Mémoire de Bachelor Comédien

Thomas Lonchampt

Haute école de théâtre de Suisse romande
HETSR - La Manufacture
2014/2015

Mi(s) Amor

Présentation du travail de mémoire en lien avec mon solo de sortie

Remerciements

Je remercie:

Claire de Ribeaupierre pour son intérêt et son aide dans ma démarche artistique,

Oscar Gomez-Mata pour son rôle de tuteur pratique,

Les femmes importantes dans ma vie: Emma, Jocelyne, Simone, Aude,

Mes parents pour leur simplicité, leur amour, leurs valeurs et leur aide financière,

Les personnes qui m'ont aidé pour la traduction des textes présent dans le solo: Flora, Mélina, Vanessa et Alexia,

L'équipe de la Manufacture qui a cru en moi il y a 3 ans et qui m'a accompagné d'une très belle manière pendant cette formation, ainsi que mes camarades de promotion.

Table des matières

Introduction de mon mémoire - Mi(s) Amor - 1

Du premier Deuil 5
- **La genèse 5**
- **Le deuil et ses effets 8**

Un travail de mémoire 13
- **Le récit fictionnel d'une tragédie 13**
- **Les manifestations du deuil 15**
- **La place des femmes 20**

Les résonances de l'expérience 26
- **La fin d'une innocence 26**
- **Un rapport à la contradiction et à la différence 30**
  - L'altérité dans le corps 32
  - L'altérité dans la voix 34
  - L'altérité dans la langue 35

Au solo autobiographique, entre fiction et réalité 36
- **Le théâtre de narration 36**
- **L'autobiographie 38**
- **La fracture entre fiction et non-fiction 40**

Conclusion de mon mémoire -Mi(s) Amor - 43

Bibliographie 49

Au bord du vide

Nous voici aujourd'hui au bord du vide
Puisque nous cherchons partout le visage
que nous avons perdu.
Il était notre avenir et nous avons perdu notre avenir.
Il était des nôtres et nous avons perdu
cette part de nous-mêmes.
Il nous questionnait et nous avons perdu sa question.
Nous voici seuls, nos lèvres serrées sur nos pourquoi.
Nous sommes venus ici chercher,
chercher quelque chose ou quelqu'un.
Chercher cet amour plus fort que la mort.

Paul Eluard

Photographie de ma chute pendant une répétition du spectacle *Inferno* de Roméo Castellucci

Introduction de mon mémoire - Mi(s) Amor -

Voici comment pourrait commencer mon mémoire théorique lié à mon solo de sortie, par un "bienvenue chez moi". Au fil de ces pages, je vais raconter une partie de mon aventure théâtrale avec en filigrane la genèse de la création du solo de sortie et son développement. Au commencement, en septembre 2013, dans un grand cahier encore vide, j'avais collé une carte postale d'un tableau qui me touchait et écrit les noms d'artistes qui m'accompagnent depuis plusieurs années: Fred Astaire, Chet Baker, Samuel Beckett, Charlie Chaplin, Salvador Dali, Charlotte Delbo, Pippo Delbono, Henrik Ibsen, Philippe Jaroussky, Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, Henry Salvador, William Shakespeare, Andreas Scholl, Sophocle, Laurent Terzieff...

Pablo Picasso, Les misérables, 1904

J'ai donc choisi de vous embarquer dans mon parcours réflexif à partir d'une de mes expériences théâtrales, de laquelle ont émergé certains concepts et notions clés pour mon questionnement. J'ai choisi de raconter un moment charnière de ma vie qui est à mes yeux à la fois le prologue et le catalyseur de mon sujet de mémoire. C'est le jour où, en l'espace de quelques heures, j'ai fait l'apprentissage de certaines limites concrètes de la vie, c'est à dire la mort d'un être cher.

> ***"Etymologiquement, « deuil » vient du latin dolere qui signifie souffrir, ainsi le deuil se vit dans la souffrance, bien qu'il soit un phénomène normal et universel."*** [1]

Le travail sur ce solo "*Mi(s) Amor*" fait ressortir certaines notions comme la mort, le deuil, la mémoire, le rapport à la vie et à ses mystères, le sensible, le poétique et l'autobiographie entre fiction et réalité. Ces notions sont mises en perspective par le montage du solo qui tend presque à ressembler à un récit initiatique. Voici pourquoi je pense orienter ma réflexion sur la parole, avec la notion de conteur: l'homme qui établit une relation - entre relater et relier - et qui met en lien la fiction et la réalité, le concret de l'expérience et de l'imaginaire.

Après plusieurs semaines de recherche, j'ai compris que l'oeuvre de Charlotte Delbo réunissait plusieurs de mes envies primordiales (témoignage, poésie, mémoire, histoire, monstruosité...). Voila pourquoi j'ai décidé d'utiliser sa parole. Ensuite, j'ai articulé plusieurs textes d'auteurs européens d'époques très différentes autour de celui-ci pour construire une histoire plus large, qui dépasse les frontières et les époques et qui m'entraîne en tant qu'acteur et individu dans son sillon. Plusieurs questions me sont rapidement venues, je me suis demandé comment dans cet espace de liberté de solo je pouvais interroger la place de la sensibilité et de la poésie au théâtre, mais également celle que l'on peut laisser pour dévoiler notre sensibilité lorsqu'on est un homme. Comment faire corps en tant qu'homme avec un récit quand il est écrit pour être pris

---

[1] Yves Philippin: *Deuil normal, deuil pathologique et prévention en milieu clinique*, *Revue*

en charge par une ou plusieurs femmes? Comment faire entendre et faire voir la pluralité humaine au théâtre? Comment s'approprier les textes des autres et réussir à trouver de la sincérité à l'intérieur de cela? De plus, j'avais envie de travailler autour de la matière, des racines, de la terre et de questionner la part d'inhumanité présente en chacun de nous.

Mon travail de Bachelor comédien à la Haute école de théâtre de Suisse romande - HETSR - La Manufacture a donc pour thème l'entremêlement, la friction entre la vie et la mort, mais aussi entre le réel et le fictionnel sur le plateau. Dans ce travail, j'ai envie de questionner les antagonismes Homme/Femme - Aérien/Terrien - Astra/Monstra - Eros/Thanatos - Ombre/Lumière - Raison/Folie - Barbarie/Culture - Humanité/Chaos qui me mettent en tension. Je veux faire émerger une forme qui s'appuiera sur plusieurs éléments textuels réunis dans un montage dont je serai l'opérateur. Ce sera donc une forme de théâtre-récit pris en charge par un narrateur (moi) tantôt sujet de l'histoire dans les moments autobiographiques, mais aussi narrateur d'une histoire plus large (fictionnelle). Je souhaite tendre vers une forme de simplicité dans l'expérience partagée avec le public dans l'ici et maintenant de la représentation théâtrale. Je veux raconter, témoigner d'une expérience, transmettre, et travailler des langues qui ne sont pas les miennes, relier des paroles entre elles et les organiser afin de mettre en perspective une histoire plus complexe, celle du lien entre les hommes à travers la vie et l'expérience de la mort. En outre, je veux défendre un type de théâtre où il est encore possible de raconter une histoire au public, offrir aux spectateurs ce que j'ai de plus sensible, de personnel (voire d'intime), avec beaucoup de tendresse pour raconter avec délicatesse l'horreur et la beauté du monde. Toutefois, je ne veux pas faire un clivage entre le bien et le mal, mais essayer de voir dans quelle mesure nous naviguons de l'un à l'autre tout au long de notre vie.

Voici plusieurs pistes de réflexions qui s'articulent en quatre pôles: **du premier deuil, au travail de mémoire, des résonances de l'expérience à la construction d'un spectacle.** Ces espaces de réflexion sont symbolisés par quatre textes, tout d'abord le récit d'une expérience autobiographique autour du spectacle *Inferno* de Roméo Castellucci, puis un texte de Charlotte Delbo, *Kalavrita des mille antigone*, ensuite un texte de Fernando Pessoa, *Faust, une tragédie subjective* et le premier chant de l'*Enfer*, extrait de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri.

> ***"Il n'est pas d'initiation qui ne passe par l'expérience - fût-elle temporaire - d'une instabilité du monde. Lors du cycle mort/renaissance, ce n'est pas simplement le sujet de l'initiation qui meurt et qui renaît, mais c'est tout le monde qui lui était associé. Le grand changement de perspective que la logique initiatique nous invite à adopter, c'est de concevoir le récit comme destructeur de mondes. Les grands textes initiatiques sont crépusculaires. En se lançant dans l'aventure initiatique, le personnage accepte de voir un monde ancien disparaître. Les remous provoqués par l'engloutissement d'un monde seront l'élément dynamique de sa trajectoire. La logique initiatique doit se comprendre à partir du lien de solidarité qui unit un individu et un monde."*** [2]

[2] Gilbert Simondon, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 18.

Du premier deuil

La genèse

Après mûre réflexion, je me suis aperçu que c'est suite à l'histoire que je vais vous raconter ici que tout a vraiment commencé pour moi, que j'ai vraiment pris le théâtre et la vie au sérieux. C'est également un moment où la pratique du théâtre et la production de spectacle (fiction) est entrée en friction avec la réalité au sein de ma famille. Puis la réalité a dépassé la fiction pendant une répétition du spectacle "*Inferno*" de Roméo Castellucci. Cette expérience personnelle pourra peut-être paraître déplacée, maladroite ou un peu choquante, mais loin de moi l'idée et l'envie de faire dans le sensationnel, je pense simplement que beaucoup de mes préoccupations dans la vie et au théâtre sont en lien avec ce ces souvenirs. Si ce travail de solo constitue l'aboutissement d'une pensée et d'une pratique, alors cette expérience où réalité et fiction se sont mélangées est l'une des bases de ma vision de la vie et du théâtre. Voici l'histoire en quelques mots:

Photographie du spectacle Inferno, scène des anges

Février 2009 en France, j'ai 21 ans. Je suis figurant pour le spectacle *Inferno* de Roméo Castellucci, j'apprends les chorégraphies de Cindy Van Acker, je m'exerce à enlacer et/ou à tuer mes camarades sur le plateau, je fais également l'ange qui chute d'un cube de 2 mètres de haut. Nous jouons le vendredi 6 et samedi 7 février. Mercredi 4 février au soir, ma mère m'appelle en pleurs, m'apprend que mon grand-père vient de mourir (Joseph, le mari de Simone). Je n'ai jamais été confronté à la mort auparavant. Elle m'annonce que l'enterrement aura lieu vendredi ou samedi, je lui dis que je ne pourrai malheureusement pas être présent, ne pouvant pas manquer le spectacle. Ma

famille plus ou moins proche ne comprend pas cette "offense": faire du théâtre (fiction) ça ne peut pas être une raison suffisante pour manquer cet événement (réel). Ils me mettent un peu la pression, je ne lâche pas.

Jeudi 5 février, je décide d'honorer la mémoire de mon grand-père à ma manière, je m'habille de manière élégante comme il aimait le faire, avec un smoking noir et un chapeau melon, un noeud papillon et une chemise à col-cassé. Je me rends sur le lieu des répétitions en début d'après-midi, je pense évidemment à lui mais je me dis qu'il faut encore plus profiter de la vie, c'est ce qu'il aimait faire. J'arrive très en avance pour l'essayage des costumes, nous avons la générale en fin d'après midi. J'ai du temps devant moi, je décide de me rendre dans la salle de spectacle pour observer les répétitions. Je croise Roméo Castellucci et un jeune homme, les deux sont habillés avec une sorte d'armure de cascadeur, avec plastron etc. Ils vont répéter une cascade. Je m'assieds au deuxième rang à jardin, je regarde. Le premier qui s'élance c'est Roméo, il est projeté dans la diagonale de la scène par une sorte d'arbalète géante, il atterrit sur le ventre et glisse jusqu'à la coulisse à jardin. C'est impressionnant. Ensuite, j'entends le déclenchement de l'arbalète et je vois, comme au ralenti le jeune homme qui vrille en l'air et qui atterrit non pas sur le ventre, mais un peu de côté, avec son coude sous ses côtes. Le temps est comme figé, son visage et ses yeux s'agrandissent: j'ai l'impression qu'il est mal retombé. Puis il glisse dans la coulisse au fond à jardin. Et là, j'entends respirer: HHHHH!, HHHHHH! Je vois Roméo et le technicien traverser le plateau pour aller le retrouver. Moi je suis bloqué dans mon siège. Cette respiration résonne dans tout l'auditorium, je suis face à la scène vide. Quelqu'un téléphone en fond de scène. Je n'ai plus aucune notion du temps. Quelqu’un vient me chercher et m’emmène dans une salle où tous les figurants sont réunis. 30 minutes plus tard, la responsable de l'organisation vient nous informer que le jeune homme vient de décéder. Il s'appelait Alfredo Tassi, il avait 27 ans, l'âge que j'ai aujourd'hui. La générale et les représentations ont été annulées, toute l'équipe était sous le choc. L'ironie du sort c'est que ma famille était soulagée car j'ai pu rentrer dans le Doubs, le samedi, pour l'enterrement de mon grand-père: Joseph. Pendant la messe j'ai chantée une chanson "*Verte campagne*" que j'avais découverte par Henri Salvador. Je trouvais que ça lui allait bien. Je ne l'ai jamais chantée depuis.

Verte campagne
Où je suis né
Verte campagne
De mes jeunes années
La ville pleure
Et ses larmes de pluie
Dansent et meurent
Sur mon cœur qui s'ennuie
Et moi, je rêve de toi, oh mon amie

Verte campagne
Que tu es loin
Douce campagne
De mon premier chagrin
Le temps s'efface
Pour moi, rien n'a changé
Deux bras m'enlacent

Parmi les champs de blé
Et moi, je rêve de toi,oh mon amour.
Là, dans la ville toutes ces mains tendues
M'offrent des fleurs et des fruits inconnus
Et moi, je vais le long des rues perdues
Un air de guitare me parle de toi

Verte campagne
Où je suis né
Douce campagne
De mes jeunes années
La ville chante
Eparpille sa joie
La ville chante
Mais je ne l'entends pas
Et moi, je rêve de toi, oh mon amour. } bis

Le deuil et ses effets

Au travers de cette expérience, je me suis d'abord retrouvé face à une douleur que je ne connaissais pas, celle de perdre un être cher pour la première fois, mais j'ai aussi découvert toutes les phases qui constituent le deuil:

> ***"Le déroulement clinique du deuil s'articule en la succession de trois grandes phases qui se chevauchent au passage l'une de l'autre. La première phase constitue un état de choc empreint à la fois d'abattement et de manifestations émotionnelles aiguës. La sidération inaugure alors cette phase marquée par une absence de réaction, une attitude hébétée, figée. L'information relative à la perte ne peut être analysée, car trop brutale. Ainsi, des réactions de déni (refus complet de reconnaître la réalité), d'incrédulité (connaissance intellectuelle de la réalité versus refus (lié à l'affect) d'y croire), de colère et d'agressivité (décharge émotionnelle suivant l'accumulation de tension, de manière à repousser la réalité hors de soi) s'apparentent à des processus de sauvegarde autorisant une mentalisation progressive de l'information et empêchant l'individu d'être submergé par une charge émotionnelle trop importante."*** [3]

Je m'étais retrouvé face à un dilemme (cornélien) entre un engagement professionnel à respecter et l'honneur à rendre au père de ma mère. C'était difficile, mais j'avais choisi de privilégier le théâtre. Puis le lendemain j'avais été complétement cueilli par la vie, dans un théâtre, dans un moment de répétition, où je pensais être protégé de cela, j'étais alors sidéré comme si au moment où Alfredo Tassi touchait le sol, mon corps avait compris quelque chose mais ne pouvait pas l'admettre. Ainsi, moi qui n'avais jamais côtoyé la mort, en moins de 24 heures, j'étais frappé tant dans la sphère privée que dans la sphère professionnelle. La trajectoire inattendue et tragique

---

[3] Michel Hanus: *Les deuils dans la vie, Deuils et séparations chez l'adulte et chez l'enfant.* Paris : Maloine, 2003, p. 57

de cet accident engendra l'arrêt de la pièce, un peu à la manière d'un Deus-ex Machina, cela résolut alors le problème initial lié à la commémoration. Ma famille était contente que je puisse venir à l'enterrement, elle ne comprenait rien à mon autre deuil.

> ***"Quand un individu meurt, le groupe familial auquel il appartient se sent amoindri et, pour réagir contre cet amoindrissement, il s'assemble. Mais l'état affectif dans lequel se trouve alors le groupe reflète les circonstances qu'il traverse. Non seulement les proches le plus directement atteints apportent à l'assemblée leur douleur personnelle, mais la société exerce sur ses membres une pression morale pour qu'ils mettent leurs sentiments en harmonie avec la situation. Permettre qu'ils restent indifférents au coup qui la frappe et la diminue, ce serait proclamer qu'elle ne tient pas dans leurs cœurs la place à laquelle elle a droit ; ce serait la nier elle-même. Une famille qui tolère qu'un des siens puisse mourir sans être pleuré témoigne par là qu'elle manque d'unité morale et de cohésion : elle abdique ; elle renonce à être."*** [4]

Cette citation me permet de comprendre en quoi mon positionnement initial pouvait choquer certains membres de ma famille. La messe des funérailles est un rite funéraire très important pour la communauté, car elle permet de mettre en scène l'instant de séparation, de disparition (inhumation ou incinération) entre le corps du défunt et le corps des vivants.

---

[4] Emile Durkheim, *Les formes…*, p. 417 ; explication reprise par Xavier De Schutter, « *Rituel funéraire et coût des obsèques en Grèce à l'époque classique* », *Kernos*, 1989, p. 53.

> ***"L'accident c'est le mouvement de trop par excellence, le tremblement qui fait passer d'un état à un autre sans qu'il y ait d'attente préalable à ce mouvement. L'accident est alors la preuve de vie par sa capacité à perturber le cours des choses ; si l'accident produit la mort c'est surtout qu'il en remémore la vie."*** [5]

J'ai envie de continuer cette réflexion en empruntant les chemins de la région du Péloponnèse, en Grèce, dans le petit village de Kalavrita, un certain 13 décembre 1943 en compagnie de Charlotte Delbo. Celle-ci montre l'importance de la pulsion de vie, de la lutte pour reconstruire afin de se souvenir, même dans les situations les plus tragiques. Charlotte Delbo était écrivain, assistante de Louis Jouvet. Elle a été déportée en 1943 à Auschwitz et fait partie des 49 survivantes sur les 230 du convoi du 24 janvier. De retour à Paris, Charlotte Delbo reprend sa place aux côtés de Louis Jouvet. Mais, très éprouvée, elle n'a pas la force de continuer. Au début de l'année 1946, elle quitte, à grand regret, Paris et son travail pour rentrer à la clinique « les Hortensias » au Mont sur Lausanne. Son état de santé est délicat car son cœur est atteint d'une myocardite parcellaire. Pendant cette période de repos forcé, elle écrit *Aucun de nous ne reviendra*, le récit des mois passés à Auschwitz. Puis elle enferme son manuscrit dans un tiroir (il sera édité 20 ans plus tard). Ce qui me plait dans sa manière d'écrire est qu'elle parvient à décrire son expérience de manière incroyable (surtout dans la trilogie *Auschwitz et après* aux Editions de Minuit) avec une forme de distance dans les descriptions.

Charlotte Delbo, en 1950

[5] Céline Ohannessian, «Série *Deuil*», *Agôn* [En ligne], A l'épreuve de l'accident : le dossier artistique, Dossiers, (2009) N°2 : L'accident, mis à jour le : 17/12/2009, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1078.

Grand Mont — Vue générale et Hôtel Pension Villa Hortensia.

"Adieu voyageur. Quand vous traverserez le village pour regagner la route et rentrer chez vous, regardez l'heure à l'horloge de la place. L'heure que vous lirez au cadran de l'horloge, c'est l'heure de ce jour-là. Le ressort de l'horloge s'est rompu à la première salve. Nous ne l'avons pas réparé. C'est l'heure de ce jour-là."[6]

[6] Charlotte Delbo, *Kalavrita des mille antigone*, in *La mémoire et les jours*, p. 111.

Un travail de mémoire

Le récit fictionnel d'une tragédie

Parmi tous les textes édités de Charlotte Delbo, j'ai eu un véritable coup de coeur à la lecture de «*Kalavrita des mille antigone*», issu du recueil *La mémoire et les jours*. Ses mots résonnent en moi comme des images. Cette manière d'écrire me touche profondément. Voici l'histoire: Charlotte Delbo visite Kalavrita en 1982 et écrit un récit sur l'expérience vécue le 13 décembre 1943 par les femmes de ce village. Ces femmes sont victimes de la vengeance de soldats allemands. 81 soldats allemands ont été tués par des résistants grecs. En représailles, tous les hommes du village entre 17 et 70 ans (1300 au total) ont été fusillés dans une ravine.

Goya, el tres de mayo de 1808 en Madrid

Les femmes, les enfants et les vieillards sortent de l'école où ils étaient réfugiés et entament une marche au haut de la colline, d'où ils découvrent les 1300 morts, plusieurs générations d'hommes couchés les uns sur les autres:

Monument de l'holocauste de Kalavrita du 13 Décembre 1943

"Cet énorme tas de morts. Ces hommes, tout à l'heure, ils étaient vivants, et maintenant, là, tombés n'importe comment, comme des hommes ivres, les uns sur les autres, et encore chauds..."[7]

A la suite de cette découverte, les femmes vont tout mettre en oeuvre afin de parvenir à faire leur deuil.

---

[7] Charlotte Delbo, in *Kalavrita des mille Antigone*, in *La mémoire et les jours*, p. 105

Les manifestations du deuil

Cette situation extrême met en évidence l'immense pulsion de vie de ces femmes. Le peuple se rassemble pour trouver une solution: chacun lutte, se débat, non pas contre la tyrannie, mais contre la réalité. D'une certaine manière tous les rituels funéraires amènent les proches à engager des actions physiques ou psychiques, c'est à dire à trouver une place pour le défunt, à le recouvrir de terre. Pour vivre ensuite avec ce manque, avec celui qui n'est plus là, et ne pas l'oublier.

> ***"Le travail du deuil consiste en la mise en œuvre de solidarités qui s'expriment dans des rites et des coutumes."*** [8]

Les femmes enjambent les morts pour retrouver les membres de leur famille. Elles redescendent chez elles, couchent les enfants et prennent un cierge et un châle pour la veillée funèbre pour honorer et accompagner les morts.

"La lune s'est levée. La nuit est devenue claire. C'était en décembre. La nuit s'est passée en prières, des prières à peine murmurées. Chacune agenouillée près des siens. Parfois tenant la main de son mari ou de son fils, comme pour l'empêcher de se refroidir, comme pour lui garder le plus longtemps possible un peu de chaleur, un semblant de vie."[9]

---

[8] Patrick Baudry, « Travail du deuil, travail de deuil », *Études*, 2003/11 Tome 399, p. 475.
[9] Ibid, p. 108

Le lendemain, elles décident de faire la toilette funéraire, elles apportent chacune un broc d'eau, un linge pour la toilette et un drap pour linceul.

> ***"Faire la toilette est une fonction importante du rite, c'est faire quelque chose pour l'autre, quand justement on ne peut plus rien faire d'utile ou d'efficace. Tout ce que l'on peut tenter de faire, c'est d'essayer de trouver du sens, de se comporter comme des êtres humains qui cherchent et donnent du sens, inlassablement. On ne peut, ou pas encore, parler de la mort et du mort. Sous le choc, alors que les mots manquent, les gestes prennent toute leur valeur ; ils semblent plus accessibles que la parole. Et ils permettent de tenter d'établir un rapport différent à l'événement, en particulier en sortant de la passivité absolue que la mort impose à ceux qui ne sont pas morts. C'est une manière de tenter, au moins provisoirement, de remettre de l'ordre dans le chaos introduit par la mort et ce qui parfois l'a précédée."*** [10]

Leur travail n'est pas terminé car elles doivent trouver une solution pour enterrer les morts et se retrouvent livrées à elles-mêmes, au problème majeur de la quasi-impossibilité de déplacer ces corps et de leur offrir une sépulture.

"Nous ne savions pas comment les enterrer.
Et c'était comme s'ils mouraient une deuxième fois, d'être là, morts, sans avoir droit au devoir qu'on rend à tous les morts." [11]

---

[10] Jean-Marie Gueullette, « La toilette funéraire », *Études* 11/ 2008 (Tome 409), p. 465.
URL : www.cairn.info/revue-etudes-2008-11-page-463.htm.
[11] Ibid, p. 108

Elles choisissent de porter tant bien que mal les cadavres jusqu'au milieu du cimetière de leur village où il y a un emplacement vide suffisamment large pour entasser les corps et leur construire une sorte de mausolée avec les moyens du bord. Elles entourent les morts avec des murettes de terre sèche venue de leurs champs, et par conséquent, elles sacrifient une partie leur prochaine récolte:

"Quand la murette a été assez haute, nous avons recouverts les morts de terre. La terre arrachée aux champs que les hommes avaient labourés et ensemencés l'automne avant."[12]

Ce récit souligne la barbarie des militaires, mais surtout la noblesse de ces paysannes, acharnées à construire un mausolée.[13]

> ***"Celui-ci est alors un élément central créateur d'espace. Des rites (appel des morts, remise de décorations, dépôt de gerbes, etc.) se jouent autour de cet objet sacralisé, et la surface créée autour du monument devient un espace sacré."*** [14]

La création de ce Mausolée est un acte politique fort: il crée un espace pour le souvenir. Ce texte met en évidence l'humanité face à la barbarie, à travers cette obstination à lutter contre l'injuste, à reconstruire plutôt qu'à répondre à la violence. Face à cette tragédie, je trouve incroyable d'avoir l'intelligence de répondre en enveloppant et en construisant au lieu de se laisser happer par ses pulsions et de répondre à la barbarie de l'autre par sa propre barbarie. Opposer de la grandeur d'âme et de l'humanité au chaos, de la dignité à la petitesse, c'est produire un trouble. Ce décalage permet, me semble-t-il, d'éviter la loi du talion, la vengeance sans fin et permet l'élévation dans le sens noble du terme.

---

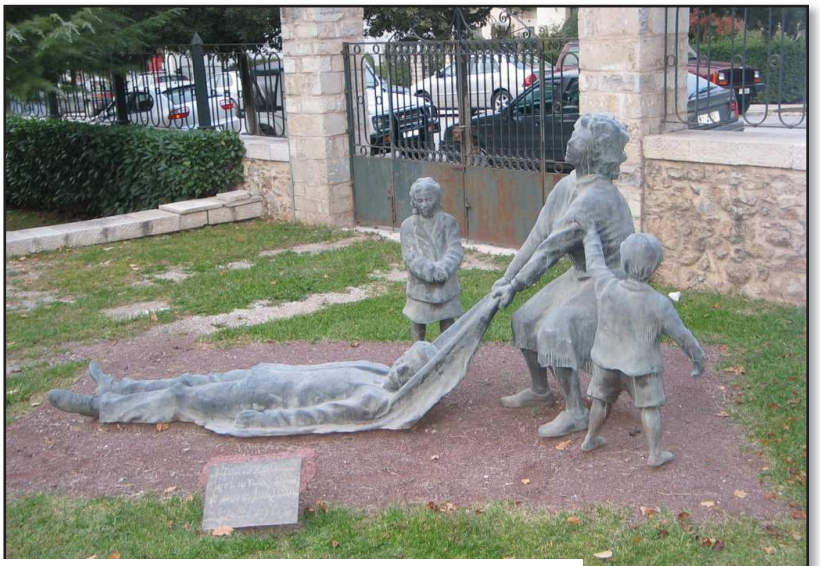
[12] Ibid, p. 109.

[13] Mausolée: monument funéraire grandiose, somptueux, ayant la taille d'un véritable édifice, destiné à recevoir la dépouille d'un personnage puissant et éventuellement celles des personnes de sa famille, *in le trésor de la langue française informatisé*.

[14] Alexandre Niess, *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2003/4 (n° 212).

"L'articulation de l'image et de la parole peut devenir, en contexte rituel, support et outil de mémoire sociale." [15]

« *Kalavrita des mille Antigone* » est une histoire vraie. En 1986, dans le village, un Musée de l'holocauste a été créé. Le bâtiment de l'école primaire a été classé, il reçoit donc ainsi une protection spéciale de l'État, de même que l'espace qui l'entoure, qui est qualifié d'espace historique.[16] Ce musée contient une collection d'objets, de dessins, de peintures, de gravures, de photographies et de documents liés au massacre. En ce qui concerne ce mémoire, j'ai choisi d'utiliser un format de papier carré pour rappeler d'une part le cube duquel je m'élançais pour chuter dans *Inferno*, d'autre part pour évoquer la forme du mausolée. D'ailleurs ce cube sera présent sur la scène, il me servira pour des projections de sur-titrages et pour une vidéo, mais vous le verrez plus tard.



Sculpture dans le jardin du musée de l'holocauste, à Kalavrita

[15] Stéphanie Leclerc-Caffarel, "Carlo Séveri, *Le principe de la chimère:* une anthropologie de la mémoire", Gradhiva, 11/2010

[16] Arrêté ministériel no 2116/31577 (Journal officiel de la République Hellénique B´/769/31.10.1986)

"Dans la législation idéale voulue par Platon, il n'y a point place pour des chants qui pourraient, en l'exprimant et en lui donnant une dimension sociale, être les médiateurs de la douleur du deuil." [17]

"Dotée d'une véritable utilité sociale, la lamentation collective est d'abord, pour E. de Martino, un moyen de réintégrer dans la communauté les personnes endeuillées, de les sortir de l'état second où le deuil les jette pour les ramener à un état normal." [18]

Spiros Vasiliou, Kalavrita, gravure sur bois, 1947

[17] David Bouvier, « Peut-on légiférer sur les émotions ? Platon et l'interdiction des chants funèbres », *Revue de l'histoire des religions*, 2 | 2008, 243-272.
[18] Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, 2002 (1958) p. 78.

La place des femmes

Après avoir observé l'importance des rites de deuil à travers le texte de Charlotte Delbo, j'aimerais à présent mettre en perspective l'histoire et le mythe d'Antigone. La fille d'Oedipe est forte et n'hésite pas à écouter son coeur pour défendre la justice, et demander une sépulture pour son frère. Elle se révolte et met sa vie en danger pour honorer la tradition et les rituels funéraires, face à la tyrannie et à l'absurdité du décret de son oncle Créon (qui refuse à son frère Polynice l'honneur d'avoir un tombeau). En outre, la menace de mort de son père ne l'empêche pas de résister et d'aller jusqu'au bout de ses idées, contre l'avis de la population et de sa soeur Ismène. D'ailleurs, grâce à la lecture d'un livre de Nicole Loraux: "*Les mères en deuil*", j'ai appris que certains rituels funéraires et le *pathos* affectant les citoyens étaient réglementés à l'époque de la cité grecque classique:

> ***"En soumettant les funérailles privées à des limitations très strictes, la cité réglemente le deuil et le rôle des femmes au sein du deuil. On peut donc suggérer qu'elles réglementent le deuil, donc les femmes."]...[La représentation du deuil, de sa grandeur comme de ses apories, habite la tragédie, parce que le genre tragique dramatise, à l'usage des citoyens, l'essentiel des exclusions auxquelles procède la cité."*** [19]

J'observe donc à quoi ces excès dramatisés sont en réaction, mais je remarque au fil de ma lecture que même au théâtre, il existe encore quelques interdits et je découvre que Platon, dans son livre III de la République ***"spécifie l'interdiction pour les gardiens d'imiter une femme, "eux qui sont des hommes"; et, parmi les conduites féminines qu'il est proscrit d'imiter, figure l'abandon aux plaintes et aux lamentations."*** [20]

---

[19] Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, p. 21.
[20] Ibid, p. 22.

Voilà pourquoi après cet apport de connaissances contextuelles, Antigone m'apparaît comme une figure de référence, à la fois respectueuse de la tradition et pleine de bon sens. Elle incarne selon moi la modernité. D'un point de vue étymologique "Antigone" vient du grec "Antigoné" à la fois "anti" - "à l'encontre" et "goné - "goneus" signifiant "le père", le "parent", et "ancêtre", issu du verbe "gignomaï".[21] Antigone signifie donc littéralement "à l'encontre des ancêtres".

Il est très important pour moi de raconter l'histoire de ce peuple de Kalavrita et de l'utiliser comme la pierre angulaire de mon solo afin de l'articuler à d'autres paroles. En effet, lorsque j'ai réfléchi à ce travail, je voulais proposer quelque chose de simple (au sens noble du terme). Je voulais me permettre en tant qu'homme de travailler sur la délicatesse et la sensibilité afin de relater une forme de violence et de barbarie. Tout d'abord, en tant que comédien, ma principale envie est de faire voyager les spectateurs à travers une histoire réelle et/ou fictive. D'habitude, je choisis des textes de théâtre. Celui-ci n'en est pas un au sens propre du terme, mais il est rempli d'images et cela m'intéresse de voir s'il peut être dit sur un plateau, à mon époque, avec mon corps et ma voix. À mes yeux, ce texte ouvre une brèche par laquelle peut résonner de la douleur, mais surtout de la fraternité, de l'amour et de la vie.

> ***"Tout récit de soi commence par le récit de l'autre, comment construire le "je" à partir du "tu"."*** [22]

Concrètement, comment vais-je passer du "je" féminin au "je" masculin ? Je vais devoir, pour utiliser les mots de Judith Butler, performer le genre. Mon identité sera changeante dans l'instant de la performance, fragile et éphémère, comme la vie. Je remarque que c'est seulement la deuxième fois au théâtre, que je prendrai en charge le récit d'une femme. La première fois, c'était pour *Électre* de Sophocle, mis en scène par Jean-François Sivadier où je jouais Clytemnestre. Cette expérience m'avait intéressé car j'avais pu travailler autour de la question de la féminité, en essayant d'éviter les clichés.

---

[21] Dictionnaire Anatole Bailly
[22] Judith Butler, *Le récit de soi*, PUF, (2007), p. 38.

"Le fait qu'au théâtre on ne vient pas défendre un personnage, mais d'abord une parole et que cette parole-là, un garçon ou une fille peuvent la ressentir, ou du moins la mettre en avant, de la même façon.]...[Et, évidemment, le miracle du théâtre, c'est que ça marche ! Ça pose des questions, mais ça marche ! Et pour moi, cet acte-là, de changer les figures, n'est pas plus grave que de choisir un acteur de quarante ans pour jouer le roi Lear sans chercher à le vieillir." [23]

Je m'étais rendu compte, au fil des jours, que bizarrement je m'appuyais en grande partie sur le texte, et c'est comme si les gens ne se posaient même plus la question de mon identité sexuelle. D'ailleurs, peut-être qu'à la fin, je donnais davantage à voir une forme de masculinité chez une femme que l'inverse. Mais les spectateurs me percevaient comme une figure, celle de la mère-amante-assassin, Clytemnestre.

Enfin, j'ai envie de mettre en scène l'humilité et la force des femmes de Kalavrita car je me sens proche de ce monde rural, mes grands-parents étant eux-mêmes agriculteurs. Je veux d'une certaine manière, incarner mon ascendance naturelle.

Photo de Nora Rupp, 10/2013

---

[23] Jean-François Sivadier, «Les conditions d'imagination du spectateur de théâtre aujourd'hui», *Agôn* [En ligne], Entretien, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1916.

"Écrire, c'est affirmer une origine et rappeler une filiation." [24]

J'avoue que pendant toute mon adolescence j'ai pratiquement renié cette partie de moi, j'ai mis de la distance avec mon milieu, j'avais un peu honte en fait. J'ai déménagé à 18 ans et j'ai un peu modifié ma manière de parler (accent franc-comtois), j'ai pris de la distance avec mes origines. Avec le temps, je crois comprendre un peu mieux mon comportement, et en lisant Pierre Bourdieu j'ai quelques réponses:

> *"Pour les enfants de paysans, d'ouvriers, d'employés ou de petits commerçants, tous éloignés de la culture de l'élite valorisée par l'école, «l'acquisition de la culture scolaire est acculturation » [5, p. 37], c'est-à-dire qu'elle implique une distanciation vis-à-vis de la culture d'origine pour mieux s'imprégner des normes et des valeurs de l'école."* [25]

J'ajouterais dans mon cas que j'ai tenté d'acquérir une culture théâtrale qui n'était pas présente chez moi. J'ai réussi à faire de hautes études, ce qui est très minoritaire dans ma famille et presque encore montré du doigt, et à présent je souhaite faire honneur au courage d'une majorité de femmes dans les campagnes, notamment celles des anciennes générations. Avec le temps, je me rends compte que je dois beaucoup à ma grand-mère maternelle, Simone. C'est une des rares personnes dans ma famille (avec mes parents) à m'avoir autant encouragé à faire des études, à voyager, à sortir et à profiter de la vie. Nous avons un point en commun, nous sommes nés le même jour: le 29 octobre, mais avec 55 ans de décalage.

---

[24] Claude Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*. Perec avec Freud - Perec contre Freud, Circé, Strasbourg, 1996, p. 92.

[25] Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Ed de Minuit, 1964.

Simone est née en 1932, la place dans la société et la parole des femmes de cette génération n'avait pas vraiment de poids. Rares étaient celles qui pouvaient faire des études ou s'épanouir en tant que femme (avec permis de conduire, ou contraception), surtout lorsque l'on ne venait pas d'une famille bourgeoise. En écho à ces femmes qui doivent arracher la terre des champs pour honorer leurs morts, j'ai voulu mettre une photographie des mains de ma grand-mère, "des mains de travailleuses" comme je dis. Simone a 82 ans à présent, elle est veuve de Joseph, une autre figure importante pour moi dont le décès en 2009 et le contexte dans lequel cela s'est produit (*Inferno*) a vraiment changé la perception que j'avais du monde.

Thomas Lonchampt, Simone Baudoz, 10/2014

"La mort d'autrui, c'est l'instance qui déplace la question de l'impuissance de l'homme à se penser 'rien", impuissance qui l'accule à une perpétuelle quête des origines, au profit de la question de sa destination dans une espace déterminé." [26]

[26] Denis Cettour, *L'Ode de la place du mort*, Etudes sur la mort, 2005/2 no 128, p. 107

Les résonnances de l'expérience

La fin d'une innocence

Je réalise qu'on n'enterre pas seulement des proches, mais aussi des souvenirs, des sensations et une mémoire. Cette double expérience d'un décès dans la sphère privée et professionnelle a été comme la perte d'une forme d'innocence liée à ma jeunesse.

"Ô, première vision intérieure
Du mystère infini, où en une heure
S'effondra ma jeunesse !"[27]

L'expérience d'*Inferno* représente l'entrée dans le monde adulte avec toutes ses réalités et ses hostilités. Je me suis senti totalement perdu et déboussolé. C'est pour cela que je souhaite relier cette expérience à un extrait du premier chant de "*L'Enfer*" de *La Divine comédie* de Dante Alighieri. Je l'ai lu pour la première fois en 2013 quand j'ai compris que le récit de Delbo était probablement relié à un des plus grands livres du XIVème siècle. Dès les premières pages, j'ai su que ça allait résonner en moi et que ça pouvait avoir du sens de l'intégrer à mon solo.

"C'était à la moitié du trajet de la vie;
Je me trouvais au fond d'un bois sans éclaircie,
Comme le droit chemin était perdu pour moi.

Ah ! que la retracer est un pénible ouvrage,
Cette forêt épaisse, âpre à l'œil et sauvage,
Et dont le seul penser réveille mon effroi !

[27] Fernando Pessoa, *Faust*, p. 46.

Tâche amère ! la mort est plus cruelle à peine;
Mais puisque j'y trouvai le bien après la peine,
Je dirai tous les maux dont j'y fus attristé.

Je ne sais plus comment j'entrai dans ce bois sombre,
Tant pesait sur mes yeux le sommeil chargé d'ombre,
Lorsque du vrai chemin je m'étais écarté."[28]

J'étais en effet à un véritable carrefour dans ma vie. Je travaillais comme stagiaire éducateur-spécialisé au centre hospitalier universitaire (CHUV) de Dijon, en pédopsychiatrie. Et pendant mon temps libre, je voyais et faisais du théâtre, que ce soit des stages ou de la figuration. J'ai l'impression qu'après cet accident, j'ai continué ma vie comme si de rien n'était. Sauf qu'avec le recul, je me rends compte que la majorité des textes de théâtre et de poésie qui me plaisent ont un thème en commun: la mort.

J'aimerais à présent vous parler d'une autre belle rencontre, celle de *Faust, une tragédie subjective* de Fernando Pessoa dans laquelle j'ai pu trouver des résonances à mes interrogations liées à la mort et observer à quel point le rapport à l'altérité était très important pour moi. À la fin du mois d'octobre 2013, j'ai lu *Faust, une tragédie subjective* de Fernando Pessoa, et ça a été un autre coup de foudre, à tel point que j'ai immédiatement corné les pages, fais des ratures à droite et à gauche, souligné des passages. Pour finir, mon livre était complétement raturé.

"Faust n'est qu'un immense soliloque, la tragédie d'être soi." [29]

---

[28] Dante Alighieri, *La divine comédie*, chant premier, traduit par Louis Ratisbonne, oeuvre numérisée en ligne http://remacle.org/bloodwolf/italiens/dante/enfer1.htm
[29] Pierre Leglise-Costa, introduction de *Faust* de Fernando Pessoa, p. 38.

Fernando Pessoa, Rue Diario de Noticias, Lisbonne, (Portugal), 21 Août 2007, créé par Jef Aérosol.

Rapidement, j'ai isolé des fragments, j'en ai finalement gardé deux pour la version définitive du solo:

"Je ne crains pas la mort comme quelque chose
Que je puisse voir ou entendre, mais comme quelqu'un qui s'effraie
D'ignorer ce qu'est sa frayeur, et que cela effraie."[30]

Je suis quelqu'un de contemplatif, plutôt joyeux et heureux de vivre. J'aime observer le monde, je suis touché par les agencements de couleurs, de formes, de lignes ou de courbes qui se croisent. J'essaie de tisser des liens entre ce qui m'entoure, au niveau de l'imaginaire mais aussi au niveau social. J'aime créer des tableaux à partir de ce que je vois. Je pense que c'est la raison pour laquelle les nombreux questionnements de Faust m'intéressent. Il interroge à la fois le dedans et le dehors, le visible et l'invisible, mais aussi le mystère de la mort et par extension celui de la vie, de la conscience d'exister, de la difficulté de penser et de lire le monde:

"Triste, celui qui rit et qui pleura,
Et qui, au-delà du rire et des larmes,
Par des pensées pensa..."[31]

Ces interrogations assez personnelles me font simplement prendre conscience que le rapport à la mort n'est pas aussi formel qu'il pourrait sembler. En effet, je ne pense pas seulement à la mort au sens premier du terme. Je crains plutôt dans ma vie des irruptions maussades, ou dirais-je certaines pulsions de mort, au sens psychique du terme. Toutes ces années, j'ai cherché en tant qu'homme et par extension en tant qu'acteur à observer la réalité et à en capter la richesse à travers des choses simples. Mais parfois je vois surgir des ombres, notamment lorsque je cesse de poser mon regard sur le monde et de créer, je me sens glisser vers une forme de mort.

" Vivre n'est pas nécessaire; ce qui est nécessaire, c'est créer."[32]

---

[30] Fernando Pessoa, *Faust, une tragédie subjective,* p. 63.
[31] Ibid, p. 292.
[32] Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile,* p. 109.

Un rapport à la contradiction et à la différence

Fernando Pessoa est à mes yeux l'un des plus grands poètes du XXème siècle. Le fait qu'il a tellement écrit et endossé des identités multiples et antagonistes me questionne sur l'homme et son être au monde:

"Je ne sais qui je suis, quelle âme je possède.]...[J'éprouve des croyances que je n'ai pas. Je subis le charme de désirs que je répudie.]...[Je me sens multiple. Je suis comme une salle peuplée d'innombrables et fantastiques miroirs, qui gauchissent en reflets mensongers une seule réalité antérieure, qui ne se trouve en aucun d'eux, et pourtant se trouve en tous."[33]

L'idée de la multiplicité me fascine et m'effraie parfois. Toutefois, j'avais envie de travailler sur l'idée d'altérité, sur ce qui est à la fois mon semblable et mon différent. Lorsque j'ai commencé à travailler sur *Kalavrita* - qui met en scène des tensions très fortes, des états-limites présents dans des moments de guerre - je souhaitais explorer différentes forces qui sont présentes en moi: celle du bourreau et de la victime. Aby Warburg détourna la devise pour exprimer « *l'inquiétante dualité de tous les faits de la culture* », la « *dialectique du monstre* »: *Per monstra ad astra*.[34] J'aime voir dans quelle mesure nous sommes traversés en tant qu'individu par ces pulsions créatrices ou destructrices.

---

[33] Fernando Pessoa, *Le chemin du serpent*, « La coterie inexistante », Lettres, pages de journal et pensées sur le moi et les autres, « Une chambre de miroirs », p. 170.

[34] Georges Didi-Huberman, « *Dialektik des Monstrums ou la contorsion comme modèle* » *in L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éd. de Minuit, Paris, 2002, pp. 286-287.

> ***"L'atlas Mnémosyne délègue au montage la capacité à produire, par les rencontres d'images, une connaissance dialectique de la culture occidentale, cette tragédie toujours reconduite - sans synthèse, donc - entre raison et déraison, ou, comme le disait Warburg, entre les astra de ce qui nous élève vers le ciel de l'esprit et les monstra de ce qui nous reprécipite vers les gouffres du corps."*** [35]

Je remarque que ces questionnements sont plus complexes qu'une idée de binarité ou de pôles. Je sens plutôt ces antagonismes en mouvement. Ils varient selon les situations et selon notre âge. Je sens que certaines pulsions sont tapies, dissimulées voire refoulées, et d'autres sont un peu plus visibles, en surface. Ces différences qui peuvent entrer en tension sont évidemment des moteurs dans la vie, mais aussi sur un plateau. Elles permettent une forme d'élasticité de jeu, de fluidité pour passer d'un rôle à un autre tout en se sentant toujours connecté de près ou de loin à quelque chose qui nous est propre, intérieur, qui nous meut.

> ***"Entre la dignité propre de l'homme et l'indignité qui le porte à faire disparaître ses semblables, nous sommes finalement assignés à une double tâche : reconnaître le semblable en l'autre — là même où l'autre nous semble le plus étrange et le plus étranger — tout en reconnaissant le dissemblable en nous-mêmes comme la « persistance dans l'être d'une négation » impossible à contenir dans ses limites".*** [36]

J'ai découvert que Fernando Pessoa, à sa manière, a trouvé un subterfuge pour laisser parler ses autres-moi intérieurs: il a inventé les hétéronymes.

> ***"L'hétéronymie peut-être considérée comme la mise en place dans l'écriture d'instances créatrices différenciées par leurs obsessions et leurs***

---

[35] Ibid, p. 22.
[36] Georges Bataille, « L'espèce humaine » (1952), *Œuvres complètes, XII*, Paris, Gallimard, p. 221.

> ***styles respectifs. C'est ce que Pessoa a appelé son "drama em gente" (drame à l'intérieur d'une personne), mettant en scène des personnages intérieurs."*** [37]

En d'autres termes, Fernando Pessoa s'est créé au long de sa vie plusieurs personnalités littéraires aussi différentes les unes des autres par leur pensée, leur biographie et leur langage poétique. Les plus connus sont Alberto Caiero (*Le gardeur de troupeaux*), Alvaro de Campos (*l'Ode maritime*), Ricardo Reis (*L'année de la mort de Ricardo Reis*), Bernardo Soares (*Le Livre de l'Intranquillité*). Je trouve ça très intéressant dans la mesure où ce poète conceptualise de manière formelle des vies, des façons d'écrire et des pensées contradictoires.

L'altérité dans le corps

J'aimerais mettre en forme cette question des identités multiples à travers l'entremêlement de deux matières: l'une est l'argile qui me permet de me dé-personnifier et de ne plus me reconnaître et l'autre est la voix. En 2010, j'avais fais un projet pour Flora Bondier, une étudiante en arts: j'avais recouvert mon corps d'argile et je dansais de manière improvisée par rapport à des verbes d'actions qu'elle me donnait. J'ai gardé de cette performance une trace vidéo. J'aimerais donc convoquer sur le plateau mon corps de 2010, qui a forcément changé en l'espace de cinq ans, sans forcément indiquer que cet autre là, est une sorte de fantôme, un vestige animé de ce que je fus.

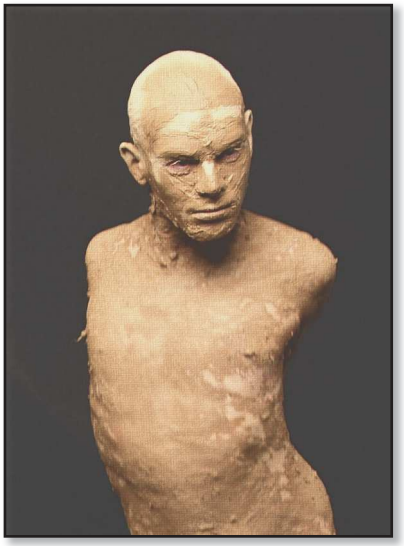
---

[37] Patrick Quiller, note sur l'hétéronymie, in *Pléiade* de Fernando Pessoa, p.LXXXIII.

"Cette relation entre le semblable et son moi, et par là son corps propre, a donné lieu à des considérations politiques intéressantes, comme ce que Myriam Revault d'Allonnes appelle la « crise de la reconnaissance du semblable »." [38]

Le fait d'être recouvert d'argile est un rappel à la terre nourricière, lié à mes origines, cette terre que les femmes doivent travailler, porter pour entourer les corps et les recouvrir. J'ai donc envie d'expérimenter l'irruption du passé dans l'instant de la représentation. Les deux images de moi vont se retrouver sur le plateau, et je suis persuadé que l'une va nourrir l'autre, comme si un dialogue allait naître entre les deux. Je conçois l'image de celui que j'ai été un peu comme une image fantôme, je peux la considérer comme une "image survivante".

"Parmi les extraordinaires hypothèses de Warburg que prolonge Didi-Huberman, certaines cherchent à expliquer comment la vie des images se perpétue en nous par "incorporation". Si les images continuent de vivre en nous, de nous heurter ou de nous faire plaisir, c'est sans doute que leur temps de vie n'est pas achevé, qu'il continue de survivre aussi dans et par notre corps." [39]



Projet "Porc Petris" de Flora Bondier, 2010

[38] Myriam Revault d'Allonnes, citée par Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », dans *L'art et la mémoire dans les camps. Représenter exterminer*, Paris, Le Seuil, 2001.

[39] Jacinto Lageira, « Georges Didi-Huberman, L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg », Critique d'art [En ligne], Automne 2002.

L'altérité dans la voix

D'autre part, j'ai décidé de faire ressurgir une voix enfouie, liée à mon innocence, une voix perdue car elle s'est modifiée avec le temps : j'ai tenté de retrouver les vestiges de cette voix chantée qui s'exprime dans les aigus, qui peut correspondre à une voix de contre-ténor. J'ai donc choisi d'interpréter un chant d'Henry Purcell "*King Arthur - the Cold Genius*", qui raconte la mort du Roi Arthur. Cette chanson a été écrite en 1691, elle est de style baroque. J'adore cet air ainsi que son compositeur, il représente pour moi la lente agonie, ou l'espèce de stupeur dans laquelle je me suis trouvé lors de l'accident d'*Inferno*, lorsque le temps s'est pratiquement arrêté. Cette forme de distorsion du temps est présente dans cette chanson. Enfin, j'ai envie pour ce solo de faire des choses que je n'ai jamais osé faire, et cette chanson en fait partie, elle me paraît presque impossible à chanter à cette tessiture. Cependant, elle est liée à mon entrée dans le monde adulte, c'est pour cela que j'ai choisi de chanter en voix de contre-ténor et de me promener sur les ruines de mon innocence, n'en déplaise à Platon:

> ***"Les commentaires que fait Platon sur la musique et l'ethos dans sa «Politeia» mettaient en rapport l'esthétique musicale et la différence de sexe. Selon Platon, les hommes devaient se méfier des modes musicaux efféminisants et devaient éviter les expressions du chagrin, lamentations musicales «faibles et féminines»."*** [40]

[40] Lehmann Christian, « *Vers une éthologie du chant : une catégorisation du comportement musical* », *in* Irène Deliège, Musique et évolution Editions Mardaga « PSY-Théories, débats, synthèses », 2010, pp. 267-277.

L'altérité dans la langue

Par ailleurs, j'ai choisi d'utiliser les langues originales des poètes dont j'ai choisi des fragments: le début du premier chant de l'*Enfer* (*La Divine Comédie*) de Dante Alighieri, *Voix* de Constantin Cavafis et deux poèmes de *Faust* de Fernando Pessoa. Ceci pour plusieurs raisons: être au plus près de leurs mots et faire entendre les sonorités particulières de leur langue, mais aussi ouvrir une forme d'altérité en moi, c'est à dire observer à quel point je peux devenir cet autre-moi qui parle l'italien, le grec ou le portugais, alors que je ne connais pas ces langues. Enfin, la troisième raison c'est l'envie de créer la surprise et l'étonnement du spectateur face à cette altérité.

Pour y parvenir, j'ai demandé à des amies de m'enregistrer les textes en italien, en grec et en portugais. Je les ai ensuite appris en essayant de reproduire au maximum l'accent et les sonorités. J'ai également choisi de sur-titrer ces textes. Je travaille en collaboration avec une autre amie sur la conception des sur-titrages afin de les faire apparaître au moment où les mots sortent de ma bouche. Il est important pour moi d'apporter un choix de double lecture au spectateur: il aura la possibilité de lire la traduction, ou il pourra se concentrer sur la parole dite. À mon avis, il est très important que le spectateur puisse comprendre ce qui est dit, car ces poèmes sont essentiels dans l'articulation de mon solo qui sera une invitation à écouter l'étrangeté qui nous vient d'ailleurs, mais surtout celle qui sommeille en nous.

Après avoir traversé le deuil et ses manifestations, évoqué la place de la mémoire et de la femme à travers le récit de Charlotte Delbo, pensé mon rapport à l'altérité, j'aimerais à présent questionner la friction entre la fiction et la réalité sur le plateau, dans une démarche autobiographique.

Au solo autobiographique, entre fiction et réalité

Le théâtre de narration

Ce solo est l'occasion de mettre en lien la fiction et la réalité sur le plateau, de travailler sur le théâtre de narration. J'ai découvert ce courant de théâtre au fil de mes recherches. Voici une description par Marine Bachelot, doctorante en Études théâtrales, et chargée de cours en Arts du Spectacle à l'Université Rennes 2 dans un article en ligne:

> ***"À partir du milieu des années 1990 émerge en Italie un courant de théâtre nommé teatro-narrazione, que l'on peut traduire en français par théâtre de narration ou théâtre-récit. Cette forme théâtrale épique replace au cœur du dispositif théâtral l'art de l'acteur-narrateur et l'objet que sa parole et son corps engendrent, le récit. Les récits du teatro di narrazione puisent leurs racines et leurs modes de fonctionnement dans la tradition fabulatoire populaire des conteurs-narrateurs, mais utilisés pour relater des évènements d'histoire et de mémoire collective tragiques, ils sont aussi travaillés sur le mode de la reconstitution documentaire, assumant une dimension civique et politique."*** [41]

Cette description éclaire certaines notions importantes, à savoir la place du théâtre dans la vie, de la vie dans le théâtre, la question de la parole, du récit, du rapport au spectateur, à l'histoire, à la mémoire collective et à l'expérience. Le fait même de raconter une histoire établit une relation en tryptique entre le récit, les gens qui l'écoutent et moi. De plus, voici une citation au sujet de Paul Ricoeur qui met en exergue l'importance du récit quand à la construction de l'identité:

---

[41] Marine Bachelot, « Le *teatro-narrazione* italien, espace d'hybridation générique au service d'un projet civique », paru dans *Loxias*: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1105.

> ***"Paul Ricœur a conçu la mimèsis comme une activité dynamique triple, un processus ouvert et non une structure fermée. Elle se résume ainsi: la première mimèsis relève de ce que nous comprenons toujours déjà du monde de l'action (cette précompréhension varie d'une culture à l'autre), la deuxième est le monde de l'action configuré dans le récit (monde du texte), et la troisième est le monde de l'action que le lecteur peut transformer par la réception du récit, grâce à son identification au personnage et à ses actions, car Ricœur renverse la subordination aristotélicienne du personnage à l'action, faisant passer l'identité du personnage au premier plan. Ce serait grâce au récit des actions d'une personne que l'on arriverait à dire son identité. C'est ce que l'on fait en rapportant l'histoire ou les gestes de quelqu'un (discours ordinaire), d'un personnage (discours poétique), mais aussi celle de nos ancêtres (discours historique) ou de notre culture (discours culturel)."*** [42]

Je désire donc m'appuyer sur le travail des conteurs: ces hommes qui établissent une relation - entre relater et relier - et qui mettent en lien la fiction et la réalité, le concret de l'expérience et de l'imaginaire.

---

[42] Marjolaine Deschênes, "*Ricoeur et Butler, Lumières sur le débat sexe/genre, à travers le prisme de l'identité narrative",* Études Ricœuriennes / Vol 4, No 1 (2013), p. 120.

L'autobiographie

Le concept d'autobiographie a été défini par le théoricien Philippe Lejeune en 1975:

> ***«Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »*** [43]

De plus, Lejeune affirme que « *pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.»* [44] Dans le cas du solo, pendant un laps de temps, je raconterai ma propre histoire, ainsi, j'endosserai mon propre rôle. Je veux voyager à l'intérieur de ce solo entre des parties apprises par coeur avec une adresse public, et une partie de témoignage autobiographique prise en charge à la manière d'un conte: c'est à dire que je connais les péripéties de l'histoire et la trajectoire du protagoniste, mais je n'ai pas appris de texte par coeur. Cet aspect pourra me permettre de travailler sur l'instant présent et d'expérimenter une forme de liberté au niveau du temps pris pour dire, un peu comme si je travaillais à vue, sur l'ici et le maintenant. Comme si l'écriture était en train de se faire, la voix en train de moduler et de chercher le mot, l'intonation et le corps juste:

> ***"Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens capables de raconter quelque chose dans le vrai sens du mot. De là un embarras général lorsque, au cours d'une soirée, quelqu'un suggère qu'on se raconte des histoires. On dirait qu'une faculté qui nous semblait inaliénable, la mieux assurée de toutes, nous fait maintenant défaut: la faculté d'échanger nos expériences."*** [45]

---

[43] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 14
[44] Ibid, p. 15.
[45] Walter Benjamin, "*Le narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov"*. Publié en octobre 1936 dans la revue suisse Orient et Occident (nouvelle série, n° 3).

Ceci ouvre donc une brèche entre un acteur-narrateur et les spectateurs, un récit fictionnel et des inserts de réalité. J'aimerais éprouver le fait de joindre "*la voix active - je parle - et la voix passive - je suis parlé*." [46] Selon Anne Montfort, metteur en scène, traductrice, et docteur en études germaniques:

> ***"Dans le théâtre de narration il existe une co-existence du fictionnel et du non-fictionnel)... (Deux degrés de réel cohabitent, à savoir le réel de la situation théâtrale, et parfois aussi une fiction dramatique."*** [47]

Un artiste, Pippo Delbono, a souvent été présent à mon esprit au long de ce travail de recherche. J'ai vu deux spectacles de lui et plusieurs captations, et je trouve qu'il incarne de très belle manière la figure de l'acteur-conteur. Je ne l'ai jamais trouvé égocentrique dans ses spectacles, j'ai aimé observer une forme de pudeur, d'humilité et en même temps que sa grande fougue et ses éclats de voix. Voici ce qu'en dit Bruno Tackels:

> ***"Pippo Delbono donne à la figure du conteur une magnifique renaissance. Il devient non seulement celui qui parle à nous tous, mais surtout celui qui parle de nous, et qui dit, par de si mystérieux détours, tout ce que nous ne voulions pas entendre. Quand il entre dans l'espace de jeu, nous n'assistons pas à l''entrée en scène d'une acteur. C'est essentiellement un homme qui vient dans la lumière pour nous raconter une histoire qui le touche intimement, qui le concerne absolument, même si elle peut sembler loin de lui (le conteur rapporte toujours un élément exogène, sans lequel il ne pourrait faire partager "son" histoire)."*** [48]

---

[46] Anne-Sophie Haeringer, "*Quand poser la question de l'énonciation c'est assurer la "relation*", le "Labo", Sociologie de l'art, 2006/2 OPuS 9 & 10, p. 184.
[47] Anne Montfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires:* http://trajectoires.revues.org/392.
[48] Bruno Tackels, *Pippo Delbono, écrivains de plateau, tome V*, Ed. Les solitaires intempestifs, pp. 22-23.

La fracture entre fiction et non-fiction

Témoigner d'un événement autobiographique instaurera un moment de partage autour d'une histoire "vraie":

> ***"L'acteur se trouve donc entre fiction et non-fiction : qu'il s'agisse d'un nouveau venu ou du même interprète qui s'extrait du rôle, plusieurs niveaux fictionnels sont représentés sur scène. Le postdramatique et ses héritiers actualisent cette « fracture latente du théâtre » en faisant coexister plusieurs niveaux de réel ou de fictif."*** [49]

Je veux me faufiler en tant qu'interprète dans ce qui m'apparaît comme une fracture latente, ma brèche. Je choisis de convier sur le plateau des éléments biographiques intimes et de les organiser avec des éléments plus extérieurs mais qui me sont quand même familiers. Cette faille dans laquelle je m'engouffre représente ma porte d'accès au monde, mon point de contact avec les spectateurs, un espace du non-spectaculaire et du sensible:

> ***"Le théâtre pense et figure ainsi simultanément, dans son effectuation même, la question de savoir s'il peut rester une médiation dans un lieu de parole différé (par la mimésis, la représentation, l'emblématique, le symbolique, ou par tout autre mode de fonctionnement), tout en étant matériel et présent, tout en cherchant systématiquement à frôler le réel, à être le réel en faisant en sorte que s'expriment les corps, le sang, les humeurs, et leur matérialité."*** [50]

---

[49] Lehman Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique,* (2002), p. 205.
[50] Christian Biet,"*Discours et représentation: la violence au théâtre*", Littératures classiques, 2010/3 N°73, p. 420.

La coexistence des espaces de fiction et de réalité me permettra d'aborder la question de l'intime:

> ***"Lacan écrit la fiction avec un « x » pour faire référence, il me semble, à la fixation dans le temps, dans l'histoire pulsionnelle de l'être parlant. La fixion tente d'attacher un bout du réel pour le transmettre."*** [51]

Je vois mon travail de solo comme une plongée en moi, une "aventure du langage" [52] qui me touche en tant que créateur, auteur et personnage. Par le collage et le montage, j'ai choisi de mettre en scène certains passages de textes d'époques et de styles différents, de les illuminer ou de les rendre plus obscurs par l'usage de langues étrangères. Ce que je cherche à montrer, c'est comment certains questionnements existentiels ou philosophiques n'ont pas de frontières, alors même qu'on cherche à nous faire croire à celles du sexe, de l'âge, de la religion ou de l'origine.

> ***"Investir la vérité fictionnelle, c'est au fond reconnaître que le lecteur, le spectateur, etc., est un acteur fondamental de la narrativité. Un travail d'interaction s'opère alors entre l'œuvre et le destinataire dans lequel imaginaire et réalité s'entremêlent et se nourrissent. Penser une vérité fictionnelle, c'est s'attacher à cette interaction."*** [53]

---

[51] J. Lacan (1973), « *L'étourdit* », *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 483.

[52] Serge Doubrovsky, *Le fils,* p. 462.

[53] Céline Nguyen, « Jean-Pierre ESQUENAZI, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* », *Questions de communication*, (2009), URL : http://questionsdecommunication.revues.org/166.

J'ai envie de partager dans cet espace de théâtre un peu d'humanité et de tendresse, ainsi qu'une certaine forme de cruauté du monde. Avec ce travail, j'ai l'impression de me rapprocher de ce lieu de liberté cher à Hannah Arendt:

> ***"La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les hommes"*** [54]

En effet, partager une histoire chargée de joie, de douleur et d'amour est pour moi un acte politique relativement fort.

> ***"Apprendre à vivre, cela devrait signifier apprendre à mourir, à prendre en compte, pour l'accepter, la mortalité absolue (sans salut, ni résurrec- tion, ni rédemption) – ni pour soi ni pour l'autre. Depuis Platon, c'est la vieille injonction philosophique : philosopher, c'est apprendre à mourir. Je crois à cette vérité sans m'y rendre. De moins en moins. Je n'ai pas appris à l'accepter, la mort. Nous sommes tous des survivants en sursis."*** [55]

---

[54] Hannah Arendt, "*Qu'est-ce que la politique?"* (1950), Seuil, Points, Paris, *in La crise de la Culture*, Gallimard, Folio, Paris, p. 42.

[55] Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin*. Entretien avec Jean Birnbaum où il évoque son oeuvre, son itinéraire et sa trace. Éditions Galilee, collection La philosophie en effet, 2005. p. 56.

Conclusion de mon mémoire - Mi(s) Amor -

J'ai commencé ce mémoire avec ma double histoire de mort, liée à *Inferno*. Cette expérience a joué malgré moi un rôle prépondérant dans ma manière d'appréhender le monde et dans le choix de faire le métier d'acteur. Cependant, je peux dire à présent que cette histoire a elle-même une histoire. En effet, elle est directement liée à ma formation de comédien pour deux raisons. En 2012, elle m'a fermé l'accès à l'école du TNB de Rennes, sous la direction d'Eric Lacascade, car j'ai été refusé sur dossier à cause de cette histoire (voir lettre en annexe). Ce qui illustre un peu ce que l'on a le droit de faire, de dire ou non dans une institution théâtrale, au moment d'un concours (qui est un moment de passage). Cependant, lors du concours d'entrée de la Manufacture, pendant la dernière réunion entre le jury et moi, on m'a demandé de raconter un souvenir de théâtre marquant. J'avoue avoir hésité : j'avais bien l'histoire d'*Inferno* en tête, mais c'était seulement deux mois après le refus de Rennes. Finalement, je me suis dis que je devais être sincère. Évidemment je prenais un risque puisque j'avais très envie d'entrer à la Manufacture, et que j'allais avoir 25 ans (limite d'âge pour la plupart des concours des écoles supérieures de théâtre). J'ai donc raconté cette journée de 2009 et comment cette expérience m'avait bouleversé en tant qu'homme et amateur de théâtre. Ensuite, je suis parti et j'ai attendu, puis le soir j'ai appris que que j'étais retenu pour intégrer la promotion G.

Trois ans plus tard, je termine ma formation de comédien dans la salle de spectacle et le fait de raconter cette histoire sept ans après, dans une haute école de théâtre, me permet de voir le chemin parcouru, ainsi que les changements qui se sont opérés dans ma conception de la vie. Ce solo ressemblera à une forme d'apprentissage initiatique qui permet une remise en place de mon individualité face au monde qui l'entoure. Au fil de ce mémoire, j'ai pu développer certaines notions et tenter de les comprendre, de les analyser et les mettre en relation avec d'autres interrogations : du deuil et ses manifestations, en passant par le travail de mémoire, de la place des femmes, de la question de l'altérité et enfin de la construction d'un spectacle

entremêlant réel et la fiction. J'ai imaginé l'ossature de ce mémoire presque à l'inverse de celle de mon solo : ici, je suis parti d'un glissement de l'intime vers une parole qui n'est pas la mienne. En venant à La Manufacture, j'avais envie de développer une forme d'artisanat. S'il y a bien une chose que je suis sûr d'avoir exploré, c'est bien la capacité à créer du lien, à articuler les choses, à travailler sur les résonnances afin de créer un objet théâtral, un spectacle. J'aime observer les reliefs d'une matière constituée de textes qui seront entendus sur scène, portés par un corps.

J'ai hâte de vous montrer en chair et en os ce travail que j'ai voulu construire et partager pour les femmes et les hommes qui seront dans le public lors d'une unique représentation à la fin du mois de mars 2014, où je fêterai mes dix années de pratique théâtrale. D'ailleurs, le premier texte de théâtre que j'ai dit devant des gens était un fragment du *Discours de la servitude volontaire* d'Etienne de la Boétie, qui commençait ainsi:

"Celui qui vous maîtrise tant n'a que deux yeux, n'a que deux mains, n'a qu'un corps, et n'a autre chose que ce qu'a le moindre homme du grand et infini nombre de nos villes, sinon que l'avantage que vous lui faites pour vous détruire. D'où a-t-il pris tant d'yeux, dont il vous épie, si vous ne les lui baillez ? Comment a-t-il tant de mains pour vous frapper, s'il ne les prend de vous ? Les pieds dont il foule vos cités, d'où les a-t-il, s'ils ne sont des vôtres ? Comment n'a-t-il aucun pouvoir sur vous, que par vous ? Comment vous oserait-il courir sus, s'il n'avait intelligence avec vous ? Que vous pourrait-il faire, si vous n'étiez receleurs du larron qui vous pille, complices du meurtrier qui vous tue et traîtres à vous-mêmes ? Vous semez vos fruits, afin qu'il en fasse le dégât ; vous meublez et remplissez vos maisons, afin de fournir à ses pilleries ; vous nourrissez vos filles, afin qu'il ait de quoi soûler sa luxure ; vous nourrissez vos enfants, afin que, pour le mieux qu'il leur saurait faire, il les mène en ses guerres, qu'il les conduise à la boucherie, qu'il les fasse les ministres de ses convoitises, et les exécuteurs de ses vengeances ; vous rompez à la peine vos personnes, afin qu'il se puisse mignarder en ses délices et se vautrer dans les sales et vilains plaisirs ; vous vous affaiblissez, afin de le rendre plus fort et roide à vous tenir plus courte la bride ; et de tant d'indignités, que les bêtes mêmes ou ne les sentiraient point, ou ne l'endureraient point, vous pouvez vous en délivrer, si vous l'essayez, non pas de vous en délivrer, mais seulement de le vouloir faire. Soyez résolus de ne servir plus, et vous voilà libres. Je ne veux pas que vous le poussiez ou l'ébranliez, mais seulement ne le soutenez plus, et vous le verrez, comme un grand colosse à qui on a dérobé sa base, de son poids même fondre en bas et se rompre."[56]

---

[56] Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire,* Bossard, 1922, pp. 59-60.

"Nul ne comprendra jamais ce que fut et que cela pour moi portait ce nom magique et fou de poésie. Encore maintenant, dans la neige de mes cheveux... Pourquoi en parler, jeunes gens qui ne me croirez pas plus qu'alors les gens raisonnables. J'appelle poésie cet envers du temps, ces ténèbres aux yeux grands ouverts, ce domaine passionnel où je me perds, ce soleil nocturne, ce chant maudit aussi bien qui se meurt dans ma gorge où sonnent à la volée les cloches de la provocation. J'appelle poésie cette dénégation du jour où les mots disent aussi bien le contraire de ce qu'ils disent, que la proclamation de l'interdit, l'aventure du sens ou de non-sens. Oh ! paroles d'égarement, qui êtes l'autre jour, la lumière noire des siècles, les yeux aveuglés d'en avoir tant vu, les oreilles percées à force d'entendre, les bras brisés d'avoir étreint de fureur ou d'amour le fuyant univers des songes, les fantômes du hasard dans leur linceul déchiré, l'imaginaire beauté pareille à l'eau pure des sources perdues. J'appelle poésie la peur qui prend ton corps tout entier, à l'aube frémissante du jouir. Par exemple, l'amour, l'amour, l'amour, l'amour. » [57]

[57] Louis Aragon, *Oeuvre Poétique, Tome IV*, p. 14.

Bibliographie

Livres

- ALIGHIERI Dante, *La divine comédie*, Nabu press, 2010.

- ANTELME Robert, *L'espèce humaine*, Gallimard, 1947.

- ARAGON Louis, *Oeuvre Poétique,* Tome IV, Messidor, 1990.

- ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique?*, Seuil, 1950.

- BATAILLE Georges, *L'espèce humaine* (1952), Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1988.

- BENJAMIN Walter, *Le narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov*. Publié en octobre 1936 dans la revue suisse Orient et Occident (nouvelle série, n° 3).

- BOURDIEU Pierre, PASSERON J.-C., *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, 1964.

- BURGELIN Claude, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud - Perec contre Freud*, Circé, Strasbourg, 1996.

- BUTLER Judith, *Le récit de soi*, PUF, 2007.

- DE LA BOETIE Étienne, *Discours de la servitude volontaire*, Bossard, 1922.

- DELBO Charlotte, *Kalavrita des mille antigone*, *in La mémoire et les jours*, Berg International, 2013.

- DERRIDA Jacques, *Apprendre à vivre enfin*, Entretien avec Jean Birnbaum, Galilée, coll. La philosophie en effet, 2005.

- DE SCHUTTER Xavier, *Rituel funéraire et coût des obsèques en Grèce à l'époque classique*, Kernos*,* 1989.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Minuit, 2002.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés à disparaître*, Chimères, 2008/1 n° 66-67.

- DOUBROVSKY Serge, *Le Fils*, Gallimard, 2001.

- HANUS Michel: *Les deuils dans la vie, Deuils et séparations chez l'adulte et chez l'enfant,* Paris, Maloine, 2003.

- LACAN Jacques, *L'étourdit*, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

- LEHMAN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.

- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique,* Seuil, 1996.

- LORAUX Nicole, *Les mères en deuil*, Seuil, 1990.

- PESLIER Julia, *Faust ou la mélancolie du savoir*, études réunies par Jean-Yves Masson, Paris, Desjonquères, 2003.

- PESSOA Fernando, *Faust*, une tragédie subjective, Christian Bourgois, 2008.

- PESSOA Fernando, *Fragments d'un voyage immobile,* Rivages Poches, Paris, 2005.

- PESSOA Fernando, *Le chemin du serpent*, Christian Bourgois, 2008.

- SIMONDON Gilbert, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.

- TACKELS Bruno, *Pippo Delbono, écrivains de plateau, tome V*, Les solitaires intempestifs, 2009.

- WARBURG Aby, *Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Ecarquillé, 2013.

Articles du Cairn

- BACHELOT Marine, *Le* teatro-narrazione *italien, espace d'hybridation générique au service d'un projet civique,* paru dans *Loxias,* http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1105.

- BAUDRY Patrick, *Travail du deuil, travail de deuil*, Études, 2003/11.

- BIET Christian, *Discours et représentation: la violence au théâtre*, Littératures classiques, 2010/3, N°73.

- BOUVIER David, *Peut-on légiférer sur les émotions ? Platon et l'interdiction des chants funèbres*, Revue de l'histoire des religions, 2008, pp. 243-272.

- CETTOUR Denis, *L'Ode de la place du mort*, Etudes sur la mort, 2005/2, N°128.

- DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale*, Torino, 2002.

- DESCHENES Marjolaine, *Ricoeur et Butler, Lumières sur le débat sexe/genre, à travers le prisme de l'identité narrative*, Études Ricœuriennes / Vol 4, N°1 (2013).

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Échantillonner le chaos:* Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre.

- GUEULLETTE Jean-Marie, *La toilette funéraire*, *Études* 11, 2008 (Tome 409). URL : www.cairn.info/revue-etudes-2008-11-page-463.htm.

- HAERINGER Anne-Sophie, *Quand poser la question de l'énonciation c'est assurer la "relation*", le "Labo", Sociologie de l'art, 2006/2, OPuS 9 & 10.

- LECLERC-CAFFAREL Stéphanie, "*Carlo Séveri, Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*", Gradhiva, 11/2010.

- LEHMAN Christian, *Vers une éthologie du chant : une catégorisation du comportement musical*, in Irène Deliège, Musique et évolution, Editions Mardaga «PSY-Théories, débats, synthèses », 2010.

- MONTFORT Anne, *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*, Trajectoires, http://trajectoires.revues.org/392.

- NANCY Jean-Luc, « La représentation interdite », in *L'art et la mémoire dans les camps. Représenter exterminer*, Paris, Le Seuil, 2001.

- NGUYEN Céline, Jean-Pierre ESQUENAZI, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Questions de communication, 16 | 2009, URL : http://questionsdecommunication.revues.org/166

- NIESS Alexandre, *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2003/4, N°212.

- OHANNESSIAN Céline, *Série* Deuil, Agôn, *A l'épreuve de l'accident*: le dossier artistique, Dossiers, 2009, N°2: L'accident.

- PHILIPPIN Yves, *Deuil normal, deuil pathologique et prévention en milieu clinique*, *Revue internationale de soins palliatifs*, 2006/4, Vol. 21.

- SIVADIER Jean-François, *Les conditions d'imagination du spectateur de théâtre aujourd'hui*, *Agôn*, Entretiens, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1916.

Sites internet

- http://www.charlottedelbo.org/
Site regroupant des informations sur la vie de Charlotte Delbo.

- http://www.dmko.gr/fr.html
Site du musée de l'holocauste de Kalavrita.

Lettre à Roméo Castellucci

Lausanne, le 07 Octobre 2014

Cher Roméo Castellucci,

je suis Thomas Lonchampt, actuellement en dernière année de Bachelor Comédien à la Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR) - La Manufacture à Lausanne.

Après des mois de réflexion, j'ai enfin le courage de vous écrire. J'espère trouver les mots justes afin de mettre sur papier mes pensées les plus sincères

En fait, nous nous connaissons déjà, nous avons travaillé ensemble et d'une certaine manière nous avons une histoire en commun.

Cette histoire remonte à cinq années,, celle du spectacle "Inferno". En 2009, à Dijon, j'ai répété en tant que figurant avec Cindy Van Acker les chorégraphies de votre spectacle, j'ai même été choisi pour la scène des anges qui tombent du cube.

A cette époque, je n'avais jamais connu la mort d'un proche mais le mercredi 04 février (la veille de la générale), mon grand-père décède.

L'enterrement avait lieu le samedi 7 février 2009. J'ai dis à ma famille qu'il était impossible pour moi de rater le spectacle et que je ne pourrais pas être présent à cet enterrement. Ma famille n'a pas compris pourquoi je préférais le théâtre (la fiction) à la réalité des obligations familiales. Pourquoi la fiction prenaît le pas sur la réalité.

Le jeudi 5 février, le jour de la générale j'étais en habit de deuil pour honorer à ma manière mon grand-père. Je suis arrivé très tôt au théâtre pour essayer des costumes, ensuite je suis allé dans la salle de spectacle pour observer les répétitions. Je vous ai croisé avec Alfredo Tassi, vous souriez et vous étiez habillés comme des cascadeurs. Je vous ai

dit bonjour, je me suis fais discret et je me suis assis au 3ème rang de l'Auditorium, côté cour.
La suite de l'histoire vous la connaissez. Mais ce que vous ne savez pas c'est que j'étais présent et que j'ai été témoin de toute la scène. J'ai croisé le regard d'Alfredo Tassi au moment où il a mal-atterri (tombé sur son flanc gauche) en face de moi. A cet instant, le temps s'est arrêté puis il a glissé dans la coulisse. J'étais assis sur mon siège à regarder la scène vide, je ne pouvais pas bouger. Je ne savais pas ce qu'il se passait, mais j'entendais Alfredo respirer très fort.
Cette expérience à 21 ans m'a profondément marquée, à un moment où j'arrivais dans ma vie à un carrefour entre plusieurs chemins: celui de travailler dans le domaine social où de choisir de faire du théâtre ma vie.
J'étais complétement perdu à cet instant où en l'espace de 24h j'ai été face à la mort de deux personnes entre la sphère familiale et professionnelle (artistique). C'est alors que la réalité à dépassée la fiction.
C'est pourquoi les mots du chant premier de Dante Alighieri de "la divine comédie" résonnent dans ma tête:

Nel mezzo del cammin di nostra vita

mi ritrovai per una selva oscura

ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura

esta selva selvaggia e aspra e forte

che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;

ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,

dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Aujourd'hui, j'ai 27 ans, j'habite à Lausanne et j'aimerais vous rencontrer pour vous parler de mon projet de solo de sortie. Je souhaite expérimenter dans ce spectacle le théâtre de la narration où je parlerai de ce moment charnière de ma vie.

Enfin, je voulais vous dire que je suis quelqu'un de simple, de doux. J'ai beaucoup de respect pour vous et en aucun cas je ne veux vous faire du tort ou vous manquer de respect.
Je sais également que vous êtes en train de travailler sur le spectacle "Go down Moses" et que vous devez surement mettre toute votre énergie dans ce projet.

Je reste à votre disposition si vous souhaitez me répondre prochainement ou plus tard. Je serai au théâtre Vidy le lundi 27 octobre.

Cordialement, Thomas Lonchampt.

Lettre à Eric Lacascade

Lausanne, le 10 octobre 2014

Cher Eric Lacascade,

je suis Thomas Lonchampt, actuellement en dernière année de Bachelor Comédien à la Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR) - La Manufacture - à Lausanne.

J'ai enfin le courage de vous écrire. En mai 2012, je vous ai rencontré au TNB de Rennes où j'ai été refusé sur dossier au concours d'entrée de l'école sous votre direction. Sâchez qu'à la fois je vous remercie et vous excuse car ces années m'ont fait comprendre que c'est à Lausanne que je devais être pour poursuivre une formation de comédien et être avec la femme que j'aime: Emma Pluyaut-Biwer.

Je me permets de vous écrire car je vous l'avais demandé très poliment en mai 2012, voici ma version de notre rencontre. Je relate des situations qui ont trois ans, peut-être que je me trompe dans certaines parties: la discussion finale avec vous etc... Veuillez-m 'en excuser, mais je fais au mieux.

En mai 2012, lors de l'inscription à ce concours, les candidats devaient rédiger: "une lettre dans laquelle vous parlez d'une expérience artistique dont vous avez été spectateur et qui vous a fortement marquée".
J'ai raconté l'histoire de ce jour où pendant une répétition d'un spectacle où je faisais de la figuration ("Inferno" de Roméo Castellucci) j'ai été spectateur et témoin d'un moment où la réalité à dépassée la fiction, un accident tragique à eu

lieu devant mes yeux. Le 22 mai 2012 j'ai reçu un mail à 10:04 pour me dire que j'étais refusé:
"Votre parcours et vos motivations ne répondent que partiellement à nos attentes".
Cependant, même si j'habitais à 650 kilomètres de Rennes, j'étais réplique pour un ami qui passait le concours, j'y suis donc allé.

Là-bas, j'ai appris le jour même que j'étais le seul candidat refusé pour des motifs inconnus alors que je remplissais tous les autres prérequis. C'est pourquoi j'ai demandé à en connaître la raison. On m'a dit que le jury parlerait avec moi à la fin de la journée. J'étais enfin satisfait, je me suis concentré pour aider mon ami à passer ce concours.
C'est la fin de la journée, le concours est terminé, les candidats sortent les uns après les autres, j'ai l'impression que la personne à qui j'avais parlé m'évite. Je vais le voir.
Il me dit qu'en fait cela n'est pas possible, que le jury refuse de me voir.
Je reste calme mais ça bouillonne à l'intérieur, je ne comprends vraiment pas ce qui explique tout ces faux-fuyants et ce protocole. La personne m'explique à demi-mots que "le problème c'est la lettre. Que je ne pouvais pas écrire cela. C'était du voyeurisme. C'est un manque de respect. Que je ne pouvais pas confondre la réalité de la vie et le théâtre à ce point. Qu'Eric Lacascade connaissait Roméo Castellucci et qu'il savait à quel point cette histoire l'avait peiné..."

Je lui dis qu'ils se trompent, j'ai respecté la consigne, j'ai parlé de quelque chose d'intime, dans la mesure où cet incident à remis en question énormément de choses dans ma vie, à commencer par l'envie que le théâtre fasse partie de ma vie... Il ne veut rien entendre, je me casse.

Ces mots m'ont dégouté, voir à quel point ils n'ont rien compris de ce que j'ai écris. J'ai l'impression qu'ils m'ont jugé directement, sans avoir fini la lecture de cette lettre. Je trouve cela injuste, c'est comme s'ils pouvaient nier que j'avais été spectateur, témoin malgré moi de ce drame. J'ai vu que ma parole, mon ressenti n'avait aucune importance dans ce cas. J'étais celui qui à écris ces horreurs, qui confond tout, que ne mérite pas de passer ce concours. Je me sens nié au plus profond de mon être.

Je suis sorti du théâtre puis entré dans le bar le plus proche. J'ai commandé une pinte de brune puis le meilleur whisky qu'ils avaient.
J'étais démonté par ce que j'avais entendu, je me suis dis que les membres du jury ont vraiment du me haïr quand ils ont vu cette lettre. J'ai du mal à vivre cela. Je sors direction la gare de Rennes. Je crois vous apercevoir, je vois un homme avec un grand chapeau et un long manteau noir, c'est vous. Je vous suis, vous vous rendez dans un kiosque, la file d'attente est longue, je suis derrière vous. Je vous parle:
"Excusez-moi, bonsoir M. Lacascade. Je suis Thomas Lonchampt, la personne que vous avez refusée sur dossier et celui que vous deviez voir aujourd'hui pour lui expliquer pourquoi. Je vous ai attendu mais vous avez refusé de me voir ce soir. Je voulais vous dire que vous vous trompez sur moi. Je ne suis absolument pas comme vous l'avez imaginé. Il est difficile d'écrire une belle lettre, je n'ai pas l'habitude et c'est pourquoi j'ai surement été maladroit, mais jamais de la vie j'ai voulu manquer de respect à Roméo Castellucci, à Alfredo Tassi ou à vous."

Vous me répondez que vous connaissez Roméo Castellucci, que je ne peux pas confondre à ce point la fiction et la réalité. Je vous réponds que pourtant l'énoncé

était clair, que vous m'avez demandé de raconter une expérience artistique qui m'a marquée. Je ne comprends pas alors qu'une répétition ne soit pas considérée comme partie prenante d'un spectacle. Je vous répète que je ne comprends tout de même pas pourquoi je n'ai pas eu ma chance pour présenter ce concours.
Vous me dites que j'aurais du écrire n'importe quoi sur un spectacle de Molière, ça aurait très bien fait l'affaire.
Je vous dis que je trouve ça nul dans la mesure où l'on me demande de décrire des ressentiments, de m'ouvrir à eux d'une certaine manière. Je voulais intégrer une école, j'avais bientôt 25 ans et je n'avais plus envie de me cacher, j'avais simplement envie d'offrir le maximum de sincérité et donner le meilleur de moi-même.

Bref, c'est à votre tour de passer à la caisse, vous achetez des journaux. Je ne veux pas vous retenir plus longtemps et vous demande s'il est possible de vous écrire un jour et si vous me lirez. Vous me dites que oui, sans problème. Nous nous séparons ici, Eric Lacascade sort de la gare. Je prends le train en direction de Paris puis Chalon-sur-Saône. Je suis exténué de cette journée.

Nous sommes au mois d'octobre 2014, je vais bientôt avoir 27 ans et je serai diplômé dans quelques mois. C'est comme un rêve qui se réalise à Lausanne. D'ailleurs, un peu comme l'ironie du sort, lors du stage de la Manufacture, la dernière question que l'on ma posé était de raconter une expérience théâtrale qui m'avait marquée. J'avoue que j'avais hésité, j'avais l'histoire d'Inferno en tête, c'était deux mois après le refus. Je me suis dis que je devais être sincère, même si l'enjeu était énorme et même si ça m'avait joué des tours par le passé, s'ils ne pouvaient pas comprendre ça, ce n'était pas une école

pour moi. Je leur ai donc raconté en quoi cette expérience où la réalité a dépassé la fiction m'avait bouleversé en tant qu'homme et amateur de théâtre. Ensuite, je suis parti et j'ai attendu, puis j'ai appris que j'étais retenu pour intégrer l'école. Ce jour là je me suis dit qu'il y avait quand même une justice.
Je ne vous avais pas encore écris, voici cette lettre.

Au mois de mars 2015, je ferai un solo de sortie où j'ai décidé de questionner la réalité et la fiction sur le plateau. Voilà pourquoi d'une certaine manière vous m'avez aidé dans mon cheminement artistique, et éclairé sur mon sujet de mémoire, c'est un peu grâce à vous que je l'ai trouvé. Pour l'élaboration de ce solo, je fais une sorte de marche sur les ruines de ma mémoire et je questionne les personnes qui sont liées à ce moment. Je questionne à la fois la mémoire individuelle pour tenter de reconstituer une mémoire collective faite de fragments, c'est un peu comme trouver une objectivité commune à l'intérieur de nos subjectivités. Sâchez que ma démarche va plus loin et est plus large que de vous écrire cette lettre, j'ai déjà écris à Romeo Castellucci pour le rencontrer, (il est de passage à Lausanne pour "Go Down Moses"). De surcroît, cette histoire n'est qu'une partie de ce solo, elle est mise en perspective notamment par la figure de Faust réécrite par Fernando Pessoa et un récit de Charlotte Delbo.

Enfin, j'ai envie de fermer cette boucle, de terminer mon cursus d'apprenti comédien à la Manufacture en utilisant cette histoire et toutes ces ramifications et prolongements pour raconter un pan de ma vie, parler de moi afin de parler de nous. Raconter avec tendresse et sensibilité la beauté et l'horreur du monde.
Sait-on jamais, peut-être nous recroiserons-nous à cette occasion ou plus tard.
Cordialement, Thomas Lonchampt.

Article du samedi 7 février 2009 par Gilles Dupont, source: Le bien public.

« Inferno » Un technicien décède lors d'une répétition à l'auditorium.

Alfredo Tassi, 27 ans, technicien-artiste au sein de la troupe de Romeo Castelluci, la Compagnie Societas Raffaelo Sanzio, a trouvé la mort jeudi soir lors d'une répétition de la pièce « Inferno », qui devait être jouée à l'auditorium de Dijon. Dans un communiqué, Edwige Dousset, chargée de production à l'opéra de Dijon, a annoncé dans la nuit de jeudi à vendredi l'annulation des représentations qui devaient avoir lieu hier et aujourd'hui. Le drame est survenu vers 18 heures : le jeune homme, poussé par une balliste, effectuait une glissade sur la scène recouverte d'eau savonneuse pour faciliter la figure, qu'il avait déjà réalisée des dizaines de fois. Il s'est relevé à la fin de la glissade, aurait expliqué à ses camarades ne pas se sentir bien et se serait effondré. A l'arrivée de l'équipe médicale du SAMU, qui avait été immédiatement alertée, il avait cessé de vivre. Les gardiens de la paix et l'officier du service de quart se sont rendus sur les lieux du décès. Malaise cardiaque, rupture d'anévrisme ? Autre cause ? Hier soir, une autopsie du corps de la victime devait être pratiquée à Dijon. Laurent Joyeux, directeur de l'opéra de Dijon, a reçu hier la famille du jeune homme, et mis en place une cellule de soutien psychologique pour les artistes de la troupe de Roméo Castelluci et les personnels de l'auditorium présents au moment du drame :
« Ce milieu des artistes vit comme une grande famille. Nous sommes tous extrêmement touchés, profondément peinés. Ce genre d'accident est rarissime

», expliquait Laurent Joyeux hier après-midi. La troupe de la Compagnie Societas Raffaelo Sanzio, qui compte une vingtaine de membres, devrait regagner l'Italie dimanche. Elle devait donner d'autres grandes représentations dans les semaines à venir à Vilnius, en Lituanie, et à Londres. Mais personne n'était en mesure hier de dire si les artistes, profondément choqués, seraient en mesure d'assurer les spectacles à venir.

Gilles DUPONT

Extrait d'un article publié le 08 Février 2009 par Brigitte Salino, source : Le Monde

Mort accidentelle pendant les répétitions de « L'Enfer » à Dijon

L'Italien Alfredo Tassi, 27 ans, un technicien de la troupe de Romeo Castellucci, la Societas Raffaello Sanzio, est mort jeudi 5 février à la suite d'un accident, pendant les répétitions de Inferno, à l'Opéra de Dijon (Côte-d'Or), où le spectacle devait être présenté les 6 et 7 février. Créé dans la Cour d'honneur du Palais des papes, en 2008, Inferno a fait un triomphe. Cette première partie de la trilogie de Castellucci inspirée par La Divine Comédie, de Dante, comportait plusieurs moments spectaculaires, comme l'ascension à mains nues des 32 mètres de la façade du Palais des papes, et une séquence dans laquelle les membres de la foule des pénitents étaient projetés sur scène par un tuyau.

Article du 20 septembre 2012, par Marie Vindy, source: Le bien public.

Tribunal correctionnel. Victime d'un accident du travail en février 2009 à l'Auditorium. Dijon : un enfer qui n'a jamais si bien porté son nom.

Ce mercredi s'ouvrait un procès singulier pour homicide involontaire. L'accident a eu lieu en 2009 à l'Auditorium de Dijon.

Aucun représentant de l'Auditorium, ni public… la représentation qui s'est jouée hier dans la salle du tribunal correctionnelle semblait bien loin du théâtre auquel le prévenu a dédié sa vie. Metteur en scène d'une troupe italienne, l'homme, 50 ans, devait répondre de sa responsabilité pénale dans le décès accidentel d'un de ses techniciens.

Les faits remontent au 5 février 2009, et il ne s'agit pas, pour le moins, d'un banal accident du travail. En effet, pour les besoins de la pièce, Inferno, L'Enfer, d'après La Divine Comédie de Dante, le metteur en scène, principal prévenu de ce dossier, avait fait construire une machine destinée à projeter un acteur sur la scène.

Cette sorte d'arbalète géante, ou de catapulte, avait été testée et utilisée pas moins de 150 fois, mais lorsque le technicien, pourtant chargé de son fonctionnement, a pris la décision de l'essayer à son tour, il s'est mal positionné et a succombé au choc de la propulsion.

Un choc, en effet, car les descriptions des traumatismes qui ont entraîné la mort de cet homme ont été comparées au cours des débats à une importante décélération comme lors d'un accident de voiture. Mais ici, c'est d'accélération dont il est question, laquelle a entraîné des dommages irréversibles aux organes et une hémorragie interne.

Un accident du travail ?

Les débats, longs et complexes, devaient déterminer s'il s'agissait bien d'un accident du travail. Lors de cet ultime et fatal essai, la troupe avait cessé les répétitions. Le metteur en scène lui-même, ainsi qu'un autre des acteurs avaient voulu essayer la machine. Sans encombre, celle-ci, semble-t-il, était parfaitement réglée. Tous se trouvaient dans un contexte de jeu. « Une récréation » dira l'avocat de la défense, M e Reinhardt, du barreau de Strasbourg. Et personne n'avait donné l'ordre à la victime de faire l'expérience de la machinerie infernale.

Viendront ensuite des discussions autour de la responsabilité du fabriquant de la machine, de celui qui a rédigé son mode d'emploi, et de l'organisme qui en a testé sa mise aux normes, qui n'ont pas été inquiétés dans ce dossier.

Le prévenu, metteur en scène, plasticien et scénographe, mondialement reconnu, est resté très digne tout au long de son procès. Il a répondu à toutes les questions, ne semblant pas vouloir se défausser, et pourtant, à la question du président Aubertin sur sa responsabilité, il répondra : « Honnêtement, non, je ne me sens pas responsable. »

« Qui a été à l'origine du décès ? C'est lui-même (la victime). Reconnaissez-lui la grandeur de sa mort » terminera quelque peu théâtralement la défense, mais ce qui, dans ce contexte, a sans doute du sens.

Le tribunal a relaxé le prévenu, ainsi que son association (la compagnie) qu'il représentait au procès.