

*'Théâtre otobiographique'*<sup>1</sup>  
*Entendre le récit de soi sur les scènes au XX<sup>e</sup> siècle*

---

Maja Saraczyńska<sup>2</sup>

Abstract (En/Fr)

From Antonin Artaud's theories (about the need for amplified and throbbing sound in the imaginary theater of his own obsessions), to Tadeusz Kantor's direct staging and Evgeni Grichkovets' self narration and the stage adaptations (Michèle Albo's *Vis au Long de la Vie*, based on Violette Jacquet-Silberstein's oral account)... we find abundant examples to illustrate the paradoxical phenomenon of autobiographical theatre. My essay will question the importance of the oral in the theatre, the role of the actor's voice and the audience's reception, of music and sound effects in today's performances where visual theatre is characterized by the dominance of the image. I shall closely examine this stage space in order to demonstrate the impact of different sound elements (voices, recordings, music, sounds, amplifications, stylistic figures, chorus, silence) on the production of an autobiographical performance, on the importance of sensory (auditory) memory, as well as the part played by sound recollections in the reconstruction of the staged (general and personal) story.

À partir des théories d'Antonin Artaud (sur la nécessité du son amplifié et lancinant dans le théâtre onirique de ses propres obsessions), en passant par la mise en scène directe de Tadeusz Kantor et par le récit de soi d'Evguéni Grichkovets, jusqu'aux adaptations scéniques (*Vis au long de la vie* de Michèle Albo, d'après le témoignage oral de Violette Jacquet-Silberstein)... Autant d'exemples pour illustrer le phénomène paradoxal du théâtre autobiographique. Mon étude s'interrogera sur la place de l'oralité, de la voix du comédien et de l'ouïe du spectateur, de la musique et des effets sonores dans les spectacles réalisés à l'ère du théâtre visuel caractérisé par le rôle prépondérant de l'image. Je m'intéresserai à cet espace scénique particulier afin de démontrer l'impact des éléments sonores (voix, enregistrements, musique, sons, amplifications, figures de style, choralité, silence), sur la création d'un spectacle autobiographique, sur l'importance de la mémoire sensorielle (auditive), ainsi que sur le rôle que jouent des souvenirs sonores dans la reconstitution de l'histoire (personnelle et générale) sur scène.

---

<sup>1</sup> Référence au néologisme créé par Jacques DERRIDA dans *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984. *Oto*, du grec *oûs, ôtos* 'oreille'.

<sup>2</sup> Doctorante à l'Université Paris 12 (France), en cotutelle avec l'Université Jagellonne de Cracovie (Pologne). Enseignante à Paris 13.

## 1. Un théâtre autobiographique?

La notion paradoxale de *théâtre autobiographique* a été longuement contestée. Des références à la première définition de l'autobiographie conçue en 1971 par Philippe Lejeune (et modifiée depuis<sup>3</sup>), celle d'un «récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence»<sup>4</sup>, ont mené inévitablement à une conclusion partielle sur ce «genre impossible et très peu représenté»<sup>5</sup>.

Mais le XX<sup>e</sup> siècle a bien su effacer les délimitations du *genre* autobiographique - comme du *genre théâtral* d'ailleurs - et, comme le rappelle Louis Patrick Leroux dans le *Théâtre autobiographique: quelques notions*, «la tentation de nier la possibilité de la proposition paradoxale d'un théâtre autobiographique serait grande, et pourtant, ce théâtre existe»<sup>6</sup>.

Il serait nécessaire d'introduire d'emblée la distinction entre le théâtre autobiographique proprement dit (j'analyserai ici l'exemple emblématique du *Théâtre de la mort* de Tadeusz Kantor), le récit de soi - monodrame (le cas d'Evguèni Grichkovets), et de très nombreuses adaptations pour scène des autobiographies littéraires, correspondances, journaux intimes ou témoignages. Car, il ne faut pas confondre tout théâtre autobiographique avec le récit de vie au théâtre. Ce dernier recourt à une stratégie d'insertion de l'épique dans le matériau dramatique, tandis que le théâtre autobiographique se transforme en un véritable *acte*<sup>7</sup> apte à suppléer le *pacte autobiographique*<sup>8</sup> signé traditionnellement entre l'auteur et le lecteur.

Mon étude s'interrogera sur la place de l'oralité, de la voix du comédien et de l'ouïe du spectateur, de la musique et des effets sonores dans les spectacles réalisés à l'ère du théâtre visuel caractérisé par le rôle prépondérant de l'image (symbolisé le plus fréquemment par le recours aux écrans de cinéma au théâtre). Cette question, liée étroitement à la recherche sur la mémoire sensorielle (auditive), renvoie à la problématique d'un dialogue impossible à reconstruire dans un ouvrage autobiographique. Ainsi, en 1878, Edgar Quinet, dans l'*Histoire de mes idées* se prononce contre le dialogue dans une autobiographie car il lui semble impossible de le retrans-

---

<sup>3</sup> Philippe LEJEUNE, *Signes de vie, Le pacte autobiographique*, 2, Paris, Seuil, 2005, p. 45.

<sup>4</sup> Ph. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 14.

<sup>5</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 361.

<sup>6</sup> Louis Patrick LEROUX, «Théâtre autobiographique: quelques notions», in *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, juin 2004, p. 75.

<sup>7</sup> Michel LEIRIS, «De la littérature considérée comme une tauromachie» in *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946.

<sup>8</sup> Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

crire de mémoire: «J'en écarterai même la forme du dialogue, car il est trop difficile de se souvenir de chaque parole après tant d'années»<sup>9</sup>.

Cependant, par le biais d'un spectacle théâtral, il devient possible de recréer l'espace vécu, l'ambiance ou l'atmosphère sonore, non plus forcément avec le dialogue (qui, en tant que «chose écrite et parlée, appartient au livre»<sup>10</sup>), mais avec un langage scénique concret qui «s'adresse d'abord aux sens»<sup>11</sup>. Ainsi, indépendamment du texte dramatique et du niveau visuel, la partie auditive se révèle être l'un des plus importants aspects de la *re-présentation*.

## 2. Théâtre otobiographique d Artaud à Kantor

Les recherches des réformateurs de l'art scénique du début du XX<sup>e</sup> siècle, celles notamment d'Antonin Artaud, nous mettent face au renouveau du genre théâtral qui, par négation de la culture occidentale, retournerait vers ses origines, à l'art primitif de la première *mimésis* qui - loin de la représentation aristotélicienne - explorerait les domaines oubliés d'une fête païenne cruelle, de l'excès, de la démesure. Le collage de multiples signes au sein d'un spectacle onirique devrait aboutir à l'instauration d'un *théâtre accompli* qui, en contrepoint du culte du texte, introduirait sur scène les différents arts entrecroisés. D'où cette volonté, manifestée radicalement dans les articles du *Théâtre et son Double*, de «ressusciter une idée d'un *spectacle total*, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu»<sup>12</sup> dans une symbiose de la danse, du chant, de la pantomime et de la musique. Cette *synthèse magique* ou «condensation extrême des éléments scéniques»<sup>13</sup> hétérogènes se doit d'incarner les obsessions, les rêves, les états émotionnels du créateur.

Dans une œuvre polyphonique, le «langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées»<sup>14</sup> remplace la parole théâtrale, en s'élevant jusqu'au rang d'une véritable expression de l'espace. Certes, la crise de la parole et l'impuissance du langage verbal nécessitent une réappropriation de l'efficacité de l'expression. D'où la recherche d'Artaud d'un «langage physique, matériel et solide, par lequel le théâtre peut se différencier de la parole»<sup>15</sup> qui serait conçu «à base de

<sup>9</sup> Edgar QUINET, «Histoire de mes idées», in *Œuvres complètes*, Paris, Germer-Baillière, 1878, t. 10, p. 101.

<sup>10</sup> Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 4, p. 36.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ivi, p. 84.

<sup>13</sup> Ivi, p. 118.

<sup>14</sup> Ivi, p. 87.

<sup>15</sup> Ivi, p. 36.

signes et non plus de mots»<sup>16</sup>; d'où la recherche de Kantor d'un langage décomposé, évoquant des «barbouillages phonétiques»<sup>17</sup>. La recherche sur la musique et sur les éléments sonores prend alors des dimensions particulières. Ainsi, quand Artaud conçoit la partie sur le son pour son projet de mise en scène de *La Sonate des Spectres* d'après August Strindberg, il souligne l'importance d'un «bruit obsédant et perpétuel»<sup>18</sup>.

Car, comme le mettra ensuite en évidence Tadeusz Kantor dans les *Leçons de Milan*, «il faut embrasser tout l'art pour comprendre l'essence du théâtre»<sup>19</sup> et pour «aspirer à une vie pleine et totale qui embrasse le passé, le présent et l'avenir»<sup>20</sup>. Le *Théâtre de la mort* de cet artiste polonais total (metteur en scène, peintre, scénographe) constitue un véritable emblème du théâtre autobiographique au XX<sup>e</sup> siècle. Six spectacles s'inscrivent dans l'activité théâtrale de cette période (1975-1990): *La Classe morte*, *Où sont les neiges d'Antan?*, *Wielopole*, *Wielopole*, *Qu'ils crèvent les artistes*, *Je n'y reviendrai jamais*, et *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*.

La *mise en scène directe*, telle qu'elle a été conçue par Kantor proclamant le retour à l'avant-texte, devrait être sujette à révision constante «de telle sorte que les spectateurs venant à plusieurs soirs d'intervalle n'aient jamais le même spectacle devant les yeux»<sup>21</sup>. Le spectacle naît alors directement sur scène et son créateur devient témoin de sa propre histoire: du retour dans sa classe d'école (*La Classe morte*), dans sa chambre d'enfance (*Wielopole*, *Wielopole*) ou dans son atelier de peintre (*Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*). Dans ce théâtre plastique, physique, la genèse des spectacles est souvent liée (comme chez Strindberg) à l'aspect visuel: tel le regard à l'intérieur d'une classe d'école ou une photographie du Père-Soldat. Puis, sur scène, la symbiose entre l'image et le son sera instaurée.

Dans ses spectacles, Kantor fait revenir constamment le même motif musical marquant et répétitif, en ayant recours aux mélodies *toutes prêtes*, préexistantes et bien connues de son public. Ces compositions célèbres (dont la valse *François* d'Adam Karasiński dans *La Classe morte* ou la *Marche funèbre* de Beethoven et *La Belle Hélène* d'Offenbach dans *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*) sont adaptées et orchestrées de telle sorte qu'elles puissent dicter les

<sup>16</sup> Ivi, p. 52 et p. 120.

<sup>17</sup> Tadeusz KANTOR, «La Classe morte», in *Le Théâtre Cricot 2, La Classe Morte, Wielopole-Wielopole / textes de Tadeusz Kantor*, réunis et présentés par Denis Bablet, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, Paris, CNRS, *Les Voies de la Création Théâtrale 11*, 2005, p. 101.

<sup>18</sup> A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 131.

<sup>19</sup> T. KANTOR, *Pisma*, [Écrits], Wrocław, PAN, 2005, t. 3, p. 45.

<sup>20</sup> T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997, p. 237.

<sup>21</sup> A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 34.

mouvements des comédiens et conditionner l'action scénique. Ce recours permet à Kantor de nouer un dialogue avec la mémoire émotive, commune des spectateurs, en juxtaposant les fragments de son histoire personnelle avec les éléments sonores et musicaux populaires. Cela permet d'agir directement sur le spectateur et provoquer chez lui des émotions extrêmes, telle la prise de conscience sur la condition humaine et sa fragilité. Par là également, l'aspect individuel de son œuvre prend des marques universelles.

Dans *Wielopole, Wielopole*, Kantor fait revenir dans un espace théâtral exigü les membres défunts de sa famille. Bien que constituée par plusieurs représentants, la famille en question réagit - comme à la recherche de l'unité perdue - comme un seul corps éclaté et à voix multiples. Par là, cet «*effet fantôme* du chœur», c'est-à-dire - comme l'explique Martin Mégevand - «ce qui reste du chœur quand le chœur n'y est plus»<sup>22</sup> tend à créer, par tous les moyens, une multitude de dissonances au sein d'un groupe de choristes entassés sur le spectre de la scène, cela veut dire - sur ce qui reste de la scène théâtrale, quand celle-ci perd ses raisons d'être.

Ce recours particulier à la choralité participe sans doute aux différents avatars de la crise du drame, du personnage démultiplié et du dialogue manqué. Le spectateur devient ainsi confronté, chez Artaud d'abord, à ce «bruit infernal»<sup>23</sup> engendré par de multiples voix indistinctes «coupées de passages de cris, de bruits, de tornades sonores qui couvrent tout»<sup>24</sup>. Ensuite, chez Kantor, il assiste à l'apparition d'un véritable chœur des revenants, constitué par des élèves, des membres de la famille ou des soldats qui, rassemblés dans un espace délimité, monologuent simultanément, les uns à côté des autres, et ne cessent d'exorciser leurs litanies et leurs rituels, telle la micro-action chorale de souffler la bonne réponse au Petit Vieux Sourd durant *La Leçon sur Prométhée*<sup>25</sup> dans *La Classe morte*:

Au rythme de la VALSE  
Les ÉLÈVES se lèvent,  
le mur humain se dresse, de plus en plus  
haut vers l'arrière,  
ils lèvent les mains, comme s'ils  
portaient un toast commun, comme s'ils voulaient en honorer leurs rêves [...]  
La VALSE se tait, se meurt, et avec elle encore une illusion...

<sup>22</sup> Martin MÉGEVAND, «Choralités», in *Alternatives Théâtrales*, 2003, numéro 76-77, p. 111.

<sup>23</sup> A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 85.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> T. KANTOR, «La Classe morte», in *Les Voies de la Création Théâtrale 11*, op. cit., pp. 124-131.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

Les ÉLÈVES s'affaissent impuissamment sur les bancs.  
La VALSE monte à nouveau, s'amplifie  
Ils portent un Grand Toast [...]  
Enfin tout s'achève sur la même position des ÉLÈVES assidus à leurs bancs d'école<sup>26</sup>.

Le rythme de la valse conditionne le mouvement et l'action scénique, tandis que le texte prononcé par les personnages de la *Classe morte* - les Petits Vieux - peut prendre forme d'une incantation, d'une prière, d'un rituel ayant pour but d'arrêter le temps. D'où le travail précis sur la voix monotone, mécanique, scandée et entrecoupée par les interventions des voix chorales.

Concernant les bruitages et les effets sonores, Kantor fait *subir* aux spectateurs de *La Classe morte* le bruit généré par deux boules en bois - symbolisant un nouveau-né - jetées dans un *berceau mécanique* ressemblant plutôt à un petit cercueil. L'assemblage du son poussé jusqu'aux limites du supportable avec l'image violente met en valeur la réflexion de Kantor sur le début qui rejoint la finalité, sur la naissance qui rejoint la mort dans un cercle vital vicieux. Dans *Wielopole, Wielopole*, le bruit de deux boules a été suppléé par celui de cliquettes, ces «horloges de la mort»<sup>27</sup> dont le son funeste accompagnait autrefois les lépreux afin que l'on s'écartât de leur chemin.

Un autre aspect de la symbiose entre l'image et le son aux tonalités autobiographiques se manifeste par le biais du personnage récurrent de l'Oncle Stasio, membre de la famille, Déporté-Violoniste. Le violon devient ici le seul moyen d'expression du Violoniste, possédé par la silhouette d'un déporté en Sibérie qui n'existe que «grâce à son violon et à travers lui»<sup>28</sup> comme un messager sans voix réduit au son de l'instrument qui parle à sa place. Mais - comme le remarque Brunella Eruli -, «le déporté est lui aussi envoyé par l'agence de location qui a fourni les autres membres de la famille. Il joue le déporté, en réalité, il n'est qu'un pauvre Schlemil, un joueur d'orgue et de barbarie ambulante»<sup>29</sup>. Ce bio-objet, un personnage-attrape, inséparable de son violon, le Déporté - Marchand ambulante - Violoniste ne possède donc plus qu'un étui où il cache l'orgue de Barbarie aux sons déformés. Kantor pose ici - d'après Bruno Schulz - «la question de l'attrape comme une seule possibilité de représenter la vie, et c'est la problématique de la réalité dégradée»<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 131.

<sup>27</sup> T. KANTOR, *Pisma*, op. cit., t. 2, p. 249.

<sup>28</sup> Brunella ERULI, in T. KANTOR, *Les Voies de la Création Théâtrale 11*, op. cit., p. 250.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> T. KANTOR, *Pisma*, op. cit., t. 2, p. 459.

Tadeusz Kantor qui joue à la fois le rôle d'un chef d'orchestre et celui d'un marionnettiste, fait également appel à l'utilisation des sons off et des enregistrements des voix des membres de sa famille et de ses amis défunts. D'une part, ce recours lui permet de faire revenir littéralement les morts sur scène, les faire revivre pour la deuxième fois. D'autre part, ces retranscriptions sonores concrètes - et c'est le cas de la lecture fragmentée (enregistrée par Kantor lui-même) du communiqué sur la mort du Père dans *Je n'y reviendrai jamais* ou de la lettre de Meyerhold dans *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* - influent sur l'affirmation et la reconstitution scénique de l'histoire personnelle et générale.

### 3. Récit de soi au théâtre / Théâtre-récit

Le même souhait de recréer l'univers personnel au théâtre guide le travail d'Evguéni Grichkovets qui conçoit le récit de soi «Comment j'ai mangé du chien» à l'écrit avant de le mettre en scène et l'interpréter à Moscou en 1999: «Bon, on va considérer que tout ce que je raconte, je le raconte sans raison... et vous... vous écoutez pour la raison que vous êtes venus écouter ou simplement parce que ce n'est plus possible maintenant d'y échapper, ou pour une raison personnelle quelconque. Je ne sais pas...»<sup>31</sup>. Dès le départ, il définit clairement les deux rôles: celui de l'interprète qui narre son histoire et celui du spectateur qui l'écoute. Contrairement à Kantor qui accorde à son public une fonction étrange et passive de *supporter* les actions scéniques indépendantes, Grichkovets le fait participer activement dans le déroulement de son propre récit. Ainsi, comme le souhaite Derrida dans *Otobiographies*, le dialogue noué permet de «reconnaître l'autre dans son altérité et dans sa différence»<sup>32</sup>. L'autre - le spectateur - devient alors, à l'instar de l'auteur-interprète, cocréateur de l'œuvre théâtrale.

Grichkovets se raconte et se recrée directement devant le public, en partageant avec lui le récit de sa propre disparition et de transformation de sa personnalité, après une crise personnelle - le service militaire dans la marine du Pacifique -:

Je vais parler de quelqu'un qui n'est plus, qui n'existe plus, je veux dire: il a été, avant, et maintenant il a cessé d'être, mais ça personne, à part moi, ne l'a remarqué. Pour tous ceux qui me connaissent et m'ont connu, c'était moi, mais en réalité le 'moi' qui raconte ça maintenant est une autre personne, et la première n'existe plus et n'a plus aucune chance de

<sup>31</sup> Evguéni GRICHKOVETS, *Comment j'ai mangé du chien*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 12.

<sup>32</sup> Jean-Marie BARNAUD, «*Otobiographies* de Jacques Derrida, et l'invention du lecteur», <http://remue.net/spip.php?article651>.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

réapparaître... Bref, il m'a fallu faire, ou il s'est trouvé que j'ai fait, mon service pendant trois ans dans la marine du Pacifique... Voilà quelle personne c'était<sup>33</sup>.

Afin d'ancrer son récit passé dans le réel et dans le présent de la *re-présentation*, il aura recours à la retranscription du langage parlé, se manifestant par de très nombreux silences, des non-dits, des répétitions ou des points de suspension marquant le travail douloureux et difficile de la mémoire en marche. Car, c'est par le biais des souvenirs sonores que Grichkovets arrive à reconstituer le fil de son histoire. Il recrée alors le son de ses pensées obsédantes en les comparant au bruit des roues dans un train:

Dans la tête résonnait tout le temps: 'Jeuxrentreràlamaison, jeuxrentreràlamaison, jeuxrentreràlamaison'. 'J'ai faim' et 'jeuxrentreràlamaison', 'j'ai sommeil' et 'jeuxrentreràlamaison', tout le temps, tout le temps, comme le bruit des roues dans un train. Ce bruit est tantôt audible, tantôt inaudible, il est tantôt agréable, tantôt insupportable, mais il est tout le temps là<sup>34</sup>.

De même, afin de faire fonctionner et d'éveiller sa mémoire, il entreprend une recherche minutieuse sur les sonorités du langage et sur les onomatopées, telle la reconstruction du bruit généré par le train:

Dans le couloir le bruit du train est plus fort. Quelqu'un tire l'eau à la grande bouilloire. Le train: Toudouk-touk-touk, toudouk-touk-touk. Celui qui vient de se réveiller: «Oooh, mais où on est?» Le type avec la tasse d'eau bouillante, qui tangué avec concentration et se déplace lentement, ce qui le fait tanguer encore plus fort, dit: «Ah, va savoir...» L'autre: «Ah, bon?! Enfin, en tout cas, ce que c'est beau...!» Toudouk-touk-touk, toudouk-touk-touk...<sup>35</sup>

ou par l'eau: «L'eau faisait un bruit comme ça: chch-chch-chch. Personne ne tournait la tête, ne regardait sur les côtés, tous étaient comme figés... Ça faisait peuuur»<sup>36</sup>. Ces exemples représentent parfaitement l'influence des effets sonores reconstitués de mémoire sur l'état émotionnel du protagoniste.

---

<sup>33</sup> E. GRICHKOVETS, *Comment j'ai mangé du chien*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>34</sup> Ivi, p. 45.

<sup>35</sup> Ivi, p. 14.

<sup>36</sup> Ivi, p. 21.

Parallèlement au développement de la forme monodramatique, textuelle, évolue le théâtre-récit initié par Jonathan Fox. Créé en 1975 aux États-Unis, c'est «un théâtre très particulier [...], sans texte, à dimension personnelle et hors normes formelles»<sup>37</sup> renvoyant à une dramatisation d'histoires personnelles au cours de laquelle les spectateurs *racontent* leurs perceptions subjectives et des fragments de leur vie, que les acteurs restituent immédiatement et corporellement sur scène. Le geste naît alors de la parole intime, *otobiographique*, et - contrairement à l'univers scénique de Kantor - l'oralité donne ici naissance au visuel, tandis que le vécu du spectateur est à l'origine de la représentation. Pour Jonathan Fox, l'art peut transformer et sauver des vies humaines; ainsi, la mise en scène de la vie serait à considérer comme un «vecteur potentiel pour devenir auteur et protagoniste de sa vie, sujet de son histoire, sujet agissant sur le devenir humain et sur le cours de l'Histoire au présent»<sup>38</sup>.

#### 4. Adaptation scénique d'un témoignage oral

Afin d'illustrer le phénomène fréquent des adaptations scéniques des écrits autobiographiques en prose, nous allons évoquer le spectacle *Vis au long de la vie*, créé en 2008 à Avignon, écrit (et interprété) par Michèle Albo à partir d'un témoignage oral recueilli auprès de Violette Jacquet-Silberstein, jeune violoniste, déportée à Auschwitz en 1943. L'oralité de son récit s'incarne sur scène par l'intermédiaire des comédiens et des instruments de musique. La partie *otobiographique* du spectacle sera ainsi *re-présentée* par la partie sonore omniprésente qui n'accompagne plus les comédiens, mais devient un personnage à part entière. C'est pourquoi, on instaure sur scène deux espaces, l'un appartenant au jeu des acteurs assistés par les marionnettes, et l'autre - destiné à l'orchestre qui interprète la musique originale composée par Bruno Girard et associée à un répertoire classique et klezmer. Ainsi, le violon - qui permettra à Violette d'intégrer l'orchestre du camp dirigé par Alma Rosé, et qui lui sauvera la vie - y jouera, comme dans *Wielopole, Wielopole* de Kantor, un rôle prépondérant: le son de sa musique se devant d'habiter l'espace théâtral et d'être porteur d'émotions. Dès lors, ce spectacle - à l'image de la *synthèse magique* d'Artaud - met en scène diverses formes artistiques: la musique, la marionnette, les projections vidéo, les arts plastiques, la danse... Toutes ces formes combinées permettent ainsi de pallier l'insuffisance du langage verbal et de représenter l'indicible, tout comme la pièce *Éden Cinéma*<sup>39</sup> de Marguerite Duras qui, réécrite à partir de

<sup>37</sup> Daniel FELDHENDLER, *Le théâtre récit - La vie mise en scène*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 35.

<sup>38</sup> Ivi, p. 39.

<sup>39</sup> Marguerite DURAS, *Éden Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

son roman autobiographique *Un barrage contre le Pacifique*<sup>40</sup>, fait remplacer le dialogue par la musique du piano dont jouait la Mère au cinéma de Saïgon.

Le théâtre apporte ainsi le renouvellement du genre autobiographique et propose une alternative aux souvenirs qui reprennent vie sur scène, contrairement à «tout souvenir raconté ou écrit [qui] s'évanouit»<sup>41</sup>. Par là, le spectacle théâtral donne une nouvelle forme au récit personnel, et le fait revivre grâce à sa polyphonie et à la multitude des signes visuels (scénographie, lumière, gestuelle, mimique, déplacements, accessoires, costumes) et sonores (récit, intonation, musique, bande-son, silence) utilisés. Ainsi, l'univers phonique, *otobiographique* permet de recréer sur scène le passé évoqué, de stimuler la mémoire et d'agir directement sur le spectateur.

---

<sup>40</sup> M. DURAS, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

<sup>41</sup> Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 1989, p. 154.