespeare in una notte di mezza estate* (ERT, 2019), *Ritratto dell'artista da morto* (Piccolo Teatro di Milano, 2023) ainsi que de nombreux spectacles dédiés au jeune public, pour ERT Emilia Romagna Teatro et le Piccolo Teatro di Milano.

Il reçoit le Prix Hystrio de Dramaturgie en 2018.

En 2020-2021 il dirige L'École des Maîtres et depuis 2021 le workshop "Autori under 40" pour la Biennale de Venise.

Ses textes, traduits en quinze langues, ont été présentés dans des saisons théâtrales et festivals internationaux.

En Italie, il est publié par Einaudi, Sossella et Fandango Libri. En France, ses pièces sont traduites par Caroline Michel et sont publiées par la maison d'édition Actes Sud.

Il est actuellement artiste associé au Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.



© Pino Montisci

Marcial Di Fonzo Bo

Né à Buenos Aires, Marcial Di Fonzo Bo suit la formation d'art dramatique de l'École du TNB. En 1994, il fonde le collectif de théâtre Les Lucioles. Il signe de nombreuses mises en scène d'auteurs contemporains tels Copi, Jean Genet, Leslie Kaplan, Martin Crimp, Lars Norén, Fassbinder, Rafael Spregelburd, Guillermo Pisani, Jean Luc Lagarce...

Comme acteur, il est dirigé par Claude Régy, Rodrigo García, Olivier Py, Jean-Baptiste Sastre, Luc Bondy ou Christophe Honoré. En 1995, il reçoit le prix du syndicat de la critique pour son interprétation de *Richard III* mis en scène par Matthias Langhoff. En 2004, celui du meilleur acteur pour *Le couloir* de Philippe Minyana.

Au cinéma, il joue sous la direction de Petr Zelenka, Woody Allen, Mäiwenn, Christophe Honoré, Claude Mourieras, François Favrat, Brigitte Roüan, Gilles Bourdos et Émilie Deleuze.

A l'opéra, il met en scène *King Arthur* de Purcell à Genève, *Così fan tutte* de Mozart à Dijon, *La grotta di Trofonio* de Salieri à Lausanne et *Surrogates cities* d'Heiner Goebbels à Rennes.

Avec Élise Vigier, ils mettent en scène plusieurs pièces de Copi et collaborent entre 2008 et 2012 avec l'auteur argentin Rafael Spregelburd. En 2010, il coécrit *Rosa la Rouge* avec Claire Diterzi, signe la mise en scène de *Push up* de Roland Schimmelpfennig et *La Mère* de Florian Zeller. En 2014, il crée au Théâtre National de la Colline *Une Femme*, de Philippe Minyana et *Dans la République du Bonheur* de Martin Crimp.

En 2014 il réalise son premier film : *Démons* de Lars Norén (Arte) puis crée la pièce au Théâtre du Rond-Point à Paris. *Demoni* est créé l'année suivante à Genova, puis à Milan.

En 2015, il prend la direction de la Comédie de Caen-Centre Dramatique national de Normandie. Suivront les créations *Vera* de Petr Zelenka, *M comme Méliès* (Molière du spectacle jeune public), *Le Royaume des animaux* de Roland Schimmelpfennig, la comédie musicale *Buster Keaton* et de nouveau Philippe Minyana pour *Le Portrait de Raoul*. En 2022 il reprend le rôle de *Richard III* et met en scène deux textes de Jean Luc Lagarce : *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* et *Music-Hall*. Il joue dans *Médée-Matériau* de Heiner Muller, sous la direction de Matthias Langhoff. En mai 2023 il crée au théâtre du Rond-Point à Paris *Tango y Tango* de Santiago Amigorena et Philippe Cohen Solal (Gotan project).

Au 1^{er} juillet 2023, il prend la direction du Quai Centre Dramatique National Angers Pays de la Loire.

En 2024, il mettra en scène l'opéra *Victoria et Anselm* à la Cité Bleu de Genève.



© Christophe Martin

LEQUAI

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
ANGERS PAYS DE LA LOIRE
DIRECTION MARCIAL DI FONZO BO

PORTRAIT DE L'ARTISTE APRÈS SA MORT

(France 41 - Argentine 78)