ŒDIPE ROI

Considérée comme la tragédie des tragédies, l'*Œdipe roi* de Sophocle constitue l'une des premières occurrences de l'inceste dans la littérature européenne. Derrière le mythe fondateur du théâtre occidental, un point aveugle demeure pourtant : l'inceste réel et ses millions de victimes singulières. Que peut l'art face à l'inceste ? Et que l'inceste, en retour, fait-il à l'art, à l'image et au langage ? Question d'autant plus impérieuse que le silence est justement ce par quoi la « culture de l'inceste » organise son impunité et se perpétue, génération après génération. À travers une enquête personnelle et historique d'une grande force émotionnelle, mêlant l'histoire de la psychanalyse et des sciences sociales à une méditation sur l'art du théâtre, Eddy D'aranjo poursuit sa recherche d'un théâtre politique renouvelé mêlant performance et documentaire — deux régimes de vérité au service d'un art décidé à montrer le réel tel qu'il est, pour ce qu'il est.

Sophocles's* Œdipe roi *is considered the tragedy of tragedies. It is one of the first instances of incest in European literature. A blind spot remains behind the founding myth of Western theatre: real incest and its millions of victims. What can art do in the face of incest? And what does incest, in turn, do to art, to images and to language? This question is all the more pressing given that silence is precisely what allows the 'culture of incest' to organise its impunity and perpetuate itself, generation after generation. Through a personal and historical investigation of great emotional power, combining the history of psychoanalysis and social sciences with a meditation on the art of theatre, Eddy D'aranjo continues his search for a renewed political theatre that blends performance and documentary – two regimes of truth serving an art determined to show reality as it is, for what it is.

d'après / *based on the work by*

SOPHOCLE

texte et mise en scène / *written and directed by*

EDDY D'ARANJO

avec / *with*

EDITH BISCARO
EDDY D'ARANJO
CLÉMENCE DELILLE
MARIE DEPOORTER
CARINE GORON
VOLODIA PIOTROVITCH D'ORLIK

collaboration artistique / *in collaboration with*
William Ravon

dramaturgie / *dramaturgy*
Volodia Piotrovitch d'Orlik

scénographie, costumes
set and costume design
Clémence Delille

création lumière / *lighting designer*
Edith Biscaro

création vidéo / *video designer*
Pierre Martin Oriol

création son / *sound designer*
Martin Hennart

assistante à la mise en scène
stage director assistant
Margot Papas

assistante aux costumes et à la scénographie
costume and set design assistant
Zoé Gaillard

et l'équipe technique de l'Odéon Théâtre de l'Europe

le décor, les costumes et les accessoires ont été réalisés par les ateliers de l'Odéon Théâtre de l'Europe

production Odéon Théâtre de l'Europe

DURÉE
DURATION
3H40 (AVEC UN ENTRACTE)

toutes les représentations sont surtitrées en anglais
all performances are surtitled in English

CRÉATION

07-22 FÉV. 2026
BERTHIER PARIS 17

ENTRETIEN AVEC EDDY D'ARANJO

William Ravon Avant de s'appeler *Œdipe roi*, tu songeais à intituler le spectacle *Triste tigre*, en référence au livre de Neige Sinno. Peux-tu revenir sur la place qu'a occupée ce livre dans le travail ?

Eddy D'aranjo J'ai lu le livre de Neige Sinno à sa sortie, à un moment où je commençais à m'intéresser – ou à me réintéresser – à la question de l'inceste. J'avais commencé, depuis quelques mois, à lire un peu sur le sujet. C'était évidemment une question que j'avais en tête, pour toutes les raisons que je raconte dans le spectacle et qui tiennent à ma biographie, à l'histoire de ma famille. Mais c'était aussi un sujet que je n'avais pas réellement abordé : ni intellectuellement, ni même, je dirais, intérieurement.
Je lis donc le livre de Neige Sinno avec beaucoup d'intérêt, puisque je viens de commencer, en quelque sorte, cette étude. J'ai adoré le livre pour de nombreuses raisons. D'abord parce qu'il pose que l'inceste est quelque chose que l'on peut penser. Mais j'étais aussi très touché par ce qu'elle écrit à propos de l'art – qui n'est pas un lieu de réparation ou de soin, mais un lieu de relation avec les ténèbres, avec la négativité. Cela me semblait très juste, très raisonné. Le fait que *Triste tigre* prenne la forme d'un essai, et dépasse largement le mode narratif et le répertoire d'affects habituellement associé au témoignage, pour s'inscrire de manière plus ample comme une réflexion sur la littérature et sur le mal, cela m'a beaucoup plu. J'avais le sentiment que de l'air entrait. J'avais aussi lu le livre de Dorothée Dussy, qui avait été très important pour moi, une sorte de catalyseur, presque un viatique. Et les livres de Christine Angot, que j'adore. Ce spectacle n'aurait bien sûr pas été possible sans toutes ces autrices qui l'ont précédé, qui ont rendu possible de faire entrer cette dimension du mal dans la littérature, dans le langage, dans la pensée.

W. R. Qu'est-ce qui t'a fait passer, ensuite, à *Œdipe roi* ?

E. D. Le chemin vers ce spectacle a été long, passionnant et complexe. Je crois qu'au départ, *Triste tigre* me servait un peu de bouclier, d'abri : je savais que je pouvais m'appuyer sur un texte très fort, porté par une parole qui, de toute façon, allait *tenir* – au cas où, moi, je n'arrivais pas à être suffisamment précis, nuancé, ou juste. Mon idée, cela dit, n'était pas d'adapter le livre de Neige Sinno, mais d'inscrire sur scène le dialogue entre un lecteur et un livre.
Et puis, à un moment, je me suis dit : on enlève le bouclier. On y va, on écrit. Cela a donné un objet un peu différent.
Il reste bien sûr une forme de bouclier, Sophocle, mais c'est presque une blague. En réalité, depuis le début, je savais que je voulais que *Œdipe roi* soit présent.
Ce qui m'intéressait, c'était de me dire que, dès la naissance du théâtre occidental, mon « sujet » (je mets le mot entre guillemets car je n'aime pas l'idée de faire des spectacles « à sujet », mais là…) l'inceste, donc, était déjà là.
Mais il ne ressemble pas à l'inceste « réel », je veux dire à l'expérience d'un enfant abusé, manipulé ou violenté par un parent. L'inceste légendaire n'est pas l'inceste réel, vécu dans la chair et la psyché. L'inceste de la littérature, des légendes, celui qui est enseigné à l'école, est le miroir négatif de l'inceste réel, systémique, qui est lui occulté du langage, de la représentation, de l'espace médiatique (ou qui en tout cas l'était jusqu'à très récemment).
J'ai donc fini par aborder *Œdipe roi* comme un symptôme de cette situation.
La loi de l'inceste est le silence – la honte, le déni, l'occultation, le secret, le tabou. Pourtant, dès la naissance du théâtre occidental, on en parle. C'est là. Mais c'est méconnaissable.
Cela dit, ce n'était pas qu'un emprunt ironique ou critique. La question de la tragédie m'intéresse. Il y a des actes qui transgressent toutes les lois sociales. La douleur en est insupportable, et se transmet de génération en génération. C'est quand même comme ça que démarre le théâtre.
Je voulais aussi revenir aux questions fondamentales : qu'est-ce que la catharsis ? Le théâtre a-t-il une fonction, une capacité propre ?
Cela rejoignait aussi mes interrogations plus profondes sur le langage et le crime. Le théâtre a à voir avec ça depuis le début. Le combat entre la pulsion et l'effort de symbolisation.

W. R. Ce spectacle est, en effet, contemporain d'une prise de conscience collective : l'ampleur de l'inceste réel, du nombre de ses victimes. Avant cela, l'inceste a surtout été envisagé comme un objet fantasmatique, notamment à travers le fameux complexe d'Œdipe.

E. D. Ce qui est frappant, c'est que, au cœur du XXe siècle, on parle énormément de l'inceste sur le plan théorique – en psychanalyse, mais aussi par exemple dans l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss, qui théorise le caractère universel de l'interdit de l'inceste. Mais la transgression réelle de cet interdit, le fait que, concrètement, des pères, des grands-pères, des frères, exercent ces violences de manière massive, reste largement inaudible. Il faut attendre les années 1990 pour que cela commence, et à peine, et si peu, à être entendu socialement.
Pour ce qui est de la psychanalyse, en effet, le complexe d'Œdipe est au cœur de ce paradoxe. Ce concept met au centre de l'organisation psychique et sociale la question de l'inceste, mais sur un mode très spécifique : en affirmant que l'inceste est d'abord un désir de l'enfant à l'égard de ses parents, et que la construction du sujet passe par la censure de ce désir, afin de sortir de la fusion fantasmatique avec les parents et de s'individuer. Cela n'a pas de rapport direct avec l'inceste réel, entendu comme un geste de pouvoir, d'écrasement du parent abusif sur l'enfant. Freud s'intéresse au désir inconscient de l'enfant pour le parent, mais pas au désir du parent d'abuser ou de violer l'enfant, désir pourtant lui manifeste, fréquent, massif même, si l'on regarde les choses en face.
Cela ne veut pas dire que le complexe d'Œdipe n'existe pas, mais simplement qu'on parle alors d'autre chose en utilisant le même mot. Et en mélangeant au passage les dimensions imaginaires, fantasmatiques ou inconscientes de la vie psychique avec les expériences réelles, physiques, sociales, des individus. Quitte à rendre tout confus.
Cela dit, l'histoire de la psychanalyse est riche et complexe, et un auteur comme Ferenczi, par exemple dans son livre *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*, peut nous aider à penser l'inceste réel et ses conséquences. Je suis d'ailleurs en analyse moi-même (si vous lisez cet entretien après avoir vu le spectacle, ça ne vous surprendra pas !), et pour moi la pratique de la cure est autre chose que la théorie. Et puis je crois à l'hypothèse de l'inconscient. J'essaye de ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain.

W. R. Dans le journal de saison, tu avais choisi d'accompagner le texte de présentation du spectacle, d'un texte du juge Édouard Durand « 160 000 enfants », ancien co-président de la CIIVISE (Commission indépendante sur l'inceste et les violences sexuelles faites aux enfants), aux côtés de Nathalie Mathieu. Ce spectacle prend acte de ce rapport, de ces chiffres, mais peut-être plus encore, de l'inaction politique qui s'en est suivie ?

E. D. Exactement. Tu sais, les spectacles qui m'intéressent le plus sont ceux qui permettent d'affronter des idées complexes, difficiles, les spectacles disons « dissensuels ». Là, en travaillant sur cette question de l'inceste, on pourrait penser que c'est impossible d'être dissensuel. Puisque tout le monde, en tous les cas sur le papier, s'accorde pour dire que les violences sexuelles sur les enfants sont inacceptables, horribles, le pire des crimes, etc.
Seulement, dans les faits, que fait-on de cette indignation ? Rien. Pourquoi ?
Ce qui s'est passé avec la CIIVISE est une illustration terrible de ce paradoxe. Emmanuel Macron dit : « On vous croit. » C'est une cause nationale, un combat pour la civilisation, etc. On nomme une commission qui fait un travail extraordinaire, écoute 30 000 personnes raconter leur histoire, dire ce qu'elles connaissent de la violence et de l'injustice. La commission propose un rapport, que j'invite chacun à lire, qui comporte 82 propositions concrètes de politique publique (du repérage systématique des violences à l'accompagnement psychologique, médical, judiciaire des victimes). Puis on applique quelques mesures, utiles certes mais marginales, et la CIIVISE est enterrée. On sort le juge Durand, considéré comme trop militant (on rêve !), on réduit les missions de la commission, puis on la dissout (le gouvernement vient d'annoncer sa « refondation », autant dire sa disparition).
Pourquoi ? On ne peut pourtant pas croire que le gouvernement « soutient » l'inceste ou les violences sexuelles au sens positif. Ce n'est pas ça. C'est une complicité, mais par indifférence, par absence de pensée et d'imagination de ce dont il s'agit. Et ainsi est reconduit à l'échelle nationale un fonctionnement de l'inceste qu'on retrouve bien souvent à l'échelle des familles : quelqu'un parle, dit la vérité, on l'écoute, parfois on dit « je te crois », puis il ne se passe rien, retour à la normale. Tout le monde accepte. La famille tient.
Si l'on regardait en face la violence, il faudrait tout changer. Qui le désire vraiment ? Volodia Piotrovitch d'Orlik, dans le spectacle, essaye de regarder ça, de prendre le temps d'y penser. Il faudrait d'ailleurs que ce changement soit institutionnel, mais aussi intérieur, symbolique, culturel. Que l'on regarde autrement ce qu'est un enfant. Que l'on comprenne ce que l'asymétrie des âges et des positions (la « domination adulte », comme l'a théorisée par exemple Tal Piterbraut-Merx) organise le monde social et la famille.

Il y avait donc, pour moi, cette envie de faire tenir ensemble plusieurs choses : d'un côté, l'aspiration à un théâtre qui recueille ce qui, du réel, n'avait pas été vu ou entendu ; de l'autre, le refus de renoncer à ces dimensions intérieures, énigmatiques, non immédiatement lisibles socialement, de l'expérience humaine.

W. R. Dans l'écriture, tu travailles contre (et avec) la forme « du spectacle témoignage » ? Peux-tu revenir sur cette ambivalence ?

E. D. Oui, c'est sans doute l'un des points les plus délicats du spectacle.
Le spectacle s'inscrit dans un moment collectif particulier, que je trouve, globalement, formidable. Il y a aujourd'hui une volonté très forte de visibilisation, de mise en récit d'expériences minoritaires et de situations d'oppression qui ont longtemps été peu racontées, voire complètement déniées ou occultées. De ce point de vue-là, le spectacle s'inscrit dans une continuité, dans une forme de confraternité avec ce mouvement social.
L'un des symptômes de ce moment, dans le théâtre contemporain, c'est évidemment la place qu'occupent l'écriture documentaire et le témoignage : la présence de « vrais gens » sur scène, et, plus généralement, la place du récit de soi et des textes autobiographiques sur les plateaux.
Cette saturation du réel peut cependant produire une forme de mélancolie : celle d'un théâtre réduit à la charge du recueil de l'expérience individuelle, et souvent de l'expérience douloureuse, ou à la simple tâche de restitution du monde social tel qu'il est, parfois au prix d'un désintérêt pour les dimensions imaginaires, projectives, intérieures, voire antisociales, que le théâtre permet pourtant aussi de déployer.
Il y avait donc, pour moi, cette envie de faire tenir ensemble plusieurs choses : d'un côté, l'aspiration à un théâtre qui recueille ce qui, du réel, n'avait pas été vu ou entendu ; de l'autre, le refus de renoncer à ces dimensions intérieures, énigmatiques, non immédiatement lisibles socialement, de l'expérience humaine – et donc le refus de limiter le réel à ce qu'il y a, à ce qui est déjà connu de nous, déjà disponible dans les coordonnées sociales existantes.
Mais il y avait aussi un autre enjeu, que je ne suis peut-être parvenu qu'à effleurer dans le spectacle, mais qui m'importe : interroger la manière dont le cadre du témoignage s'intègre au dispositif médiatique du néolibéralisme, et la façon dont il participe, pour ainsi dire, à la « société du spectacle ». Ce sont des termes qui peuvent paraître un peu datés, mais qui me semblent encore très pertinents.
En l'occurrence, ce cadre médiatique et spectaculaire enferme celles et ceux qui tentent de parler, d'écrire, sur les violences sexuelles dans toute une série de paradoxes et de contradictions. Des contradictions qui sont sans aucun doute nécessaires, qu'on peut accepter, mais qui sont malgré tout extrêmement contraignantes, pénibles. Les « victimes » sont enfermées dans des cadres narratifs, affectifs, des cadres de perception – en fait des cadres de réception. Il y a ce qui peut être dit, mais aussi ce qui peut être entendu. Je me demande donc : à quelles conditions un récit peut-il être entendu ? Quelles émotions « obligatoires » doivent être convoquées pour que la vérité d'un témoignage puisse être manifestée ? Tout ça rend très difficile la tenue d'un récit singulier.
C'est sûrement pour cela qu'il m'a aussi semblé intéressant de revenir à la tragédie et à des affects fondamentaux comme la terreur et la pitié. Dans la tradition théâtrale de la tragédie, ces deux affects sont centraux, et ils me semblent précisément accompagner de manière quasi obligatoire les récits de témoignages, notamment lorsqu'il est question de violences sexuelles. Il ne s'agit évidemment pas de dire que la terreur ou la pitié devraient être purement et simplement évacuées, mais plutôt d'en suspendre l'exercice ; de les mettre en pause pour pouvoir les observer, les interroger, et vérifier si d'autres affects sont possibles, si d'autres formes de relation à l'écoute peuvent être inventées, au-delà de la seule commisération ou de la stupeur.
Donc je voulais faire un théâtre de témoignages, mais qui se retournerait contre lui-même pour examiner ses conditions de possibilité, ses coordonnées – mais d'une manière hyper-sensible, pas pour accroître la distance, mais pour manifester une expérience plus « réelle » encore.

W. R. La tragédie – telle qu'on la fantasme dans l'Antiquité –, tout en étant un spectacle, est présentée comme l'accomplissement d'un rituel, jouant une fonction sociale, pour les citoyens assemblés au théâtre. Tout au long du premier mouvement du spectacle, toi et les interprètes vous vous adressez frontalement au public. Comment as-tu pensé, et travaillé, cette relation directe au spectateur ?

E. D. Oui, la question de la relation au public est une question difficile. Je dirais qu'il y a deux dimensions principales dans notre rapport au public. La première, c'est que nous n'envisageons pas le public comme un bloc. Ni comme le représentant de la société, ni comme une métaphore de la cité, ni comme une analogie de l'ensemble politique. On ne s'adresse pas à « la société ». On s'adresse à une multitude de personnes singulières, qui entendent ce qui est dit de manière profondément personnelle. En ce sens, on s'adresse à une réunion de subjectivités, irréconciliables entre elles. Notre adresse ne peut donc pas être unitaire : elle est immédiatement diffractée dès qu'elle apparaît.
Je pense que c'est vrai pour tout théâtre, mais c'est particulièrement sensible dans un spectacle comme celui-ci, où la nature et le niveau des expériences individuelles altèrent énormément la réception. Le spectacle entre en résonance avec les histoires personnelles des spectateurs, avec leurs familles, leurs proches, les personnes qu'ils aiment, de manière extrêmement singulière.
Cela constitue une différence assez nette avec certaines conceptions de la tragédie comme forme relevant d'un fonctionnalisme social – l'idée selon laquelle la société, pensée comme un tout homogène, viendrait accomplir un acte collectif, par exemple une purgation des passions. Ici, l'échelle n'est pas celle-là. Cela ne veut pas dire que le spectacle ne produit pas d'effets (cathartiques ? pourquoi pas ?), mais je ne crois pas qu'ils soient uniformes ou homogènes. Et, en tout cas, ce n'est pas ce que nous visons.
Il y a une deuxième dimension du rapport au public, tout aussi importante, et qui singularise notre manière de faire du théâtre politique. Nous essayons de ne pas nous placer dans une position d'autorité vis-à-vis du spectateur. Même si le spectacle peut avoir, par certains aspects, une dimension proche de l'éducation populaire – il documente, il apporte des éléments de description qui ne sont pas nécessairement connus de tous – notre objectif n'est pas que le public sorte du théâtre simplement plus conscient de l'ampleur du problème, ni même plus « éduqué » qu'en y entrant. Ce que nous cherchons à faire, c'est plutôt à indiquer les coordonnées d'un problème, à travailler nous-mêmes à le penser, et à le penser devant les spectateurs. En espérant qu'ils puissent, eux aussi, le penser avec nous. Cela implique une autre position : nous ne nous présentons pas comme des experts, ni comme une autorité sur la question de l'inceste. Nous ne savons pas exactement comment faire, ni quoi faire, ni même quoi en faire. Et c'est depuis cet endroit-là que nous parlons.

W. R. *Œdipe roi* est une pièce sur une recherche de la vérité, dont la révélation s'avère désastreuse, pour ne pas dire funeste. Toi aussi, tu as entrepris d'aller en quête d'une vérité ; notamment à travers une enquête documentaire sur ton histoire familiale que tu as mené en amont, puis pendant la création du spectacle. As-tu eu la sensation qu'aller chercher la vérité te faisait prendre un risque ?

E. D. Oui. La question de la vérité est redoutable. Je pense qu'en général les gens disent qu'ils sont attachés à la vérité, ils croient qu'ils la désirent, mais c'est faux. Les gens détestent la vérité. Personne ne la supporte vraiment. Et celles et ceux qui s'efforcent de la dire en subissent très souvent les conséquences. C'est évidemment le cas de manière très concrète et très massive dans les situations d'inceste – puisque c'est de cela que parle le spectacle –, mais c'est vrai aussi de façon plus générale.
Ce qui m'intéresse, c'est que dès les débuts de l'histoire du théâtre, il y a cet affrontement entre la question de la vérité et celle du crime. *Œdipe roi* est précisément une pièce qui met en scène une enquête : une recherche de la vérité dont l'issue est la découverte d'une négativité indépassable, une destruction psychique, une catastrophe. Cela me semble suffisant à dire. Dès le commencement du théâtre occidental, il y a donc cette confrontation entre la violence et la vérité. Par ailleurs – et j'ai l'impression de le subir presque autant que de l'assumer – j'ai une forme de passion pour la vérité, un désir de vérité. Même si ce n'est évidemment pas quelque chose de simple.
Je m'aventure peut-être un peu en disant cela, mais en tout cas, sur la question de l'enquête, ce qui est frappant, c'est que lorsque je la commence, j'ai un désir de vérité assez général, lié à un désir de compréhension. Un désir de rationalisation : établir des chaînes causales, comprendre comment ce qui m'est apparu de manière brutale – sous la forme de l'imposition, de la violence – pourrait être resitué dans un récit où l'on identifie des explications, des déterminations, pour les actes qui paraissent les plus monstrueux, les plus fous, les plus impensables. Au départ, il ne s'agissait donc pas pour moi de chercher la vérité comme on chercherait à dévoiler un secret dissimulé, mais plutôt de mettre de l'intelligence là où il y avait un amas confus de sensations, quelque chose d'indifférencié, d'oppressant.
Sauf que, en posant des questions – à ma mère, à certains membres de ma famille, mais aussi à d'autres personnes encore qui n'apparaissent pas dans le spectacle –, j'ai découvert que, quand on creuse, c'est souvent encore plus étrange, plus déroutant, plus fou. J'ai découvert des choses qui étaient totalement inattendues, presque inimaginables. Je n'avais même pas l'intuition que la vérité puisse se situer là. La difficulté, c'est que, d'une certaine manière, j'ai bien obtenu certaines réponses aux questions que je me posais. Mais ces réponses ont fait surgir encore plus de questions, encore plus d'incompréhension, encore plus de difficultés à penser. Plus je cherchais la vérité, plus le vertige grandissait, et moins la résolution semblait possible.
Je ne suis donc pas du tout certain que cette enquête m'ait rassuré, ou qu'elle ait permis de mettre de l'ordre dans ce qui était confus. Il faut en plus préciser que l'enquête a été bien plus large que ce que l'on montre ; on a évidemment fait des choix dans ce qui apparaît sur scène. Par ailleurs, cette enquête est inachevée. Il reste encore des choses à savoir. Si je la poursuis – et je pense que je vais la poursuivre –, je ne doute pas qu'elle continue à produire de nouvelles questions. L'énigme reculera peut-être à mesure que l'on avance, comme un horizon, elle restera.

L'inceste est un crime qui entretient un rapport direct avec le pouvoir, et avec l'exercice d'un pouvoir hiérarchique. Il s'exerce toujours à partir d'une asymétrie de position.

W. R. Cette enquête a abouti aussi à la tentative d'un portrait de ta grand-mère paternelle, Jeanne, que tu n'as jamais connue. À travers le destin de cette femme, le spectacle noue l'inceste à la question du patriarcat. Peux-tu expliciter les choix qui ont motivé ce rapprochement ?

E. D. Il me semble qu'on peut dire une chose assez simple : l'inceste est un crime qui entretient un rapport direct avec le pouvoir, et avec l'exercice d'un pouvoir hiérarchique. Il s'exerce toujours à partir d'une asymétrie de position. En ce sens, l'inceste n'est pas seulement une violence spécifique : il est une forme particulièrement extrême de la violence et de la domination en général. Un révélateur de ce qu'est le pouvoir. C'est aussi ce qui permet de comprendre comment il s'inscrit dans une organisation patriarcale plus large. L'inceste ne relève pas d'un accident isolé, mais d'un système de rapports de domination.
Lors de mon enquête, je découvre un élément majeur qui bouleverse profondément la compréhension que j'avais de l'histoire de mon père et de ce qui précède l'inceste de mon enfance. Mais je découvre aussi tout un ensemble d'autres faits que j'ignorais au sujet de ma famille, notamment à propos de ma grand-mère, Jeanne. À travers elle, on raconte aussi une histoire de la condition féminine au XXe siècle. Et cela permet de réarticuler la question de l'inceste à une histoire plus générale des luttes féministes, ou en tout cas à une histoire des contraintes, des empêchements et des violences faites aux femmes. C'est aussi très simplement mon paysage intellectuel et politique : ce que j'ai en tête. Et les pensées, les émotions que je partage avec mes amies, et bien sûr en particulier celles avec qui je fais ce spectacle, Clémence Delille et Edith Biscaro, qui ont fondé avec moi notre compagnie après l'École du Théâtre national de Strasbourg, et les comédiennes du spectacle, Marie Depoorter et Carine Goron.
Le personnage de ma grand-mère apparaît ainsi comme une figure profondément contradictoire, étrange, chez qui j'entendais un désir très fort d'émancipation, d'individuation, un appel à exister pleinement comme sujet, dans une société qui ne le lui permettait pas. Elle tente, par exemple, de divorcer d'un mari violent et alcoolique ; ce divorce lui est refusé. Elle ne pourra le quitter que quinze ans plus tard. Ce simple fait, aujourd'hui, paraît inconcevable. Jeanne, en tout cas telle que je l'imagine, est une figure presque exemplaire de l'écrasement du désir féminin au XXe siècle, et en même temps d'une résistance acharnée à cet écrasement. Cette résistance a pu prendre des formes extrêmes, parfois autodestructrices – la maladie, l'alcool, la violence. Dans la seconde moitié de sa vie, ma grand-mère devient très alcoolique ; on me dit qu'elle est une criminelle, mais je comprends aussi qu'elle a été très lourdement victime des structures patriarcales… Le récit de Jeanne devient le récit d'une femme qui a senti en elle le désir d'une autre vie que celle qui lui était assignée, et qui a cherché à résister au conditionnement social, à la tristesse de la place qui lui était donnée. Tout cela a des liens – et en même temps aucun lien direct – avec l'inceste. Dans l'inceste aussi, il est question de l'écrasement de l'autre, du refus de reconnaître l'autre comme un individu, comme le centre d'une expérience et d'un monde de valeurs. Et c'est face à ce déni d'existence qu'il faut ensuite travailler.

W. R. Pourtant, ce spectacle ne tente pas de faire un portrait vériste de cette femme. Au contraire, tu exhausses son mystère, dénonçant, sans cesse, qu'il s'agit d'un travail « imaginaire », une notion cardinale dans ce spectacle.

E. D. Je n'ai, en effet, jamais connu ma grand-mère, Jeanne ; elle est morte. Mon père est mort. La plupart des personnes qui les ont connus sont mortes. À l'exception d'un oncle et d'une tante, il ne reste presque aucun témoin direct. Les ressources dont je disposais étaient donc extrêmement fragmentaires : quelques documents, des archives, des photographies, quelques lettres..., mais avec d'immenses lacunes. Tout cela restait profondément incomplet. Il a donc fallu, en effet, combler ces vides par l'imagination – au sens d'une tentative de compréhension sensible. Il s'agit alors de recourir à ma sensibilité : mes projections, mes catégories de description, mes fantasmes aussi, évidemment, sur cette réalité sociale et historique.
Est-ce que c'est « vraiment » ma grand-mère que l'on voit sur scène ? Ce n'est pas complètement net, et c'est précisément cela qui m'intéresse. C'est aussi ce flou qui permet que cette vie vaille pour d'autres vies. De la même manière que, dans la première partie, même si l'on part d'une expérience très intime, l'anecdote privée ne m'intéresse pas en tant que telle. Ce qui m'importe, c'est qu'il y ait de l'espace pour que d'autres expériences, d'autres vies puissent s'y engouffrer. Je ne cherche pas une universalisation, mais une possibilité de généralisation, voire une forme d'impersonnalisation de l'expérience. Jeanne est un personnage, mais elle conserve une part d'énigme, d'inconnu, qui vaut pour d'autres femmes. L'actrice, Carine Goron, travaille précisément à rencontrer cette part inconnue du personnage. Cette troisième partie est donc à la fois une tentative de reconstruction fragmentaire d'une cohérence biographique, et le récit d'une actrice face à l'énigme de son personnage, faisant l'épreuve de ce flou identitaire.
Cela renvoie aussi à une conception qui m'a beaucoup guidé, celle de Stanley Cavell, notamment dans *La Protestation des larmes*, où il parle du « mélodrame de la femme inconnue ». Avant que le féminisme ne permette de formuler explicitement le désir d'une autre condition, il y avait déjà, évidemment, l'expérience d'un manque, d'un désir autre, sans lieu pour se réaliser. Cavell s'appuie sur les mélodrames hollywoodiens – par exemple *Now, Voyager* avec Bette Davis – pour montrer que ces personnages féminins ne revendiquent pas leur liberté au nom d'une identité déjà constituée, mais au nom du fait qu'elles ne savent pas qui elles sont, et qu'elles doivent entreprendre l'aventure de se découvrir. C'est vraiment la modernité : découvrir qu'on ne sait pas qui on est (Jocaste, chez Sophocle, dit aussi : « Infortuné, puisses-tu ne jamais savoir qui tu es. ») Cavell propose aussi une relecture d'*Une maison de poupée* d'Ibsen : Nora ne quitte pas la maison parce qu'elle sait qui elle est et refuse le carcan patriarcal, mais parce qu'elle ne sait pas qui elle est. Le patriarcat a produit une place vide, une place où l'identité n'a pas pu se développer. On est là dans quelque chose de très proche de *Une chambre à soi* de Woolf, tant qu'il n'y a pas l'espace, il n'y a pas même la possibilité de vérifier que l'on existe. Carine travaille exactement à cet endroit : rencontrer un personnage qui n'a peut-être jamais pu se saisir comme sujet de sa propre vie, mais qui désire très fortement cette aventure de l'existence.

W. R. Dans cette exploration, tu t'es notamment intéressé aux avortements clandestins pratiqués par ta grand-mère, et tu as entrepris un travail de reconstruction à partir d'un documentaire féministe de la fin des années 1970, *Regarde, elle a les yeux grand ouverts*. Pourquoi as-tu choisi de t'appuyer sur cette archive ?

E. D. Parmi les choses que je découvre, en effet, sur la vie de ma grand-mère, il y a le fait qu'elle était *faiseuse d'anges* – c'est-à-dire qu'elle pratiquait des avortements clandestins avant la loi Veil. Quand je découvre cela, ça n'a, *a priori*, pas de lien direct avec mon sujet, mais en même temps je me dis que c'est extrêmement intéressant. Elle pratique des avortements clandestins, peut-être au sein de réseaux de femmes, avec des amies. On ne comprend pas tout, mais c'est en tout cas quelque chose que j'ai envie de croire.
À l'époque, il y avait évidemment les militantes féministes, du MLAC par exemple (Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception), qui pratiquaient ces avortements, mais aussi des personnes motivées par la vénalité, ou qui pratiquaient sans engagement ou perspective politiques clairs. Je ne sais pas exactement où se situait ma grand-mère. Mais, puisque j'étais déjà dans un régime imaginaire et fictionnel, j'ai eu envie de l'inscrire dans une continuité héroïque du féminisme. Ce qui est au fond une idée très mélancolique.
Je voulais représenter un avortement clandestin avant la loi Veil, en Picardie, à la fin des années 1960 ou au début des années 1970. Il y avait évidemment plusieurs possibilités de figuration. Très probablement, ma grand-mère pratiquait au début des années 1960 des méthodes extrêmement violentes – aiguilles à tricoter, pratiques dangereuses, avec une mortalité élevée. Mais dans le spectacle, nous faisons un écart au réalisme. Nous nous appuyons sur des méthodes développées au début des années 1970 : ce qu'on appelle la *méthode Karman,* par aspiration, avec une canule. C'était une méthode beaucoup plus sûre, moins douloureuse, qui permettait plus d'autonomie aux groupes de femmes qui la pratiquaient. Elle arrive tardivement en France, vers 1973, donc juste avant la loi Veil. Il est très peu probable que ma grand-mère l'ait utilisée. C'était une méthode militante, surtout pratiquée par des groupes politisés.
Dans le spectacle, nous nous appuyons donc sur un film produit par le MLAC, intitulé *Regarde, elle a les yeux grand ouverts* (1980), consacré au groupe d'Aix-en-Provence, qui continuait à pratiquer des avortements après la loi Veil. Ce qui est passionnant dans ce film, c'est l'analyse politique qui y est développée : l'idée que la loi Veil, tout en constituant une victoire essentielle, redonne aussi le monopole de l'avortement à l'État, au pouvoir médical, et majoritairement à des médecins hommes. Or, l'avortement avait été, jusque-là, un savoir féminin transmis de femme à femme, à distance du pouvoir médical. Il y a donc un gain, mais aussi une perte. Certains groupes ont ainsi continué à pratiquer des avortements hors hôpital jusqu'au début des années 1980, avec des procès pour exercice illégal de la médecine. C'est une histoire très peu connue, presque folklorique, mais politiquement passionnante. Nous sommes partis de ce documentaire, mais nous l'avons ensuite largement réécrit pour représenter cette scène. Il y a une forme d'anachronisme assumé : c'est une sorte d'avortement idéal, féministe, presque utopique.
Dans ce film, il y a aussi des éléments issus des pratiques de *self-help* : des groupes de femmes qui se réapproprient les savoirs gynécologiques, pratiquent des auto-examens avec des spéculums et des miroirs, pour apprendre à connaître leur corps. Le savoir, c'est le pouvoir. Il s'agit de reprendre le contrôle d'un regard jusque-là monopolisé par la médecine. Dans le spectacle, l'actrice Marie Depoorter, place elle-même un spéculum, un miroir, et nous filmons cet auto-examen, qui lui permet de voir son col de l'utérus, projeté sur grand écran.

Au théâtre revient la tâche de la pensée, de la beauté et de la vérité. C'est beaucoup, mais il faut accepter que le théâtre est faible, ses forces misérables. Pour agir, il faut autre chose que l'art.

Ce n'est pas une performance basée sur le dépassement des limites physiques, ou sur la prouesse athlétique, comme chez Florentina Holzinger, par exemple, mais le geste, lui, est bien réel, accompli. Ce geste rompt partiellement l'unité fictionnelle du spectacle. Par ailleurs, le documentaire, très beau, est en libre accès.
Le lien avec le reste du spectacle ne paraîtra peut-être pas évident. Là encore, il y a une énigme. Mais je dirais qu'il s'agit là aussi d'affronter et de dépasser la honte, qui est ce qui tient le pouvoir. Le spectacle dit qu'il faut regarder le réel, ne pas en avoir peur. Regarder le réel, c'est affronter le tragique de l'existence, la présence du mal, mais aussi sa beauté, abîmée par la violence, occultée par le pouvoir. Il faut regarder.

W. R. Pour terminer, j'aimerais revenir à l'origine de ta compagnie, créée en complicité avec Edith Biscaro et Clémence Delille (respectivement créatrice lumière et scénographe-costumière) – Objet bleu et brutal, dont le sous-titre est « recherches réalistes ». Elle s'accompagne d'un manifeste, où figure une phrase : « Le réel n'est ni seulement ce qui est, ni seulement ce qui a été. » Est-elle toujours d'actualité pour ce spectacle ? Si oui, peux-tu l'expliciter ?

E. D. L'idée de cette phrase, c'est que la notion de réel est souvent utilisée pour désigner ce qu'il y a, c'est-à-dire la limite de l'expérience vécue ou de l'expérience sociale, autrement dit la finitude de notre monde. Or, cette notion de réel peut aussi être entendue de manière plus large, en incluant le possible, le virtuel – ce que le réel pourrait être, ce qu'il a manqué à être, ou ce qu'il n'a pas encore réussi à être. Elle peut donc aussi inclure le futur : pas seulement ce qu'il y a ou ce qu'il a été, mais aussi ce qu'il y aura.
C'est une conception du réalisme qui rejoint celle de Brecht, lorsqu'il disait que le théâtre avait à penser les conditions d'intelligibilité d'une situation, mais aussi ce qui, à l'intérieur de cette situation, était *possible*. C'est pour cela qu'on peut parler d'une conception *constructiviste* du théâtre politique. Et c'est pour cela surtout, et c'est très important pour ce spectacle, que le théâtre de Brecht est un théâtre anti-tragique ! Il n'y a pas de destin indépassable, puisque la réalité sociale est modifiable par l'histoire.
C'est en ce sens que le théâtre, et le spectacle que nous faisons, a évidemment à voir avec le réalisme, au sens descriptif, et, pour ce qui nous concerne, avec le fait de nommer le réel tel qu'il est, l'inceste, dans sa négativité (l'étendue du crime, les structures de sa reconduction et de sa mise sous silence) : le réel donc tel qu'il n'a pas encore été, ou mal, ou trop peu nommé, regardé. Mais le réalisme, ainsi compris, élargi, a aussi à voir avec toutes ces autres dimensions, à l'intérieur de nous-mêmes, qui n'ont peut-être pas encore trouvé leur place pour devenir réalité. Je dis évidemment tout cela en ayant pleinement conscience de la faiblesse des moyens du théâtre. Le théâtre seul ne change pas le monde. Il faut pour cela des organisations, des luttes matérielles, des rapports de force. Au théâtre revient la tâche de la pensée, de la beauté et de la vérité. C'est beaucoup, mais il faut accepter que le théâtre est faible, ses forces misérables. Pour agir, il faut autre chose que l'art.

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, JANVIER 2026

Né en Picardie, **Eddy D'aranjo** se forme à l'École des hautes études en sciences sociales et à l'École normale supérieure (Ulm), où il étudie la philosophie contemporaine, les sciences sociales et la dramaturgie. Il intègre ensuite l'École du Théâtre national de Strasbourg en tant qu'élève metteur en scène (Groupe 44, 2016–2019), sous la direction de Stanislas Nordey. À l'École du TNS, il crée *eddy*, performance documentaire et semi-autobiographique à partir des romans d'Édouard Louis. En sortant de l'École du TNS, il créé avec Edith Biscaro et Clémence Delille, la compagnie Objet bleu et brutal, qui aboutit à la création, en 2021, du spectacle *Après Jean-Luc Godard – Je me laisse envahir par le Vietnam*. Il a été artiste associé à La Commune – CDN d'Aubervilliers et au Théâtre national de Strasbourg, ainsi qu'au Théâtre Olympia – CDN de Tours, où il initie, avec Camille Dagen et Emma Depoid (collectif Animal Architecte), un projet d'association donnant lieu à un spectacle signé en commun, *La vie dure* (juin 2022). Parallèlement, il poursuit son travail de dramaturge aux côtés de Julien Gosselin et de la compagnie Si vous pouviez lécher mon cœur sur *Le Passé* (septembre 2021), *Sturm und Drang* (Volksbühne, mai 2022), *Extinction* (juin 2023) et *Musée Duras* (octobre 2024). Il est invité à enseigner à l'École supérieure d'art dramatique de Paris, à l'ENS Ulm, au Conservatoire à rayonnement régional de Seine-Saint-Denis, ainsi qu'au TNS et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

POUR EN SAVOIR PLUS

OUVRAGES

Christine Angot
L'Inceste (Stock, 1999)
Le Voyage dans l'Est
(Flammarion, 2021)

Cécile Cée
Ce que Cécile sait – Journal de sortie d'inceste
(Marabout, 2024)

Marine Courtade et Alexandra Petit
On ne parle pas de ces choses-là
(Casterman
La revue dessinée, 2025)

Mai Lan Chapiron
C'est MON corps !
(La Martinière jeunesse, 2024)

Édouard Durand
160 000 enfants – Violences sexuelles et déni social
(Gallimard, 2024)

Vahina Giocante
À corps ouvert – Journal de guérison
(Robert Laffont, 2024)

Camille Kouchner
La Familia grande
(Seuil, 2021)

Anaïs Nin
La Maison de l'inceste – 1936
(Éd. des femmes, 2006)
Inceste – Journal inédit et non expurgé des années 1932-1934
(Stock, 1995)

Charlotte Pudlowski
Ou peut-être une nuit – Inceste : la guerre du silence
(Grasset, 2021)

Christiane Rochefort
La Porte du fond
(Grasset, 1988, Prix Médicis)

Niki de Saint Phalle
Mon secret
(Éd. des femmes, 2023)

Neige Sinno
Triste tigre (P.O.L., 2023)

Adèle Yon
Mon vrai nom est Élisabeth
(Du Sous-Sol, 2025)

Camille Soffer et Coline Zuber
Justice partout – Outils féministes pour répondre par nous-mêmes aux violences
(Passager Clandestin, 2025)

Iris Brey et Juliet Drouar
La Culture de l'inceste,
ouvrage collectif
(Seuil, 2022)

Anne-Emmanuelle Demartini, Julie Doyon et Léonore Le Caisne
Dire, entendre et juger l'inceste du Moyen Âge à nos jours,
ouvrage collectif
(Seuil, 2024)

Dorothée Dussy
Le Berceau des dominations – Anthropologie de l'inceste
(Pocket, 2021)

Romane Brisard
Inceste d'État – Quand la justice livre les enfants victimes à leurs bourreaux
(Stock, 2025)

Sophie Chauveau
La Fabrique des pervers
(Gallimard, 2016)

ASSOCIATIONS

AREVI
association d'action/recherche et échange entre les victimes d'inceste.
incestearevi.org

FACE À L'INCESTE
association créée en 2000, engagée dans la défense de l'enfance et pour briser le silence autour de l'inceste. Elle sensibilise l'opinion publique et agit pour faire évoluer les lois afin de mieux protéger les victimes.
facealinceste.fr

COLLECTIF ENFANTISTE
collectif d'activistes contre les violences faites aux enfants & ados.
collectifenfantiste.fr

AGIR AVEC LES BONNES MÈRES
association marseillaise qui organise depuis deux ans des rencontres annuelles pour se rassembler face à l'inceste avec une programmation dense et variée.
lesbonnesmeres.fr

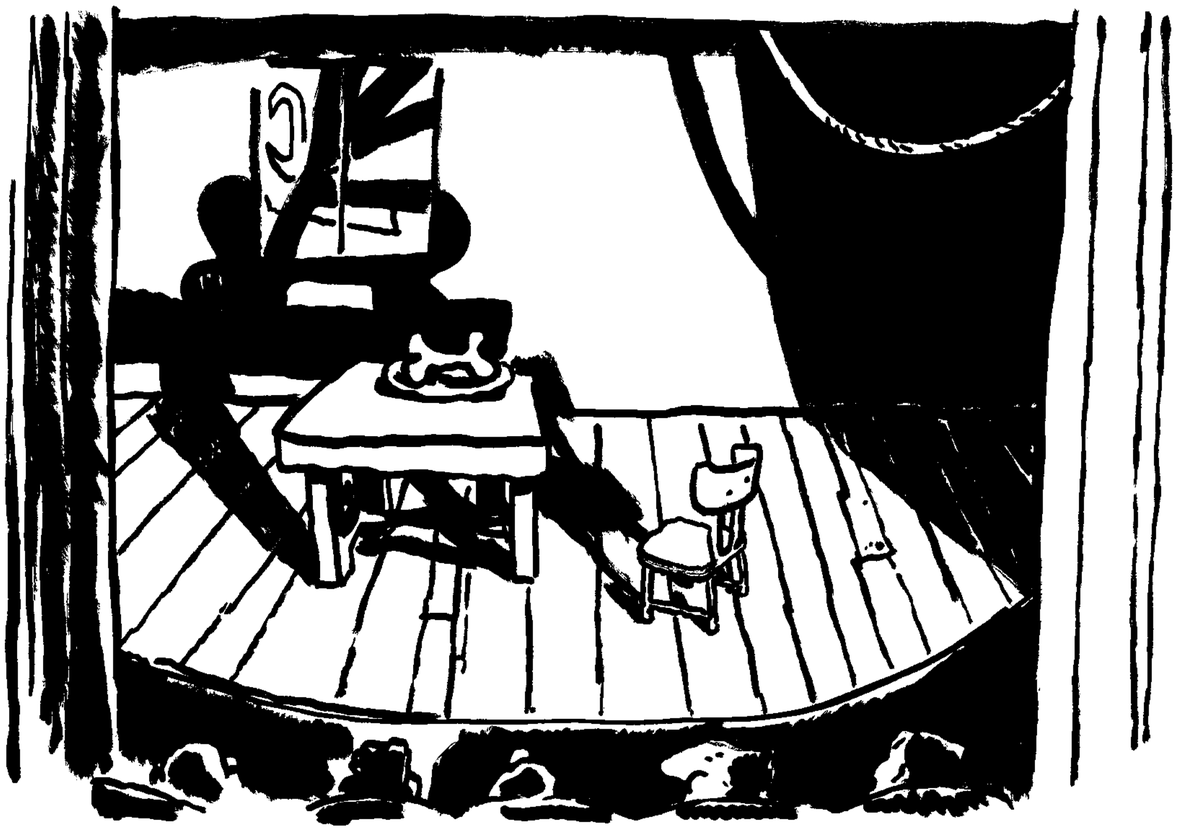
MILLE MIETTES
association dédiée à la protection de l'enfance, fondée par l'artiste Mai Lan Chapiron. Sa mission est de prévenir des violences sexuelles, notamment en milieu scolaire.
millemiettes.org

SERVICE NATIONAL D'ACCUEIL TÉLÉPHONIQUE DE L'ENFANCE EN DANGER

119

Numéro d'écoute national destiné aux enfants, adolescents et aux adultes au contact des enfants. Anonyme et gratuit, accessible 24h/24 ; 7j/7

SIGNALER DES VIOLENCES SEXUELLES
Plateforme en ligne
service-public.gouv.fr/cmi
Anonyme et gratuit,
tchat accessible
24h/24 ; 7j/7
Permet d'échanger avec des policiers ou gendarmes formés aux violences sexuelles qui peuvent déclencher des interventions



ŒDIPE

d'après

SOPHOCLE

texte et mise en scène

EDDY D'ARANJO

07 – 22
FÉVRIER 2026

CRÉATION
BERTHIER PARIS 17

avec

Edith Biscaro,
Eddy D'aranjo, Clémence Delille,
Marie Depoorter, Carine Goron,
Volodia Piotrovitch d'Orlik

collaboration artistique
William Ravon
scénographie, costumes
Clémence Delille

création lumière
Edith Biscaro
création vidéo
Pierre Martin Oriol

création son
Martin Hennart
dramaturgie
Volodia Piotrovitch d'Orlik

ROI

INTERVIEW WITH EDDY D'ARANJO

William Ravon Before giving your new show the title *Œdipe roi*, you wanted to call it *Triste tigre*, in reference to the book by Neige Sinno. Can you say more about the importance of this book in your approach to the piece?

Eddy D'aranjo I read Neige Sinno's book as soon as it came out, at a time when I had started to become interested – or renew my interest – in the question of incest. A few months prior to this, I had begun reading up on the subject. Obviously, this was something which was running through my mind, for all the reasons that I set forth in the show and which are linked to my life story, and family history. But it was also a subject that I had never really looked into, neither intellectually, nor, for that matter, in the innermost sense.
Thus, when I started reading the book by Neige Sinno, it was with a great deal of pleasure, because I had just begun my work on the subject. I adored the book for a number of reasons. First and foremost, because it sets forth the idea that incest is something that can be thought. But I was also deeply moved by what she writes about art – not as a place of restoration and caring, but one of a relationship with darkness, and negativity. This seemed to me to be both extremely apt and reasoned.
What I really liked about *Triste tigre* is that, by virtue of it being an essay, it extends way beyond the purely narrative mode and repertoire of affects usually associated with testimonials. Instead, it opens itself up to broader reflections on literature itself, and the nature of evil. I felt the subject being opened up.
I had also read the book by Dorothée Dussy, an equally important work for me, a sort of catalyser, or viaticum, even. And the works of Christine Angot, which I adore. Of course, this show wouldn't have been possible without all these female authors that went before it. Their work made it possible for this dimension of evil to find a place in literature, language and thought.

W. R. What then made you switch to *Œdipe roi*?

E. D. The journey leading up to this show has been long, fascinating and complex. I think that, at the beginning, *Triste tigre* was a kind of shield for me, a shelter. I knew I could always fall back on such a powerful text as this, driven by a voice that would always *hold out* – in case I wasn't sufficiently precise, nuanced or just in my work. That said, my idea was not to make an adaptation of Neige Sinno's book, but rather to bring to the stage the dialogue between a reader and a book.
And then, at one moment, I said to myself: let's remove the shield. Let's get writing. And the result has been object which is slightly different. Of course, there's still a form of shield, that of Sophocles, but it's almost a joke. In reality, right from the start, I knew I wanted *Œdipus Rex* to be present.
What interested me was the thought that, right from the very birth of Western theatre, my "subject" (I put the word in inverted commas because I dislike the idea of doing shows about "subjects", but here I had no option...) incest was already there.
Incest is there, but it doesn't resemble "real" incest, meaning the experience of a child who has been abused, manipulated or assaulted by a parent. Incest, as it told in legends, is not the real incest, meaning one that is experienced both in the mind and body. Incest found in literature, and in legends, as it is taught in school, is the negative mirror of real, systemic incest, of the kind which is hidden from language, forms of representation and the media (or at least only up until very recently). So in the end I turned to *Œdipus Rex* as a symptom of this situation.
The law of incest is that of silence, meaning shame, denial, hiding from view, secrets and the taboo. Ever since the beginnings of western theatre, we have, however, been talking about it. It is there. But it is unrecognisable.
That said, the fact of borrowing from tragedy is not one driven purely by irony, or the desire to criticise. The question of tragedy interests me. Certain acts exist which transgress all laws of society. The pain is unbearable, and is passed on from one generation to the next. And this is how theatre began.
I also wanted to come back to certain fundamental questions: what is catharsis? Does theatre have a function of its own, a capacity? This linked in with the questions I had regarding language and crime, in the broader sense. Theatre was tied up with this, right from the start. The combat between impulse and the effort of symbolisation.

W. R. Indeed, this show coincides with a collective coming to terms, namely the extent of incest in real terms, and its number of victims. Prior to this, incest had always been looked upon as an object of fantasy, notably in relation to the well-known Œdipus complex.

E. D. What is so striking is that, in the midst of the 20th century, there was much talk of incest at the theoretical level – in psychoanalysis, and Lévi-Strauss's structural anthropology, which brought a theoretical approach to the universal character of the crime of incest. But the very real transgression of this forbidden act, and the fact that fathers, and grandfathers alike, actually perpetrated these very acts of violence on a massive scale, remained largely unheard. It wasn't until the 1990's that the subject first began to be talked about in the social sphere.
Concerning psychoanalysis, yes, the Œdipus complex lies at the heart of this paradox. This concept places incest at the very centre of psychological and social organisation, but in a very specific mode. It affirms the notion that incest is, first and foremost, a childhood fantasy linked to the parent and that the construction of the subject takes place via the censoring of this desire. In this way, the child can break free from the fantasy-based fusion with the parent and become an individual in their own right. This has no direct relationship with incest in real terms, perceived as a power-related gesture, and the crushing of the child's will by the abusive parent. Freud's interest was in the child's unconscious desire for the parent, but not in the desire to abuse or rape the child, a desire which is, if we look at things as they are, that is, clearly in evidence, frequent, and, even, widespread.
This does not mean that the Œdipus complex does not exist, but simply that we use the same word to talk about something else. And, in the process, we mix together the imaginary, fantasy-based and subconscious dimensions of the psyche with all the real, physical and social experiences of the individual. Which totally confuses the issue.
By the same token, the history of psychoanalysis is a rich and complex one, and an author like Ferenczi, for example in his book *Confusion of Tongues between Adults and the Child* can help us to think more clearly about real incest and its consequences. Moreover, I'm undergoing analysis myself (if you read this interview after watching the show, it won't come as a surprise!). And, for me the practice of treating someone is not the same as the theory. I believe in the hypothesis of the unconscious. I try not to throw the baby away with the bathwater.

W. R. In the season programme, you decided to accompany the show's presentation text with a text entitled "160,000 children", by Édouard Durand, a judge and former co- president of the CIIVISE (Commission indépendante sur l'inceste et les violences sexuelles faites aux enfants), alongside Nathalie Mathieu. This report takes due note of these figures, but also, and perhaps more importantly, the political inaction which followed it.

E. D. Exactly. You know, the shows which interest me the most are those which enable complex, difficult ideas to be confronted. Let's just call them "dissensual" shows. Here, in the work we've been doing on this question of incest, you might think it's impossible to be dissensual. Since all of us, at least on paper, would agree that sexual assault on children is inacceptable, horrifying, and the worst of all crimes, etc.
Except that, when we look closely, what does all this indignation actually result in? Nothing. Why?
What has happened with the CIIVISE is a frightening illustration of this paradox. Emmanuel Macron said: "We believe you". It's a national cause, a combat for civilisation, etc. A commission is then named and which goes on to do a job of an extraordinary kind, that of listening to 30,000 individuals each telling their own story. Each of them speaks of the violence and injustice they know all to well. The commission presents its report, that I invite each of you to read, detailing 82 concrete proposals in the field of social policy (ranging from the systematic detection of forms of violence to psychological, medical and judicial support for victims). Following this, a few measures are applied, some of which are of use but which remain marginal, and then the CIIVISE is laid to rest. Durand, the judge, is aked to leave, as he is considered as being too militant (can you believe it!), and then the missions that the commission carries out are reduced, prior to it finally being dissolved (the government has recently announced its "refoundation", which basically means its disappearance).
Why? It would be very hard to believe that the government "supports" incest and sexual violence. It's not that. What it amouts to is a form of complicity, but as a result of indifference, and absence of adequate thinking and imagination. And thus the way that incest often functions, within the scale of the family, then finds itself being repeated at the nationl level: someone speaks, tells the truth, we listen to them, at times they're told "I believe you", and then nothing happens, it's everything back to normal. Everybody accepts. The family remains intact.
If we were to stare violence in the face, we would have to change everything. Who really wants this? In the show, Volodia Piotrovitch d'Orlik, tries to look at this, and to take the time to think about it.
Morevoer, this change would need to be at the instiutional level, but also at the inner, symbolic, and cultural level. We need to look again at what it means to be a child. We need to have a better understanding of how the assymetry between ages and positions (or the theory of "adult domination" expanded upon, for example, by Tal Piterbraut-Merx) organises the social world and the family.

Thus, for me there was always this desire to hold several things together. On the one hand, the wish to create theatre which might be a receptacle for those elements of the real which were, as yet, unseen or unheard. And on the other, the refusal to overlook all these innermost, enigmatic, and not immediately visible dimensions of human experience.

W. R. In your writing, would it be fair to say that you move away from (and also towards) the "testimonial" show format? Can you say more about this ambivalence?

E. D. Yes, this is undoubtedly one of the most delicate areas of the show.
The show comes at a very specific collective moment in time, and which for me is, generally speaking, wonderful. Today, there is a strong tendency towards the making visible, and recounting of minority experiences and situations of oppression which, for many years, have only been told in part, or have even been completely denied or occulted. From this point of view, the show is undoubtedly the follow-up of what has gone before it, a form of confraternity with this social momentum.
One of the symptoms of this dynamic, in contemporary theatre, is obviously the place occupied by documentary and testimonial-based writing. By this I'm referring to the presence of "real people" onstage, and, in a more general way, to the place now occupied by first-hand accounts and autobiographical texts.
This saturation can result in a form of melancholy, that of a theatre reduced to the task of gathering together individual experience, and often that of individual suffering, or that of simply providing a restitution of society exactly as it is. And all this, sometimes, at the expense of a lack of interest in the imaginary, projective, innermost, even anti-social dimensions that theatre can bring forth.
Thus, for me there was always this desire to hold several things together. On the one hand, the wish to create theatre which might be a receptacle for those elements of the real which were, as yet, unseen or unheard. And on the other, the refusal to overlook all these innermost, enigmatic, and not immediately visible dimensions of human experience. And thus, the refusal to limit the real what is there, what is already known about us or by us, and which is already available within the existing social coordinates.
But there was also something else at stake – and which I have perhaps only managed to touch upon in the show, but that's not the point – that of questioning the manner in which the framework of the testimonial has been integrated into the media-driven mechanisms of neo-liberalism, and the way in which it participates, let us say, to the "enterprise of theatre". These are terms which may appear a bit dated, but which still seem pertinent.
In the event, this media and spectacle-based framework confines those who attempt to speak, or write about sexual violence to a series of paradoxes and contradictions. Contradictions which are undoubtedly very necessary, and that we can accept, but which are, ultimately very restrictive, and difficult. The "victims" are boxed into narrative, affective frameworks, or perception frameworks, and which are, ultimately, frameworks of reception. There is both what can be said, but also what can be heard. So I ask myself: in, or under, what conditions can a narrative account be heard? What are these "obligatory" emotions that must be summoned up in order for a testimonial to manifest itself? All this make it very difficult for a testimonial of a unique nature to stand its ground.
This more than likely explains my interest in coming back to tragedy and affects of a fundamental nature, such as terror and pity. In the theatrical tradition of tragedy, it seems to me that it is precisely these two affects which almost inevitably accompany first-hand accounts, particularly when it concerns sexual violence. Obviously, there is no question of removing terror or pity but rather that of momentarily casting them aside. They need to be put on pause in order for them to be observed and questioned, and then check to see if other affects are possible. It may also be possible that other forms of listening, and our relationship to it, can be invented, and which go beyond mere commiseration and stupor.
So I wanted to make a piece of testimonial theatre but which could be turned in on itself in order to examine its conditions for the possible, its coordinates. But I wanted to do this in an ultra-sensitive way, not in order to bring distance but in order for an all the more "real" experience to manifest itself.

W. R. Tragedy – according to how Antiquity *imagined* it – whilst being a spectacle, is presented as being the bringing to fruition of a ritual, one which carries out a social function, for the group of citizens assembled in the theatre. For the duration of the first part of the show, you and the performers speak to the audience directly. What is the thinking behind this direct, and indirect, relationship with the audience, and how did you incorporate into it into your work?

E. D. Yes, this question of the relationship with the audience is a difficult one. I would say that there are two main dimensions in our relationship with the audience. The first one is that we don't view the audience as a single block. Neither as being a representative of society, nor metaphor for the city-state, nor analogy for the political corpus. We are not addressing "society" at large. We are addressing a multitude of unique individuals, each of whom hears what is being said in a deeply personal way. As such, what we are addressing is an assembly of irreconcilable subjectivities. Thus, it follows that our address cannot be a unitary one, in that it is diffracted from the moment it appears.
I think this applies to all forms of theatre, but it is particularly noticeable in a work like this, in which the nature and level of individual experiences significantly alters our reception of it. The show echoes life-stories of the spectators themselves, as well as their families, people they are close to, and loved ones, in a very unique way.
This constitutes a clear difference with certain conceptions of tragedy as a form which has its roots in social functionalism – in other words, the idea that society, viewed as a homogenous whole, might accomplish a collective act of some kind, for example the purging of passions. Here, the scale is an altogether different one. This doesn't mean that the show doesn't produce any effects (cathartic ones? why not?), but I don't believe they are uniform or homogeneous. And, in any case, this is not what we're searching for.
There is a second dimension to the relationship with the audience, which is equally important, and which makes our way of making political theatre a singular one. We try to not put ourselves in a position of authority in relation to the spectator. Even if the show might have a dimension which, in some respects, is close to popular education – in that it documents, or brings together descriptive elements which are not necessarily known to everyone – our objective is neither simply that the audience leaves the theatre with a heightened awareness of the extent of the problem, and neither is it that of making them feel more "educated" than when the curtain went up. What we seek to do is rather that of setting forth the coordinates of a problem, to work, between us, on how we can think this problem over, and then to think it out in front of the audience. Our hope is that they too can think it out with us. This implies another position: we do not present ourselves either as experts, or as an authority on the issue of incest. We don't know exactly what we should do, nor how to do it, and neither do we know what to do with the problem. And this is our starting point for talking about it.

W. R. *Œdipe roi* is a piece about a search for truth, the outcome of which has disastrous, or rather, fatal, effects. You, yourself, undertook a search for truth, in particular via a process of documentary enquiry into your own family history and that you carried out both prior to, and during the development of the show. Did you have the feeling that going in search of the truth has made you take risks?

E. D. Yes. The question of the truth is a daunting one. I think that, generally speaking, we picture ourselves as being attached to the truth, we believe that this is what we want, but in my opinion, this is, socially and collectively, very far from the truth. People hate the truth. Nobody can truly endure it. And very often those that try to tell it, end up suffering the consequences. This is obviously the case, in a very tangible, overwhelming way, in situations involving incest – because this is what the piece talks about – but it's also true in more general terms.
What interests me is that, there has always been, since the beginnings of the history of theatre, this confrontation between truth and crime. *Œdipe roi* is precisely this, a piece which brings to the stage an inquiry, that of a search for a truth the outcome of which is the discovery of a negativity of an unsurpassable kind, that of a physical destruction, a catastrophe. Enough said. From the onset of western theatre, thus, there has always been a confrontation between violence and truth. Moreover – and I have the impression this is more something I endure than take full responsibility for – I have a sort of passion for the truth, a desire for the truth. Even if this is something which is not as easy as all that.
I'm probably going out on a limb by saying this, but in any case, concerning this issue of an inquiry, what strikes me is that as soon as I begin, I have a desire for truth which is a relatively general one, linked to a desire to understand. A desire to rationalise: set up causal links, an understand how what has become clear to me in a somewhat brutal manner – as something imposed, violent – could be restituted in a narrative which identifies explanations and determinations for acts which seem to be of the most monstrous, deranged and unthinkable kind. Thus, at the start, for me it wasn't a question of searching for the truth in the same way that we might seek to uncover a hidden secret, but rather that of focusing our intelligence there where there was a mass of tangled-up, confused sensations – leading to something indiscriminate and oppressive.
Except that when I began asking questions – to my mother, and certain members of my family, but also to other people that do not appear in the show – I discovered that, once you start digging, what you find is often far stranger, unsettling and unbelievable than what you had anticipated. I discovered things that were totally unexpected, and almost unimaginable. The thought didn't even come to me that this was in fact where the truth lay. In a way, what makes it difficult is the fact that I did receive answers to some of the questions I posed. But these answers then begged for more questions to be asked, leading to even more incomprehension, and even more difficulties to dwell upon. The more I searched for the truth, the more dizzying this search became, and any form of resolution increasingly impossible.
So I'm not at all convinced that this inquiry has enabled me to feel reassured in any way, or to bring some kind of order to what seemed so full of confusion. It should be pointed out that the inquiry was of a much broader scope than the one we show. We obviously made choices in terms of what to show onstage. Moreover, this inquiry is yet to be completed. There are still things needing to be found out. If I pursue it – and I think I will – it will undoubtedly raise more questions. Perhaps the enigma will recede in relation to the advances made, but like a horizon, it will always be there.

W. R. This inquiry has also led to an attempt at building up a portrait of Jeanne, your paternal grandmother, whom you never met. Via this woman's destiny, the show ties in incest with the issue of patriarchy. Can you say more about the choices which lead to the bringing together of the two?

E. D. If you can say one thing which is quite clear, to me it is that incest is a crime which is directly linked to power, and the exercise of hierarchical power. Its exercise always is always rooted in a position of asymmetry. In this sense, incest is not only a specific form of violence, it is a particularly extreme form of violence and domination in general. As such, it is deeply revealing of what power is. It also enables us to understand how it fits into a much wider patriarchal organisation. Incest isn't just something that happens, an accident of some sort, it is an integral part of relations based on domination.
During my inquiry, I discovered a very important element which completely overturned the understanding that I had of my father's life history and what preceded the incest that occurred during my childhood. But I also discovered a whole host of other facts that I was unaware of on the subject of my family, notably in relation to my grandmother, Jeanne. The story of her life becomes a vehicle for the telling of the story of the female condition in the 20th century. And this enables the issue of incest to be rearticulated into the history of feminist struggles in the broader sense, or in any case, into the history of the constraints, barriers and violence that have faced women. It's also, quite simply, my own intellectual and political landscape. It corresponds to my mindset. And also to the thoughts and emotions that I share with female friends of mine, and of course with those who are behind the show, Clémence Delille and Edith Biscaro, and who started up the company with me on leaving the École du Théâtre national de Strasbourg. And also the actresses in the show, Marie Depoorter and Carine Goron.
The character of my grandmother comes across as a strange figure, racked with contradictions, and in relation to whom I sensed a strong urge for individual emancipation, and the right to exist simply as a person in their own right, in a society which did not permit it. She attempts, for example, to obtain a divorce from a husband who is violent and alcoholic, but which is refused. It is only fifteen years later that she is able to leave him. Today, this simple fact seems inconceivable. Jeanne, or in any case as I imagine her, exemplifies the obliteration of female desire in the 20th century, and at the same time demonstrates unrelenting resistance to it. This resistance took on, at times, extreme forms that were also self-destructive, involving illness, alcohol and violence. In the second half of her life, my grandmother became deeply alcoholic. From what I'm told, she was a criminal, but it also seems clear to me that she was very much a victim of patriarchal structures... Jeanne's life story becomes that of a woman who felt, deep within her, the desire to lead a different life from the one assigned to her. She sought to resist social conditioning, and the sadness of the place intended for her. All this has links – though none of them are direct – with incest. In the case of the latter, there is this same element of the stifling of the other, and refusal to recognise the person as an individual, or as the centre of a life experience, and world of values. It is this denial of an individual's existence that our work must confront.

W. R. By the same token, this show does not attempt to build up a verist portrait of her. On the contrary, you heighten the mystery surrounding her, by repeatedly indicating that we are dealing with a "work of the imagination", itself a cardinal notion in this show.

E. D. Indeed, I never knew my grandmother, Jeanne. She's dead. My father is dead. The majority of the people that knew them are dead. With the exception of an uncle and auntie, there is almost nobody left who can directly attest to their existence. The resources at my disposal were extremely fragmentary. They consisted of a few documents, files, photographs, and some letters..., but with huge bits missing. All this remained largely incomplete. And so, yes, the only way to fill these gaps has been via the imagination – meaning an attempt at understanding based on my own perception. It prompted me to turn to how I sensed this social and historical reality, drawing upon my projections, categories of description, and figments of the imagination.
Is this "really" my grandmother that we see onstage? It's not crystal clear, and this is precisely what interests me about it. Via this blurring, what goes for this person's life goes for that of others too. Similarly, in the first part, even if the starting point is that of an intimate experience, I'm not particularly interested in the private anecdote itself. What is important to me is that there is sufficient space for other experiences, and other lives, to sink into it. I'm not in search of universalisation, but rather the possibility of a generalisation, or even an impersonalisation of experience. Jeanne is a character, but she carries with her part of this enigma, or unknown quantity, that goes for other women. It is precisely this which Carine Goron, the actress, has been working on in order to uncover this unknown side of the character. This third part is thus both an attempt at a fragmentary reconstruction of a form of biographic coherency, and also the portrayal of an actress having to deal with the enigma of the character she plays, forcing her to cope with the challenge presented by this blurred identity.
This also brings me back to a conception which has been of much guidance to me, that of Stanley Cavell, in particular in *Contesting Tears*, in which he speaks of the melodrama of the "unknown woman". Prior to feminism explicitly enabling the formulation of a desire for a very different condition, it goes without saying that this experience of something missing, a desire for something else, already existed, although there was no room for it to materialise. Cavell makes use of Hollywood melodramas – for example *Now, Voyager* with Bette Davis – in order to show that these female characters do not demand their freedom in the name of a pre-conceived identity, but rather by virtue of the fact that they do not know who they are, and that only a voyage of self-discovery will enable them to find out. This is true modernity: discovering that we don't know who we are (Jocasta, in the hands of Sophocles, says: "Unhappy man, may you never know who you are!") Cavell also offers us an alternative reading of *A Doll's House* by Ibsen. Nora does not leave the house because she knows who she is and refuses the straightjacket imposed on her by the patriarchy, but rather because she does not know who she is. The patriarchy has resulted in an empty space, a place in which an identity has not been able to develop itself. We find ourselves, here, in very close to proximity *A Room of One's Own* by Virginia Woolf, in that in the absence of a space being made, it is not even possible to check that we exist. Carine's work focusses on this very same area. Her task is to reach out to a character who is unable to see herself as being the subject of her own life, but who had a burning desire for this adventure of the existence.

W. R. In the course of this exploration, you took a particular interest in the clandestine abortions carried out by your grandmother, and you undertook a work of reconstruction based on a feminist documentary from the 1970's, *Regarde, elle a les yeux grand ouverts*. What made you turn to this archive material?

E. D. Indeed, among the different things I've been discovering about my grandmother is the fact that she was a so-called *faiseuse d'anges* (which roughly translates as "angel maker"), a name given to those who carried out clandestine abortions prior to the passing of the Loi Veil act. When I discovered this, even though it had, *a priori*, no direct link with my subject, it struck me as being of great interest. She carried out clandestine abortions, perhaps as part of a network of women, friends of hers. There were things I didn't understand, but in any case it's something I wanted to believe.
At the time, militant feminist groups obviously existed, such as those belonging, for example, to the MLAC (Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception), and who carried out these abortions. But there were also individuals that were motived by venality, or whose actions were not guided by a political cause of any kind. I don't know what was my grandmother's place in all this. But given that I had already opted for a narrative regime of an imaginary, fictitious kind, I wanted it to be part of a heroic continuity of feminism. Which is, actually, a very melancholic idea.
I wanted to represent a clandestine abortion prior to the Loi Veil, in Picardy, in the late 1960's or early 1970's. There were obviously several possibilities for figuring this. It is more than likely that the methods used by grandmother in the early 1960's were violent ones, involving the use of knitting needles and other dangerous practices, leading to a high rate of mortality. But in the show, we make a shift away from realism. Instead, we've based ourselves on methods developed at the start of the 1970's, namely that of the *Karman Method*, involving suction, and a cannula. This was a much more reliable, less painful, technique, which provided the groups of women that practised it with a higher degree of autonomy. It came late to France, around 1973, just prior to the Loi Veil. It is highly unlikely that my grandmother used this technique. It was a militant method, used, in particular, by politicised groups.
So, as part of the show we draw on a film produced by the MLAC, called *Regarde, elle a les yeux grand ouverts* (1980), dedicated to the Aix-en-Provence group, and which continued to carry out abortions after the Loi Veil. What is so fascinating about this film is the political analysis it develops, notably that the Loi Veil, whilst constituting a victory that was essential, also gave the monopoly over abortion back to the state – and the medical world, consisting mainly of male doctors. And yet abortion had been, up until now, knowledge of a female kind, passed on from woman to woman, away from the medical world. Thus, it was a case of something gained, something lost. Certain groups continued to carry out medically unsupervised abortions until the start of the 1980's, leading to their members being tried for unauthorised medical practices. This element of history is a little known, almost folkloric one, but is passionately interesting in political terms. We used this documentary as a starting point but it was then largely re-written in order to represent this scene. There is something about it which is voluntarily anachronistic. It is a sort of ideal, feminist abortion that borders on the utopic.
In the film, there are also elements that originated from *self-help* practices. This involved groups of women taking back ownership of gynaecological knowledge for themselves. Equipped with speculums and mirrors, they self-examined themselves in order to become more familiar with their bodies. Knowledge and power go hand-in-hand. It was about regaining control over a right of access to knowledge which, up until now, had always been in the hands of the medical world. In the show, the actress Marie Depoorter, places a speculum and a mirror inside herself. We then film this self-examination, allowing her cervix to be seen, projected on a big screen.
It's not a performance based on going beyond a person's physical limits, or athletic prowess, as

is the case in relation to Florentina Holzinger, for example, but this gesture is a very real, accomplished one. It leads to a partial break-up in the show's fictional unity. Moreover, this very beautiful documentary can be accessed free of charge.
Perhaps the link with the rest of the show doesn't seem very clear. Once again, this is where there's an enigma. But I would say that it's also once again about confronting and going beyond shame, the latter being something that power relies on. The show says that we should look at the real, and not be afraid of it. Looking at the real is a way of confronting the tragic nature of the existence, and the presence of evil. But also the beauty of the existence, despite the damage inflicted on it by violence, and which has been covered up by the structures of power. We need to look at it.

W. R. In bringing this interview to a close, I would like to come back to the origins of your company, founded in complicity with Edith Biscaro and Clémence Delille (lighting designer, and set and costume designer, respectively) called Objet bleu et brutal, the subheading of which is "recherches réalistes" (realist research). It is accompanied by a manifesto, in which can be read: "The real is not just what is, nor what was". Does this same sentence still apply to your latest work? If so, can you be more explicit?

E. D. The idea behind this sentence is that the notion of the real is often used to refer to what there is, meaning the limits of experience as it has been lived through, social experience. In other words the finiteness of our world. And yet, this notion of the real can also be extended to a much wider sense, taking in the possible, and the virtual – what the real could be, what it missed out on being, or what it still hasn't yet succeeded in being. It can thus include the future, meaning not only what there is or was, but also what will be.
It's a conception of realism which links up with that of Brecht, when he stated that theatre had to think up the conditions for making a situation intelligible, but also what was, within the confines of this situation, *possible*. This is why we can talk about a *constructivist* conception of political theatre. This is why, more than anything, and this is particularly important in relation to this show, the theatre of Brecht is an anti-tragic one! There is no destiny that cannot be surpassed, because social reality is modifiable by history.
It is in this sense that theatre, and the show we've been making, obviously has much to do with realism, in the descriptive sense, and in our own particular case, with the fact of naming the real exactly as it is, incest, in all its negativity (extent of the crime, structures enabling its continued occurrence and the silence imposed on it): the real, then, exactly as it is, not yet named or looked at. Or perhaps improperly, insufficiently. But realism, viewed in this way, in the broad sense, also has to do with all these other dimensions, that are present within us, and which have yet to find their place, and become reality. Obviously, I say this whilst being all too aware of the feeble nature of the means of theatre. Theatre alone cannot change the world. In order to achieve this, different forms of organisation are necessary, as well as material struggles, and balances of power. Theatre's task is that of thought, beauty and truth. It's a lot, but we need to accept that theatre is weak, its strengths sadly lacking. In order to take action, we need something else than art.

INTERVIEW CONDUCTED BY WILLIAM RAVON ,
JANUARY 2026, TRANSLATED INTO ENGLISH BY JONATHAN WAITE

Theatre's task is that of thought, beauty and truth. It's a lot, but we need to accept that theatre is weak, its strengths sadly lacking. In order to take action, we need something else than art.

Born in Picardy, **Eddy D'aranjo** studied at École des Hautes Études en Sciences Sociales and École Normale Supérieure (Ulm), where he studied contemporary philosophy, social sciences and dramaturgy. Following this, he trained at École du Théâtre national de Strasbourg, on the director's course (Groupe 44, 2016–2019), headed by Stanislas Nordey. At the École du TNS, he made a piece called *eddy*, a documentary, semi-autobiographical performance based on the novels by Édouard Louis. After graduating from École du TNS, together with two of his former classmates, Edith Biscaro and Clémence Delille, he set up a theatre company called Objet bleu et brutal. In 2021, the company made a show entitled *Après Jean-Luc Godard – Je me laisse envahir par le Vietnam*. He has been Associate Artist at La Commune – CDN d'Aubervilliers and Théâtre national de Strasbourg, as well as Théâtre Olympia – CDN de Tours, where he set up, with Camille Dagen and Emma Depoid (from the Animal Architecte collective), an associative project leading to a co-signed show, *La vie dure* (June 2022). In parallel to this, he continued his work as dramaturge alongside Julien Gosselin and his company Si vous pouviez lécher mon cœur on *Le Passé* (September 2021), *Sturm und Drang* (Volksbühne, May 2022), *Extinction* (June 2023) and *Musée Duras* (October 2024). He teaches at École Supérieure d'Art Dramatique de Paris, ENS Ulm, and Conservatoire à Rayonnement Régional de Seine-Saint-Denis, as well as at TNS and Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

ÉCO-CONCEPTION DU DÉCOR

+ de 60% du décor sera réemployé

100% du mobilier et de l'électroménager issus du stock ou achetés en seconde main

+ de 90% des structures en acier des plateformes réutilisables à l'issue de l'exploitation et intégrées dans le stock du théâtre

TABLE RONDE

INCESTE, LA DOMINATION OUBLIÉE : PENSER AU-DELÀ DE LA RÉPONSE PÉNALE ?

LUNDI 9 FÉVRIER – 19H30 – ODÉON PARIS 6

en présence d'Édouard Durand magistrat français spécialiste de la protection de l'enfance, Eddy D'aranjo metteur en scène, Mai Lan Chapiron artiste et fondatrice de l'association Mille Miettes, Romane Brisard journaliste d'investigation, Julie Doyon historienne

modération Alison Bouffet enseignante et docteure en philosophie politique

Cette table ronde propose de croiser les regards des invités afin d'interroger les limites du traitement judiciaire de l'inceste : que peut – et que ne peut pas – le droit pénal ? Peut-on envisager d'autres modalités d'action, articulant prévention, protection de l'enfance et dispositifs d'accompagnement, notamment à partir d'approches militantes et alternatives ?

DIALOGUE

Adèle Yon, écrivaine et chercheuse
Eddy D'aranjo, metteur en scène

DIMANCHE 15 FÉVRIER – BERTHIER PARIS 17
à l'issue du spectacle

entrée libre

ACCES–SIBILITÉ

SAMEDI 14 FÉVRIER – 10H
Stage de jeu accessible en LSF
dirigé par Clémentine Baert en collaboration
avec la comédienne Jen Petit qui signera

DIMANCHE 15 FÉVRIER
Représentation surtitrée en français

QUERELLE #8

SAMEDI 21 MARS – 15H – ODÉON PARIS 6
Atelier participatif pour confronter son point de vue sur des spectacles de la saison
Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents,
***Querelle* est l'occasion de confronter son point de vue sur le spectacle *Œdipe roi*,**
en compagnie de William Ravon, dramaturge. Entrée libre, sans réservation.

VOUS SOUHAITEZ SOUTENIR L'ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE ?

EN FAISANT UN DON À LA FONDATION ODÉON,
REJOIGNEZ LE CERCLE DES MÉCÈNES
ET PARTICIPEZ PLEINEMENT À LA VIE DU THÉÂTRE.
> DON DÉFISCALISABLE (IR OU IFI)
> AVANTAGES BILLETTERIE
> ÉVÉNEMENTS DÉDIÉS

FONDATION ODÉON THÉATRE DE L'EUROPE
abritée par la Fondation de France

CERCLE GIORGIO STREHLER

Pour en savoir plus, scannez le QR code ci-dessous ou contactez l'équipe du mécénat : cercle@theatre-odeon.fr / 01 44 85 41 12

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

TROISCOULEURS

france inter

Conception graphique : Atelier Choque Le Goff
Illustrations : Martin Groch
Imprimerie : RotoChampagne, Chaumont
Licences d'entrepreneur de spectacles : L-R-22-405 et L-R-22-415

HERMÈS
PARIS
cordes et soie
Hermès, d'un horizon à l'autre
CHORUS
Photographie retouchée
Publicis EtNous