



CUANDO PASES SOBRE MI TUMBA QUAND TU PASSERAS SUR MA TOMBE

ENTRETIEN AVEC SERGIO BLANCO

Vous développez depuis plusieurs années un travail sur l'autofiction. Comment décririez-vous ce genre ? Et comment l'avez-vous travaillé dans cette pièce ?

Sergio Blanco: L'autofiction est un mélange de données réelles et fictives. Là où l'autobiographie repose sur un pacte de vérité, ici c'est d'un pacte de mensonge qu'il s'agit. Je pars du réel pour m'en libérer et le trahir, et l'autofiction naît de ce processus de transformation, de cette projection d'un « je » réel dans la fiction. Cela lui vaut beaucoup de critiques. On la taxe d'égoïsme alors que pourtant, son but n'est jamais de se complaire dans le « moi ». Si elle le prend pour point de départ, c'est toujours pour aller à la recherche de l'autre. Je pars de ma larme, mais en essayant de rejoindre le déluge. C'est une démarche très généreuse, qui commence avec Socrate et son « connais-toi toi-même » et rejoint ce que dit Walt Whitman : « *Ce que je dis de moi, je le dis de toi, car chacun des atomes qui m'appartient appartient aussi bien à toi.* » L'autofiction connaît aujourd'hui un essor extraordinaire dans le roman, notamment en France. Pourquoi ne pas le faire au théâtre ? Depuis quelques années, j'ai ainsi écrit une série de pièces qui ont pour personnage central un certain Sergio. C'est une version de moi à chaque fois différente. Je pense que nul n'est jamais un « moi » unique, mais un kaléidoscope composé d'une multiplicité de « moi », un puzzle en milliers de morceaux qui parfois ne s'emboîtent pas. En cela, l'autofiction est politique : elle s'oppose à l'idée d'identité. Chaque nouvelle pièce commence donc par le choix d'un nouvel alter ego, ou avatar, ce qui va de pair avec le choix d'un comédien. Ici, je voulais travailler avec Alfonso Tort, un acteur extrêmement célèbre en Uruguay qui a aussi eu une carrière de footballeur, dont j'ai gardé une trace dans le spectacle en lui faisant porter un maillot de foot. Je souhaitais explorer avec lui une forme de masculinité traversée par l'héroïsme, ce qui nous a amenés à composer une sorte de figure grandiose et romantique – un Lord Byron à l'attirance gothique pour la mort et la vie éternelle. Et à travers lui, c'est sans doute mon « moi » le plus romantique que je donne à voir de tous ceux qui habitent mes pièces.

Quel a été le processus d'écriture spécifique à *Quand tu passeras sur ma tombe* ?

Tout est parti du désir d'écrire sur la mort. Et il m'est apparu que pour cela, il fallait que je recoure à un processus différent de ce que j'avais fait jusqu'à présent. Je voulais entrer dans un autre temps de l'écriture et reproduire un geste antique – le geste de Shakespeare, Corneille ou Racine. J'ai donc décidé d'écrire à la main. J'ai pris des cours de calligraphie, essayé différents types de plumes ; et l'idée m'est alors venue d'utiliser non pas de l'encre, mais du sang. C'était une idée à la fois intellectuelle et instinctive, comme un jeu d'écriture de l'Oulipo, à la Georges Perec ou à la Italo Calvino. Pendant deux mois, mon bureau s'est transformé en atelier de peintre ; chaque matin je préparais le sang et mes plumes avant de commencer à écrire. Chaque mot devait être dessiné, il fallait donc aller plus lentement, ce qui me forçait aussi à entrer dans un autre temps de la pensée. Je n'aurais sans doute jamais pu dire ce qui est écrit dans ce texte, parler ainsi de la mort et de son attraction, si je l'avais fait sur un ordinateur. La manière dont cette pièce a été écrite et son propos sont deux choses indissociables.

Cette pièce aborde deux thématiques dont le rapprochement peut sembler troublant : la nécrophilie et le suicide assisté. Pourquoi associer désir de mort et érotisme ?

Je souhaitais parler de l'érotique de la mort. Mais absolument pas sous un prisme sadien : ici, je m'inscris dans un esprit romantique, plus proche de Baudelaire et de ses *Fleurs du Mal*. La nécrophilie et le suicide assisté sont des thèmes très sensibles, très délicats ; il aurait été facile de sombrer dans le macabre ou la provocation, or c'était justement ce que je voulais éviter. Tout au long des répétitions, je ne cessais de dire aux comédiens : cherchons la légèreté, la beauté et la grâce. Ce sont ces trois mots qui ont été les fils conducteurs du spectacle. Là où il y a l'horreur, essayons de trouver la beauté. Qu'y a-t-il de beau, de désirable dans la mort ?

Lorsqu'on pense à la nécrophilie, la première image qui nous vient est la plus violente et la plus macabre : un corps qui copule avec un cadavre. Alors qu'il s'agit d'une notion bien plus vaste. La nécrophilie, c'est l'attraction pour tout ce qui meurt ; en cela elle nous est familière dès l'enfance à travers les contes, la littérature, mais aussi la manière dont nous célébrons nos défunts. Nous sommes tous traversés par cet érotisme de la mort, car c'est un rendez-vous auquel nous nous rendrons tous. Je me suis donc imaginé un alter ego particulièrement soumis à cette attraction – une chose très éloignée de moi, mais que je respecte et dans laquelle je peux me projeter. Je voulais trouver une autre manière de mourir, plus apaisée, plus calme que celle que je m'étais réservée dans une de mes précédentes pièces où mon personnage était brutalement assassiné. Ici, ce n'est pas qu'il soit malade ou qu'il fasse une dépression ; il souhaite simplement cesser d'exister et il veut donc organiser sa mort. À travers lui, c'est toute une philosophie qui s'exprime, en écho à une référence théâtrale absolue, le fameux « être ou ne pas être ». Comme le dit le personnage de Sergio dans la pièce, si on ne peut en rien intervenir sur sa propre naissance, on peut au moins décider de sa mort. Et c'est pourquoi il choisit, lui, de la préparer comme il le souhaite, et de mourir là où il aurait voulu naître : à Londres.

Aux côtés de Sergio, il existe deux autres personnages, deux hommes à qui il confie sa mort. Quelle est la dynamique de ce trio essentiellement masculin ?

Je voulais travailler sur la symbolique de ces personnages : un médecin, qui incarne en quelque sorte la science moderne ; et un jeune nécrophile d'origine iranienne passionné d'armes médiévales, Khaled – soit « vie éternelle » en perse ancien. Ces deux hommes ne se rencontrent à aucun moment, mais ils contribuent tous deux au futur de Sergio dans la préparation, l'un de sa mort, l'autre de ce qui viendra après. Avec lui, ils représentent trois formes de masculinité et trois religions : le judaïsme, le christianisme et l'islam. C'est en cela que *Quand tu passeras sur ma tombe* est une œuvre politique. Elle parle de la crise profonde qui traverse aujourd'hui et les religions du livre, et la masculinité. Dans cette pièce qui traite de l'érotisme des hommes, avec des personnages masculins citant William Shakespeare, Guillaume Tell, Jean-Luc Godard ou Charles Dickens, il me semblait essentiel de montrer justement la mort de cette phallocratie aberrante et qui ne peut plus durer. C'est pour cela que la référence à Mary Shelley est pour moi si importante. Elle traverse tout le texte, depuis l'écho à son nom de jeune fille dans le patronyme du Dr Godwin, jusqu'aux deux lieux principaux de l'action : Londres, où Khaled est interné dans un hôpital psychiatrique ; et la Suisse, où j'ai situé la clinique du docteur non loin de l'endroit où fut écrit *Frankenstein*. J'aime l'idée que la pièce s'ouvre avec la référence à une femme du XIX^e siècle, et se termine avec une autre écrivaine, une jeune femme du XXI^e siècle à laquelle je/Sergio lègue mon/son cœur. Aujourd'hui, les hommes ne peuvent plus continuer à écrire seuls l'histoire de l'humanité. Après ce XX^e siècle épouvantable de totalitarismes, le temps est venu pour les femmes de raconter le monde – d'où le fait que ces deux figures d'écrivaines contiennent comme deux pôles cette pièce si masculine.

Le spectacle mêle plusieurs modes d'expression : texte, vidéo, musique... quel sens donnez-vous à cette multiplicité ?

Je n'oublie jamais que notre art, le théâtre, vient du mot *teatrôn* qui en grec signifie : « le lieu où on regarde ». Que se passe-t-il aujourd'hui pour le regard ? En prenant la température de l'œil, on voit qu'il a été très altéré par le processus d'éclatement du regard caractéristique de ces dernières années. Il ne perçoit plus le monde de manière linéaire et continue, de gauche à droite ; aujourd'hui, son mode de déchiffrage l'amène à percevoir des réalités multiples en même temps. La scène doit répondre à cette exigence, elle doit être à l'écoute de cet œil et lui donner des éléments divers à superposer, à connecter en permanence comme s'il s'agissait de liens Internet. C'est pour cela que mes spectacles intègrent toujours des écrans, de la musique, pour ouvrir continuellement de nouvelles fenêtres aux spectateurs selon un rythme contenu dans l'écriture. Nous vivons actuellement un moment crucial : le siècle du regard. Plus que jamais, le XXI^e siècle est donc celui du théâtre, et j'ai beaucoup d'espoir dans cette renaissance extraordinaire.

Entretien réalisé par Marie Lobrichon le 1^{er} mars 2020

74^e
ÉDITION

Tout le Festival sur festival-avignon.com

