



Dossier artistique



Elsa Revcolevschi

# La Forteresse

Du 24 février au 1<sup>er</sup> mars 2025 Espace Grüber Studio  
Jean-Pierre Vincent, 18 rue Jacques Kablé, Strasbourg  
École du TNS Groupe 48

Tous les jours à 20h Sauf le samedi 1<sup>er</sup> mars à 14h30



On peut retracer le chemin du loup à la perdrix dans la boue à partir des empreintes qu'ils y laissent. Il ne leur viendrait jamais à l'esprit de les effacer.

Les hommes, eux, fabriquent des traces qu'il est parfois bon de remettre sur le chemin qui les a vu naître.

Imaginons un pays qui, cherchant à se débarrasser de ses «inutiles», ferme progressivement ses établissements psychiatriques. Imaginons une clinique où sont déployés au quotidien les principes de la psychothérapie institutionnelle.

Ici, comme à Saint-Alban ou à La Borde, on soigne l'institution pour soigner les malades.

Ici, des hommes et des femmes ont fait tomber les murs pour faire de ce lieu clos un lieu de passage, pour faire d'un lieu de soin, un lieu de vie. Cet îlot est menacé par la montée des eaux : sa fermeture depuis longtemps redoutée est annoncée.

Comment prendre soin jusqu'au bout de ce qui s'est vécu là ? Les utopies doivent-elles nécessairement mourir pour renaître ailleurs ?

---

# Générique

---

[Mise en scène]  
Elsa Revcolevschi

---

[Dramaturgie]  
Vincent Arot (intervenant extérieur)

---

[Scénographie]  
Mathilde Foch

---

[Costumes]  
Salomé Vandendriessche

---

[Lumière]  
Clément Balcon

---

[Son]  
Paul Bertrand

---

[Régie plateau et générale]  
Mathis Berezoutzky Brimeur

---

[De et avec ]  
Judy Mamadou Diallo – Sylvain  
Thomas Lelo – François  
Gwendal Normand – Mathias  
Blanche Plagnol – Angèle  
Maria Sandoval – Freudellina  
Apolline Taillieu – Suzie

---

Costumes et décors réalisés par les  
ateliers du TnS.

---

Remerciements à Lisetta Buccelatto  
(Groupe 45) et à l'Opéra national de  
Lorraine pour le prêt du sol-élément  
de la scénographie d'*Iphigénie en  
Tauride*, 2023

---

Remerciements à Lisetta Buccelatto  
(Groupe 45) et l'Opéra national de  
Lorraine pour le prêt du sol – Élément  
de la scénographie d'*Iphigénie en  
Tauride*, 2023

***“Aujourd’hui, je me demande pourquoi, c’est le mot « utile » qui a servi de sol à ma décision de faire du théâtre.”***

Elsa Revcolevschi

---

# Note d’intention de mise en scène

Elsa Revcolevschi

---

La langue que parlaient mes ancêtres est en voie de disparition. En arrivant en France, ils ont voulu si bien s’intégrer qu’ils ont complètement gommé leur accent, interdisant à leurs descendants de s’inscrire dans une histoire autre qu’une histoire « d’adoption ». Je me suis rendue compte que mon premier langage, mon premier rapport au monde, ce n’était pas les mots.

Lorsque j’étais enfant, je faisais « le théâtre des pieds et des mains ». Je me racontais des histoires qui, en grandissant, coulissaient de ma tête au ventre, elles envoyaient des décharges dans mes mains, dans mes jambes, peu à peu je perdais le contrôle, dans un immense monde qui ex-croissait en moi. Il était très beau ce monde du « théâtre des pieds et des mains ». Ce monde dans lequel je passais plusieurs heures par jour, allongée sur le dos à agiter mes bras et mes jambes au sursaut d’une émotion. Ce sont mes parents qui ont nommé cette pratique « théâtre des pieds et des mains ». Sans la juger, ils m’ont élevée à comprendre qu’il ne fallait pas le faire en public, et au fur et à mesure, ce qui était un langage arrêté à l’interjection, est devenu parole et j’ai pu m’insérer sans trop de difficultés dans la société.

Je me demande pourquoi ils ont décidé de nommer « théâtre », ce qui implique un partage avec le public, cette langue maternelle étrange dont je n’ai pas hérité et qu’il serait absurde de vouloir transmettre parce que personne ne la comprendrait.

Des années plus tard, on me parle d’un atelier de théâtre que mène un psychiatre dans l’Essonne. Il avait besoin pour cet atelier dont les participants étaient des adultes suivis en psychiatrie que des actrices et acteurs rejoignent la troupe dans l’objectif de créer un spectacle. à cette époque, je ne fais du théâtre que parallèlement à mes études et je ne connais rien de la « psychothérapie institutionnelle » dans laquelle cet atelier s’inscrit.

Au fur et à mesure des semaines, pour les personnes présentes portant en eux une difficulté d’être au monde, quelque chose se passe. On ne dit pas directement du texte, c’est plutôt que quelque chose passe, à travers les objets, la musique qui ensuite permet aux mots de sortir, à travers finalement ce déplacement de la parole que le théâtre permet. Dans un carnet, j’ai décrit cette expérience ainsi : « Le fait de mettre la parole à un autre endroit que celle du quotidien, par le biais du théâtre, permettait à des personnes pour lesquelles la communication constitue une

épreuve, d'accéder à la parole. En participant à cette expérience, j'ai le sentiment que le théâtre peut être quelque chose d'utile, et je me dis que j'ai le droit d'en faire mon métier.»

Aujourd'hui, je me demande pourquoi, c'est le mot « utile » qui a servi de sol à ma décision de faire du théâtre.

Au mois d'octobre dernier, j'ai vécu et travaillé un mois et demi à la clinique de Laborde. Pour Jean Oury, qui a fondé cette clinique selon les principes de psychothérapie institutionnelle, le préalable est, avant tout acte médical, de « soigner » l'hôpital, à l'image de la plaie que l'on nettoie soigneusement avant toute intervention. D'en finir avec la distinction entre infirmiers médecins, entre soignants et soignés. Faire d'un lieu de soin un lieu de vie. Parce qu'elle sait qu'elle est mortelle, une institution telle que celle-ci doit toujours se re-questionner elle-même, c'est aussi sa force.

Au cours de mon séjour, j'ai perçu l'inquiétude vive de voir disparaître un lieu qui refuse de s'inscrire dans les logiques de rentabilité et de profit néolibérales, dont l'économie précaire ne repose pas sur le nombre de sorties ou de retours à la vie normale et qui assume d'accueillir des personnes atteintes de troubles mentaux sur de très longues durées. Combien de temps cette institution parviendra-t-elle encore à continuer d'inventer au quotidien une autre manière de soigner, à pouvoir faire de sa précarité une force ?

Dans le spectacle, notre clinique emprunte seulement à La Borde certaines de ces pratiques. Nous nous inspirons notamment de la patience dont cette institution fait preuve à l'égard des personnes atteintes de psychose. Pour celles qui se réveillent chaque jour avec un corps qu'elles ont du mal à envisager comme le leur, dans un espace où elles ne se sentent jamais chez elles, il s'agit d'imaginer un dialogue comme une partie de cartes où il faut à chaque fois ré-inventer la table», de faire chaque jour l'effort qu'elles se sentent accueillies.

Il nous incombe, accueillant cette fois-ci sur un plateau de théâtre l'incarnation et la représentation de la maladie mentale, d'identifier les fantasmes, les répulsions dont nous sommes nourris mais aussi les récits qui ont donné naissance à ces fantasmes.

S'il est nécessaire de laisser une trace aujourd'hui de ce que la psychothérapie a été, ce n'est pas parce que plus rien n'existe.

Lorsque Jean Oury utilise la métaphore de l'asepsie indispensable avant toute pratique chirurgicale pour évoquer le fait de soigner l'institution, il ne place pas la psychothérapie institutionnelle comme une fin en soi mais la comme « moindre des choses », une invitation pour continuer à nous battre pour que persiste des lieux abritant ceux que la société préférerait s'aveugler pour ne pas voir.



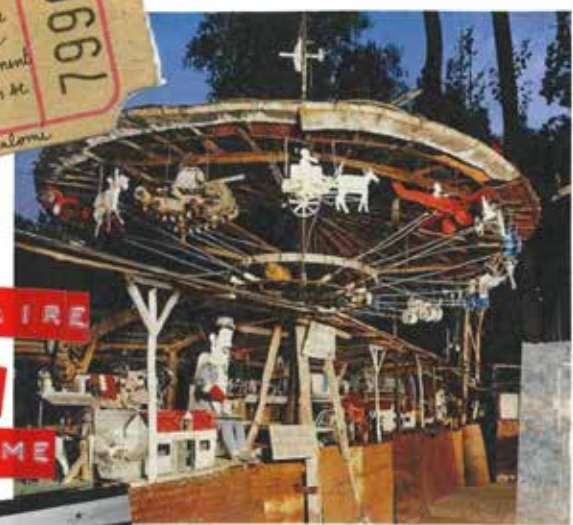
© Clément Balcon

7996796

Au cœur de ce spectacle, les costumes palpitent comme des pantons articulés dont les membres sont liés aux murs de cette étrange cour. Le mariage ça avec Etoa, sous la forme d'un cadavre exécuté, ou les mots raisonnent avec les formes, et où les costumes se parent de larmes.

Salomé

7996796



COMMENT FAIRE  
PLEURER  
UN COSTUME

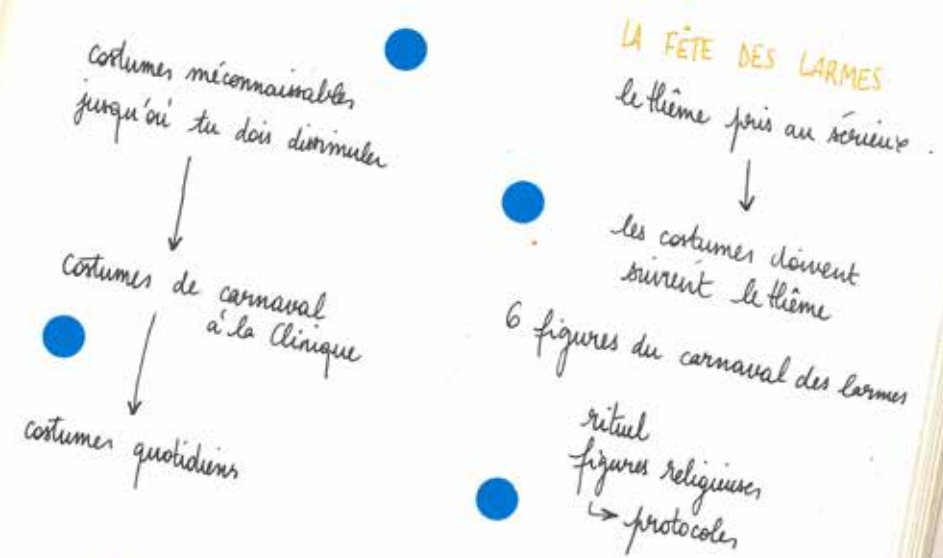


Mados de Christel Salomé



- On peut faire du pain avec des larmes ?
- C'est une image.
- Ah oui et la marionnette, ce serait celle qui pleure ?
- Qui pleure pour les pensionnaires qui ne se sont pas capables de pleurer.
- Vous voulez faire pleurer les pensionnaires ?
- C'est une thématique. Juste, on remplit les sauts d'eau au préalable et les gens qui le veulent pleurent, ce qui fait qu'une parti de l'eau des seaux sera celle des larmes.
- Moi, j'ai besoin de mes larmes. C'est ma rage, c'est mon ciel, c'est ma force, mes larmes. Donc, je ne comprends pas, je ne comprends pas, comment est-ce qu'on pourrait tout d'un coup... Enfin, c'est une fête dont on parle, on parle d'une fête, non ? Donc, je ne comprends pas comment est-ce qu'on pourrait demander à ces gens de se séparer de leurs larmes. Je pense que cette journée où on leur demanderait de lâcher toutes leurs larmes, ça ferait disparaître leurs histoires.
- Quand j'étais petite, ma mère me disait que j'avais les yeux de ma grand-mère. Je regardais ma mère nettoyer le maïs. C'est un souvenir très fort que j'ai. Je l'ai vue pleurer plusieurs fois dans beaucoup de choses qu'elle faisait. Pendant qu'elle cuisinait, nettoyait, quand elle chantait aussi. Et c'est vrai, elle pleurait beaucoup. Un jour, j'ai décidé de lui demander. « Mais pourquoi tu pleures ? » Et elle n'a pas arrêté de pleurer, elle m'a juste dit « Parce que j'ai des rivières à l'intérieur de moi. Tes rivières, ma fille, n'ont pas encore grandi. Et puis elle m'a dit, « Toutes les femmes ont des rivières à l'intérieur de soi. » Et ce jour-là, j'ai compris que des rivières grandiront à moi un jour. Et quand je suis devenue adulte, j'ai compris pourquoi mes larmes existent, que c'est juste une rivière qui a besoin de sortir. Elle doit exister. Les larmes sont des rivières qui ont besoin d'exister.

Transcription d'une improvisation - Réunion autour d'une organisation d'une fête des larmes dans la Clinique - Octobre 2022.



commande :

il s'agit d'imaginer 6 figures traditionnelles de la fête des larmes.

Saint Patrons des pleureuses et des émotions fortes, ils viendraient faire lien entre l'exposition et les festivités.



« J'ai un amoureux imaginaire mais il a du mal à me séduire »

Ensuite j'ai été à l'atelier « Tout en couleur, » avec Ludivine C. Elle m'avait demandé au préalable si jamais les gens qui l'empêchaient de vivre une histoire d'amour avec son amoureux imaginaires n'existaient que dans son imagination, notamment des tops (modèles) qui le draguent. Elle est en plein délire et consciente de son délire l'empêchant d'agir à la fois. Nous avons commencé à concevoir un jeu de cartes sur le thème nuances de larmes

**CHEACHER**

3) MADemoiselle DU (mauvais côté du) PARAPLUIE



From: Elou  
To: Salomi  
20/11/26  
21.22

> Hello ma belle,  
Globalement je trouve vraiment les costumes très intéressants.  
Le distributeur est celui qui me bouleverse le plus, j'entends toutes  
ses aïeux comme celles d'un insecte.  
Le seul costume sur lequel j'ai doute est celui de « Mademoiselle du  
parapluie ». J'adore le fait qu'elle attende que ses boîtes se remplissent  
mais peut-être est-ce parce que c'est la seule qui a le visage  
sérieux ?



**ET SE**

**PERDRE**

2) LE VALET DE LARMES

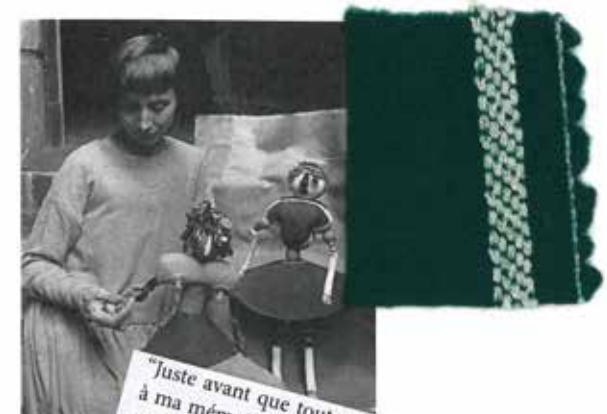


**DANS LE TOURNIS**

**DU MANÈGE**



En fait, ils n'ont plus qu'à  
construire le Castellet.  
Ce sont eux les marionnettes  
(1949, Parade Spirituelle)



"Juste avant que tout se fissure, un manège s'est mis à tourner  
à ma mémoire, je me souviens d'un tour précis. Même si on se  
sent forcé de monter sur un cheval factice, monté par d'autres  
avant nous. La règle du tour de manège c'est sans doute qu'au  
bout d'un moment tout s'arrête.  
Je me souviens dans ce manège enfant, surtout du tournis et  
de l'effort que cela supposait alors de faire coucou aux parents  
depuis mon perchoir. C'est pour cela que les parents envoient  
leurs enfants sur ces rondes. Le tour de manège démarrait, on  
savait déjà que cela durerait uniquement quelques minutes et  
alors que dès le début j'avais tout de suite peur que cela finisse.  
Mes parents qu'ils fallait saluer incarnaient dans leur trop plein  
de réalité le fait qu'il ne s'agissait que d'une fiction d'où il faudrait  
à un moment donné redescendre sur terre. Comme si un ticket  
n'était toujours qu'un passeport pour la dissolution parce qu'en  
tant qu'échange contre le rêve, il signifiait une fin forcée au tour  
de manège."

extrait du monologue  
de Suzie



Liste matériel - Le Manège

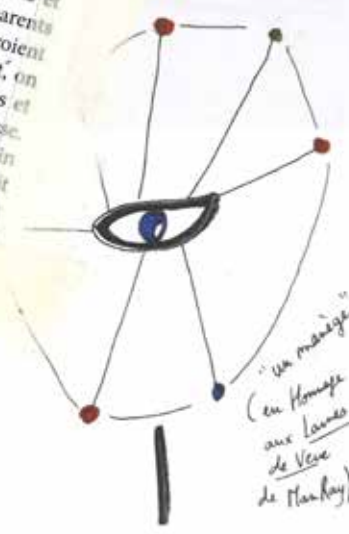
glace au dorement

Objets de la Clinique

- Rideau de douche / d'entrain
- Abat-jour carré
- Pomme de douche
- Poignée en plastique
- Vase Parapluie
- Pommeuse sucs
- Grillage de garde-manger
- Fourchettes et pailles

Les Boites

- Lot de boîtes de peinture rouge
- Boîte large extérieure
- Peinture verte
- Lot de gants blancs
- Chemise blanche bouffante
- Ancêtre d'antenne carré
- Tenture blanc
- Lot de bonbons en festons jaunes
- Boîte de galon noir
- Boîte de jockey rouge
- Lot de petites peintures
- Boîte de bois



"un manège"  
(en hommage  
aux larmes  
de Verc  
de Man Ray)

musique de larmes

Le manege marche que les  
dimanche soir a 14 a 19 heure  
ouverture pâque



est-il possible de faire tenir un manege sur un vélo?

SI les personnages se sont  
enfin du manege est ce que  
cela veut dire qu'ils peuvent  
enfin vivre **LEUR VIE**?

# Elsa Revcolevschi, et Vincent Arot, dramaturge

## Entretien

Vincent Arot — Le spectacle s'intitule *La Forteresse*. Peux-tu nous dire ce que signifie pour toi ce titre ?

Elsa Revcolevschi — L'image d'une forteresse est née à la lecture du livre de Giorgio Agamben *Ce qui reste d'Auschwitz* où sont évoqués ceux que l'on appelait dans les camps «les musulmans» c'est à dire ceux qui se tenaient entre la vie et la mort, incapables de désirer, de subvenir à leurs besoins vitaux. Selon Primo Levi, cité par Agamben, ils auraient constitué les témoins «intégraux» contre ceux «partiels» que sont les survivants. Ayant décidé de s'extraire de l'humanité avant de mourir dans le camp, ceux qui n'en sont jamais revenus constitueraient de ce fait la «règle» face à laquelle les survivants demeurent «l'exception.»

Agamben cite dans ce même livre l'ouvrage du psychanalyste Bruno Bettelheim *La forteresse vide*. Le médecin, ayant lui-même été dans un camp, développe la théorie que dans une situation extrême, la conscience s'interrompt pour s'extraire de l'humanité afin de ne pas avoir à vivre quelque chose qui ne devrait pas en faire partie. Ayant par la suite élaboré des théories sur l'autisme, il convoque l'image d'une forteresse érigée à la taille du corps entier de l'enfant autiste en lien avec la forteresse qui se constituait tout autour des «musulmans» des camps de concentration. Pour le prisonnier, c'est la réalité extérieure qui emprisonne tandis que pour l'autiste c'est une réalité intérieure. C'est cette image qui a donné le titre et l'idée directrice du spectacle : si la forteresse implique le corps entier, il n'existe pas d'endroit duquel chuter, pas d'endroit pour voir la forteresse de l'extérieur, pas de possibilité d'en sortir.

Les institutions dont nous nous inspirons pour le spectacle, en particulier la clinique de Laborde et l'hôpital de Saint Alban, ne correspondent pas tout à fait à cette image d'une forteresse imprenable. Les sociétés occidentales ont historiquement relégué les personnes souffrant de troubles mentaux à la lisière de la société et des villes, les enfermant dans des asiles et pour les plus dangereux dans des quartiers d'agités dont ils ne sortaient jamais. Lorsque François Tosquelles (alors directeur de Saint Alban) invite à «s'attaquer aux murs de l'asile avec un marteau», l'ambition est au contraire d'ouvrir les portes, que l'hôpital cesse d'être un lieu clos, interdit.

Dès lors que les portes sont ouvertes on peut se demander pourquoi les personnes qui vivent dans ces lieux ne s'en vont pas ? Que peut-on leur souhaiter à l'extérieur de ce lieu dans un monde tel que le nôtre ? Qu'est ce qui nous forge à penser que le signe de guérison d'une personne malade serait qu'elle quitte son lieu de soin ? Ces lieux investis par la psychothérapie institutionnelle sont des lieux précaires, château de Saint Alban illustrant parfaitement ce phénomène car il tombait en ruines. La précarité fait que tout doit toujours être remis en question.

Il ne faut jamais croire qu'on y est. Comment re-créer la sécurité d'une forteresse dans un lieu qui risque de chuter à tout moment ? Et le faut-il ?

V. A. — Avant d'entrer dans la salle, les spectateur-ices sont invités à visiter une fausse exposition d'art brut. Qu'est-ce que cette appellation d'art brut inventée par Dubuffet — qui rivalise avec les déclarations fascinées Breton et de l'avant-garde surréaliste au sujet de la folie — révèle en creux sur la manière dont sont traitées en France les personnes atteintes de troubles psychiatriques ?

E. R. — La fête annuelle est un rituel presque aussi ancien que la psychothérapie institutionnelle. Nécessitant une longue élaboration, «un an de préparation se consume en une journée», tous les ateliers de la clinique sont mus par un même objectif, au moment où les portes de la clinique seront ouvertes au public : offrir le meilleur spectacle possible. Spectacle car il y a souvent des représentations théâtrales à cette occasion, et pour que cette représentation puisse avoir lieu, un décor devra être fabriqué à l'atelier bricolage, des costumes conçus et cousus, le choix d'un texte fait collectivement, un temps de répétition ajouté au planning. Etant donné qu'il s'agit du moment où se fait la rencontre entre l'hôpital et le monde extérieur, cette fête est aussi la vitrine du lieu.

Avant d'aller y effectuer un stage, je me suis rendue à la fête du 15 août de Laborde avec une amie. Sur le chemin du retour, nous évoquons la manière dont notre perception change selon la façon dont une œuvre nous est présentée, comment le contexte dans lequel on la rencontre influe sur notre réception. Pourquoi serait-on dérangé par certaines attitudes dans un bus tout en les trouvant sublimes, intéressantes, inaccessibles de vérité, sur le plateau de théâtre de la clinique ? Dans les récits faits des expériences de la psychothérapie institutionnelle, on trouve de nombreuses références aux artistes ayant produit des œuvres sur place. Alors que Jean Dubuffet désigne à cette époque comme «brutes» les œuvres créées par des personnes exemptes de culture artistique, des marginaux donc, et même si pour lui «il n'y a pas plus d'art des fous que des dyspeptiques ou des malades du genou», c'est tout de même dans les hôpitaux psychiatriques qu'il démarre son enquête à la recherche d'actes de créativité pure, dénués d'influences culturelles et académiques.

S'il voulait au départ que ces œuvres créées dans un contexte particulier soient préservées d'un regard qui les confondrait avec le reste des productions artistiques, et de la marchandisation, la côte de ces artistes bruts découverts par Dubuffet est aujourd'hui en pleine croissance. La marge est populaire tant qu'elle rentre entre les bois d'un tableau. L'une des règles de Dubuffet pour exposer des œuvres d'art brut était d'avoir accès à des archives sur son créateur. Ainsi, ce n'est pas une observation de l'œuvre en elle-même qui permet de définir si elle correspond aux critères «bruts», mais la biographie de l'artiste qui l'a conçue.

À la collection d'art Brut de Lausanne, on trouve de nombreuses œuvres d'anciens patients de l'hôpital de Saint Alban, auxquelles sont accolées l'histoire de l'enfermement, les souffrances de l'artiste qui ont bien malgré nous une influence sur notre réception de l'œuvre. L'idée d'inclure une exposition au spectacle m'est



venue en consultant, au sein des archives du musée auxquelles j'ai eu la chance d'avoir accès, les lettres de refus de la Commission du musée et en particulier les motifs de refus.

Qui écrit pour proposer une œuvre, l'artiste lui-même ou un autre ? Comment écrit-on pour un autre ? À propos d'un autre ? Quels sont les éléments de biographie mis en avant par soi ou par un autre pour correspondre à un courant qui se base sur la biographie ? Comment être sûr que les auteurs voulaient être exposés quand ils sont hospitalisés et n'ont parfois pas conscience qu'ils produisent une œuvre ? Ce que l'on nomme « œuvre » était peut-être un objet utile, nécessaire dont ils n'auraient pas voulu se séparer, ou même considéré par eux comme une extension de leur corps ? Quel rapport établir entre ce pillage des œuvres à des artistes malades et une expropriation plus générale des œuvres par exemple du fait de la colonisation sur des objets du quotidien, des objets rituels perdant leur sens une fois exposés, des objets d'arts.

Quels sont les critères qui font qu'une œuvre est brute ? Qu'elle ne l'est pas ? Qu'elle pourrait l'être ? Comment refuser une œuvre d'art brut alors qu'elle répond aux critères du brut ? Cela montre qu'il y a bien un choix esthétique en dehors de la biographie. Est-ce qu'être capable d'écrire une lettre rend moins brut ? En quoi les critères qui font qu'on aurait le droit d'être exposé comme artiste brut pourraient évoquer, dans le cadre d'un spectacle, en inversé, les critères qui valent exclusion au sein de la société ? La fascination n'est-elle pas aussi une forme d'exclusion ?

Au sein de l'exposition proposée au plateau, j'ai souhaité que le musée présente des œuvres parfois accompagnées de cartel, parfois sans information sur l'artiste qui les a produites, afin de prendre conscience de l'évolution de notre regard selon le type d'informations auxquelles on a accès. Parfois ce qui compte, ce n'est pas tant quelles œuvres sont accrochées mais comment on les présente.

Alors que l'exposition au plateau pourrait consister une mémoire - un regard porté sur ce qu'a été l'histoire de cette clinique dont nous allons représenter le quotidien au plateau, est ce que les « fous » qui ne sont pas artistes ont aussi le droit de vivre et qu'on leur consacre une exposition ?

L'espace d'exposition propose aux spectateurices d'entrer en rapport avec les œuvres entre reconnaissance et parodie des codes habituels de la muséographie occidentale. Il s'agit d'une fausse exposition dans la mesure où les œuvres ont été réalisées par les membres de l'équipe afin qu'elles puissent servir à interroger la validité du concept d'art brut.

---

**V. A. — Dans tous tes spectacles on retrouve cette obsession pour la mémoire, pour la trace. Pour ce spectacle, tu es partie d'un fait manquant : la mort d'inanition et de froid dans les asiles français de près de 45 000 personnes atteintes de troubles psychiatriques pendant la Seconde Guerre mondiale. À Saint-Alban-sur-Limagnole en Lozère, un hôpital échappa cependant à cette hécatombe. Qu'est-ce qui s'est passé différemment dans cet endroit ?**

E. R. — En lien avec la question précédente, en représentant une fête ou une exposition d'art sur un plateau, ce qui m'intéresse c'est le rapport à l'exception. On aimerait donner accès au quotidien d'une institution mais en réalité, on ne peut discerner le quotidien qu'au travers de l'exceptionnel.

Je ne sais pas si j'ai une obsession pour la mémoire, je suis en revanche convaincue que la mémoire est toujours une exception. Qu'elle soit collective ou individuelle, la mémoire est toujours un acte de foi.

Comme l'écrit Jacques Derrida : « En promettant de dire la vérité, le témoin se lie par un contrat, un serment, à celui qui aura foi en lui, le croira ou ne le croira pas. (...) On ne peut répondre à cet acte de langage — le témoignage — que par un autre acte de langage, — la croyance. »

À la naissance de ce projet, il y a aussi, comme tu le rappelles, une extermination qui a eu lieu pendant la Seconde Guerre mondiale et dont je n'avais jamais entendu parler. En 1940, en France, sous l'Occupation, les hôpitaux psychiatriques les cartes de rationnement des « fous » ont été fortement réduites, ce qui a causé 45 000 décès au sein de ces institutions. Morts de faim et de froid, rien n'a pu prouver l'intention de faire disparaître ceux dont la survie était jugée trop coûteuse au vu de leur « utilité » dans la société.

Je me suis demandé pourquoi cette mémoire était absente de nos livres d'Histoire. Contrairement aux survivants qui, aussitôt après leur retour ou longtemps après les événements, ont livré des récits décrivant parfois avec précision l'atrocité de leurs conditions de vie dans les camps, les aliénés internés qui ont survécu à la famine n'ont publié aucun témoignage. À la Libération, leur sort tragique n'a pas été médiatisé : il n'y a pas eu de « retour des aliénés » puisqu'ils sont, eux, restés au même endroit.

L'un des seuls hôpitaux échappant à cette hécatombe est la clinique de Saint Alban, où la psychothérapie institutionnelle est inventée. Pour Tosquelles, c'est l'asile comme source d'aliénation qu'il faut d'abord traiter, et cela commence par travailler une horizontalité entre tous ceux qui au processus de soin, du cuisinier au psychiatre, limiter autant que possible la distinction entre soignants et soignés s'impliquant ensemble dans la mission de faire tenir debout une institution neuve sans laquelle on ne pourrait pas soigner les malades. A Saint Alban, pendant la guerre, la notion d'asile s'étend alors à ceux que le pouvoir inquiète et stigmatise : les fous, les Juifs, les communistes, des artistes que l'on considère dégénérés...

Mais à nouveau, peut-être dans ce souci de traquer l'exception, je constate que presque dans chaque description de Saint Alban, on parle de la présence d'artistes, Tzara, Eluard, qui, évidemment, ont participé à faire de ce lieu, le lieu de pensée qu'il a été, mais on ne pense jamais aux lendemains pour les malades.

Alors que ce spectacle part d'un travail collectif d'écriture où nous nous sommes posés ensemble des questions sur la représentation d'un lieu comme celui-ci, j'aimerais finir par la citation d'un texte écrit en répétition par Gwendal Normand qui incarne Mathias dans le spectacle. Il évoque le lendemain d'une soirée avec le poète, lorsque tout redescend.

« C'était le lendemain. On n'a pas pu dormir. J'ai pas pu dormir. Aujourd'hui c'était demain. La réalité revenait petit à petit. Mais c'est le surlendemain, après m'être effondré de fatigue que la réalité était réellement revenue. (...) Il faisait un froid glacial ce jour-là. Un froid des journées d'abandon. Tout était sale. Le sol collait. Les chaises et les tables étaient renversées. (...) J'avais un goût morne dans la bouche. Je sentais un trou béant en moi. Une grande solitude. J'étais de retour dans ma vie. »

# Biographie



© Clément Balcon

---

## Elsa Revcolevschi

Née en 1999 en région parisienne, Elsa Revcolevschi est autrice, metteuse en scène et comédienne. Après des études de lettres et une formation de comédienne à l'École Claude Mathieu, elle développe un travail où écriture et mise en scène se croisent étroitement. Convaincue que le théâtre doit se jouer là où on ne l'attend pas, elle cherche à l'ancrer dans des espaces non conventionnels, afin de dépasser les murs des salles de spectacle et d'aller à la rencontre de publics souvent invisibilisés.

Avant d'intégrer en 2022 la section Mise en scène du TnS, elle fonde la Compagnie La Mission et crée *Cinere* en collaboration avec le compositeur Jacopo Baboni Schilingi, un spectacle joué dans le Doubs et en Italie. Parallèlement, elle travaille comme comédienne, notamment avec Lazare, et joue dans plusieurs courts-métrages. Elle réalise également *Tomber dans la Val*, un documentaire tourné en Bretagne, qui explore la manière dont nous transformons notre enfance en récit fictionnel.

Au cours de sa formation à l'École du TnS, elle assiste Lorraine de Sagazan à la mise en scène et travaille comme comédienne auprès de Jeanne Candel. Elle collabore également avec Julien Gosselin en tant que script vidéo et participe à la création ainsi qu'à la tournée du spectacle *Extinction*. En 2024, elle met en scène *L'Ellipse*, une pièce qui explore la montée insidieuse de l'autoritarisme et du fascisme à travers les pages du magazine *Match*, alors l'hebdomadaire le plus lu en France. Son prochain spectacle, *La Forteresse*, s'intéresse à l'histoire de la psychothérapie institutionnelle et à l'avenir incertain de la psychiatrie. Il interroge la possibilité de prendre la parole depuis, dehors, à la lisière d'un lieu de soin.



**Théâtre national  
de Strasbourg**

---

**1 avenue de la Marseillaise**  
67005 Strasbourg Cedex  
+33 (0)3 88 24 88 00  
accueil@tns.fr

---

**Isabelle Nougier**  
Directrice du développement des créations  
+33 (0)6 12 81 23 87  
i.nougier@tns.fr

---

**Marie Schaaff**  
Directrice des études  
+33 (0)6 73 79 54 25  
m.schaaff@tns.fr

---

**Dorine Blaise**  
Administratrice de production  
+33 (0)6 81 05 97 13  
d.blaise@tns.fr

---

**Najate Zougari**  
Responsable de production éditoriale  
+33 (0)7 84 31 52 03  
n.zougari@tns.fr