

l'amélioration des techniques maritimes européennes et de la cartographie. Les Arabes ont beaucoup influencé le développement de l'art et de la musique. Ils avaient aussi leur part dans l'exploitation agricole et minière en Europe, ce qui n'était pas sans importance sur le niveau de vie des habitants de l'Espagne, puisque c'était dans ce territoire qu'avait eu lieu le mélange des cultures et c'était là, où les chrétiens, sous la domination arabe, s'identifiaient avec la culture musulmane, excepté la religion, à tel point que l'on les appelait mozarabes. Le raffinement du style de la vie ainsi que le luxe et les richesses dont jouissaient les gens ont aussi trouvé leur reflet dans la littérature de l'époque<sup>84</sup>. La culture arabe se répandait donc vers le nord de l'Europe principalement grâce aux contacts commerciaux avec l'Espagne et la Sicile. De plus, les croisades, elles aussi, ont contribué à une certaine connaissance de cette civilisation exotique. En résumant :

Premièrement, ce que les Arabes apportèrent à l'Europe occidentale concerne essentiellement le raffinement des mœurs et l'amélioration de la vie matérielle ; deuxièmement, la plupart des Européens avaient très peu conscience du caractère originel des traits de civilisation qu'ils adoptaient ; troisièmement la connaissance du style de vie extrêmement raffiné des Arabes et de leur littérature stimula l'imagination de l'Europe et surtout le génie poétique des peuples de langue romane.<sup>85</sup>

Cette dernière remarque est d'autant plus juste qu'effectivement l'apparition de la culture arabe bien raffinée a considérablement influencé la sensibilité occidentale, entraînant le changement des idéaux ainsi que de la mentalité. Ce phénomène a trouvé son reflet, entre autres, dans la création littéraire du XII<sup>e</sup> siècle, où l'esprit plutôt viril des *chansons de geste* a peu à peu laissé la place à la littérature qui, tout en louant les valeurs et les exploits chevaleresques, glorifiait également l'amour et son objet, la femme.

Malgré certaines idées, créées dans l'esprit d'obscurantisme, l'Occident médiéval a su combattre les préjugés et les convictions mal fondés, ce qui lui a permis de sortir de sa clôture et de s'ouvrir sur une autre culture. Les profits dont jouissait l'Europe grâce à cette rencontre avec la civilisation de l'islam étaient inestimables. L'héritage intellectuel de l'Orient lui a donné une impulsion à l'épanouissement qui a vite surpassé la culture arabe. Pour citer une fois encore H. Loucel :

Paradoxalement, l'expansion arabe a conservé au monde latin sa latinité, à l'époque où il succombait sous la supériorité de Byzance. [...] Pointe du paradoxe, la civilisation arabe va restituer à l'Europe, en le revivifiant et le marquant de son génie, l'héritage scientifique et culturel grec<sup>86</sup>.

monnaies musulmanes. De plus, les seigneurs chrétiens dans le Royaume Latin de Jérusalem battaient, pendant un certain temps, les monnaies avec les inscriptions en arabes qui portaient les signes de la foi musulmane, jusqu'à ce que le pape Innocent IV défendît ce procédé (cf. R. Kiersnowski, *Moneta w kulturze wieków średnich*, Warszawa, PIW, 1988, p. 306 ss). En analysant la situation de l'Orient et de l'Occident avant et au temps des croisades, Cl. Cahen parle aussi des relations commerciales entre ces deux mondes, ainsi que des monnaies particulières de l'époque (cf. Cl. Cahen, *Orient et Occident au temps des croisades*, op. cit., p. 107 ss).

<sup>84</sup> Cf. W.M. Watt, *L'Influence de l'islam sur l'Europe médiévale*, op. cit., p. 22 ss.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>86</sup> H. Loucel, Préface aux *Lumières arabes sur l'Occident médiéval*, dans A. Miquel et H. Loucel, *Lumières arabes sur l'Occident médiéval*, op. cit., p. 10.

Maja Saraczyńska

Université Jagellonne de Cracovie  
Université Paris XII

## L'OUVERTURE DU SPECTACLE (POST)MODERNE À TRAVERS LA CRÉATION D'ANTONIN ARTAUD, DE TADEUSZ KANTOR

La quête d'une nouvelle vision du théâtre qui, ouvert sur les autres espaces artistiques et vitaux, et par la négation radicale de la culture occidentale admise, retournerait vers ses origines, à l'art primitif d'avant les premiers rationalismes grecs, à l'art 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, de l'anarchie, et permet de révéler les richesses d'un héritage culturel transmis par Antonin Artaud à Tadeusz Kantor.

Dans le spectacle d'avant les modernismes européens, l'espace scénique fermé et délimité avec précision renvoie tout d'abord à la question de l'intérieur protégé (tel le salon bourgeois) et séparé de tout espace extérieur, constitué – d'une part – par la salle et – d'une autre, opposée – par l'univers situé derrière les coulisses, l'univers habité par la mort. À l'époque classique, en accord avec des catégories de la bienséance, cette problématique de la mort ne pénétrait jamais à l'intérieur de l'endroit scénique, étant présente sur scène seulement par l'intermédiaire d'une narration ou d'un récit oral, auquel recourait le *messenger*. D'où l'importance du terme de *Teichoscopie* renvoyant directement à une technique épique ayant pour but de créer l'illusion que les événements racontés se passent réellement derrière la scène et que le spectateur peut y assister, par le moyen d'une personne interposée<sup>1</sup>. Ainsi, les expressions de la mort, de la corporalité ou de la *cruauté* étaient constamment chassées de la scène antique ou classicisante.

La tragédie classique oppose alors ces deux espaces, étant à l'origine d'un conflit tragique entre l'espace intérieur, visible – la scène, et l'espace extérieur, invisible – le monde caché derrière les coulisses. Cette délimitation théâtrale se voit très distinctement dans *Bajazet* de Racine, où chaque sortie du personnage de scène évoque la symbolique de sa mort qui s'empare de lui.

Dans le spectacle postmoderne, la frontière entre les deux espaces s'efface de plus en plus, créant une sorte d'unité cyclique et embrassant dans son cercle vicieux tous les

<sup>1</sup> Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin, 2004, p. 346.

endroits théâtraux, jusqu'à en déplacer des éléments. Car, curieusement, dans le cas du théâtre de Valère Novarina par exemple, le spectateur est confronté à l'acteur franchissant les portes de la mort au moment d'entrer sur la scène.

À partir des années 80' du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'arrivée de la dramaturgie scandinave d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg, ou belge de Maurice Maeterlinck, avant même l'abolition du quatrième mur, le rideau postérieur, séparant le lieu scénique des lieux qui lui succèdent, commence à éclater en pièces. Ainsi, se déclenche un long procès de prise en possession de la scène théâtrale par des spectres et des marionnettes, par des êtres mi-morts mi-vivants et des statues, par la matière animée et par des objets morts ; un procès qui tend à plusieurs reprises à chasser l'homme vivant du théâtre. On assiste à l'apparition des personnages ou plutôt des anti-héros habités profondément par l'idée de la mort. Cette pensée atteint son apogée dans la vision artistique d'Edward Craig, l'un des réformateurs du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle, désireux d'expulser sans retour un acteur vivant de la scène et rendre le pouvoir scénique à la Sur-marionnette, située aux origines de cet art et dont la place a pris illégalement l'homme-acteur, causant ainsi le déclin du théâtre.

Chez Antonin Artaud et Tadeusz Kantor, cependant, ces deux artistes révolutionnaires et totaux, fascinés par les œuvres dramatiques placées aux origines du modernisme, celles de Strindberg, d'Ibsen, de Maeterlinck, les deux univers – de l'acteur vivant et du mannequin – coexistent constamment sur scène, grande ouverte sur le monde après la mort et après la catastrophe, le monde qui *met en pièces* des restes de la vie du personnage-naufragé afin de les enfermer ensuite dans un cercle vicieux, à l'intérieur duquel de cruelles forces vitales se livrent à une bataille et où la naissance s'unit à la mort.

Cette ouverture du spectacle sur l'univers mortuaire, l'inscrit – comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac – dans le paradigme maeterlinckien du modèle de la mort façonnant les actions – ou plutôt des micro-actions – par opposition au paradigme du modèle du vivant issu des créations naturalistes d'André Antoine. À partir des œuvres de Maeterlinck, de Strindberg, d'Ibsen et à travers les visions artistiques d'Artaud et puis de Kantor, l'univers des morts et des fantômes prend en possession tout l'espace scénique. Dans le *Théâtre de la Mort* de Kantor, l'homme vivant n'a le droit qu'à occuper une modeste place passive parmi le public, il n'obtient jamais la possibilité d'agir et d'entrer sur la scène théâtrale. Il s'oppose ainsi au principe de la participation active du public au cours de la *re-présentation* – le principe auquel aboutit la vision du créateur du *Théâtre et son Double* – et, ayant pris conscience que c'était un recours facile et sans risque, il attribue, dès 1972, à son spectateur une nouvelle fonction, celle de « supporter », d'assister, et de subir les événements qui se déroulent devant ses yeux.

Il faut souligner ici que, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'art théâtral ne cesse de confronter son public avec l'omniprésence de la mort. Cette étrange domination de l'espace scénique par le monde spectral semble atteindre son apogée dans la dernière scène de *Naître* d'Edward Bond (2002), où La Mère ne nourrit que des cadavres allongés sur le sol de sa maison, tandis que son fils, un héros vivant, en est chassé en tant qu'intrus désireux de prendre la place des trépassés.

L'intérieur fermé cesse par là d'accomplir son rôle traditionnel de protection (dans *La Sonate des Spectres* d'A. Strindberg, *Intérieur* de Maeterlinck...), les murs

s'écroulent et s'effacent (*Le Songe* de Strindberg), les portes ne se ferment plus (*L'Intruse* de Maeterlinck) en s'ouvrant sur le monde extérieur, qui y pénètre et – comme dans l'univers maeterlinckien où l'arrivée d'un étranger qui frappe à la porte laisse entrer la mort à l'intérieur de la demeure – ce fait de frapper à la porte chez Kantor devient toujours annonciateur du malheur et révélateur d'une invasion des spectres. L'ancienne catégorie de *Teichoscopie* perd alors sa valeur orale d'un récit rapporté et renvoyant à la vision à travers les murs et se superpose au niveau visuel. Les murs s'écroulent pour laisser voir au spectateur la vérité cachée derrière les rideaux, comme s'écroule la façade de la maison du début de *La Sonate des Spectres* de Strindberg. Ainsi, à travers les murs devenant désormais transparents, à travers ces portes ou ces fenêtres, le créateur accède à l'art, et le spectateur commence à percevoir la vision ; comme à travers une passerelle, il peut accéder à un Au-delà et voir l'Invisible.

D'où la nécessité de laisser le passage entre ces deux mondes, de trouver une passerelle entre la vie et la mort, comme celle entre la porte de la chambre du nouveau-né et la porte de la chambre de la mère agonisante, si bien incarnée dans *L'Intruse*, et utilisée dans les réalisations théâtrales d'Artaud par le biais des ponts-plateformes suspendus dans l'espace. Car, dès que les fenêtres et les portes des maisons disparaissent, les murs rétrécissent et deviennent des enclos emprisonnant des personnages. Et c'est pourquoi, les personnages de *Wielopole, Wielopole* semblent toujours se réfugier à côté de la fenêtre comme si elle constituait le seul moyen d'évasion. « LA MORT est une fermeture irrévocable des portes » – écrit Kantor dans le *Théâtre de La Mort et de L'Amour* (Kantor, III, 140), ce qui évoque une sorte d'auto-enterrément d'un vivant dans un espace restreint et clos, tel auto-renfermement de La Momie dans un placard (dans *La Sonate des Spectres*). Ainsi, dans la petite chambre de la mémoire de *Wielopole*, Kantor instaure une impression d'étouffement, d'un espace étroit comme perçu de bas en haut, à la hauteur de l'enfant pour qui les objets meublant la pièce deviennent tout à coup des obstacles à ses déplacements. De plus, en 1985 dans *Qu'ils crèvent les artistes*, la porte – le seul moyen d'évasion du lieu scénique – s'approche dangereusement des acteurs comme pour les écraser et finalement, cette chambre scénique étrange se transforme en prison où Wit Stwosz (Veit Stoss) (re)construira son œuvre.

Tous ces motifs évoquent cette urgente nécessité artaudienne de démolir le quatrième mur au théâtre afin d'entrelacer dans un cercle l'acteur, la marionnette, le spectateur, et le créateur. Avec l'écroulement des murs, s'écroule la pyramide des livres dans *La Classe Morte*, et avec eux, la prépondérance du texte, ainsi que tous les fondements du théâtre traditionnel. Cela permettra ainsi d'annoncer – comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac – « d'Artaud à Bob Wilson et à Heiner Müller en passant par Tadeusz Kantor [...] une nouvelle ère – ou aire (difficile à délimiter) – du théâtre, celle d'un théâtre « postdramatique » où il n'y aurait plus antériorité du drame, où la scène serait première et où le texte ne serait plus qu'un élément parmi les autres »<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Dialogue (crise du) », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de J.-P. Sarrazac, Paris : Circé, 2005, p. 69.

Dès lors, les notions telles que *scène*, *metteur en scène*, *mise en scène*, *acteur*, *personnage dramatique* perdent leur raison d'être vis-à-vis de ces créateurs totaux : peintres – écrivains – poètes – dramaturges – théoriciens de l'art. Le théâtre devient véritablement – comme le revendiquaient Artaud et Kantor – un art à part entière, dont l'assujettissement à la littérature et au texte écrit doit être rompu en faveur d'une idée physique et non-verbale, car « la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret » (Artaud, IV, 36). La notion de *Teichoscopia* moderne renvoyant à tous les sens et à tous les signes scéniques – comme dans *L'Intruse* où tous les signes extérieurs font ressentir la pénétration progressive de la mort à l'intérieur de la chambre – évoque cette multitude de signes qui constituent le théâtre et ses événements, à l'opposé de l'univers littéraire, au caractère verbal, donc monosémiotique.

Dans l'univers kantorien de plus, le motif du regard dirigé à travers la fenêtre vers l'intérieur d'un espace concret (telle la classe d'école), se place aux origines de toute la création. Dans un petit village au bord de la mer, Kantor regarde par la fenêtre d'une pauvre école de campagne à l'intérieur d'une classe, et ce regard par la fenêtre le conduit vers celui tourné à l'intérieur de lui-même ; cette recherche au fond de soi étant déclencheur d'un souvenir et à l'origine du spectacle *La Classe Morte*.

Deux sphères de la vie commencent ainsi à pénétrer dans l'espace scénique : la sphère personnelle, intime, celle de l'autobiographie, et celle, générale, de la quotidienneté. À partir de la question du souvenir et du regard, s'accomplit la révélation de la vie dans l'art, notamment dans le théâtre, celui qui s'appuie sur la nouvelle perception de la notion du tragique dissocié de la tragédie ; celui qui touche aux sphères du quotidien, du réel et de l'autobiographique ; celui de l'homme ordinaire, issu de la *réalité* kantorienne *du rang le plus bas*, la seule réalité apte à s'élever jusqu'à la sacralité. Car, selon Kantor, il est impossible d'atteindre la grandeur et la mort autrement que par l'intermédiaire des objets du quotidien et de la condition existentielle d'un homme ordinaire. C'est seulement dans un *lieu pauvre*, concret, issu d'une réalité quotidienne et banale (comme la gare, la poste, l'appartement détruit par la guerre, la laverie, le vestiaire, la classe, la chambre...) et non sur la scène d'un théâtre traditionnel que la fiction – en tant que monde des morts – peut revivre pour la seconde fois. La volonté de quitter les théâtres traditionnels proclamée par Artaud dès les années vingt, sera accomplie dans les années quarante par Tadeusz Kantor, et ceci par le rejet radical de la scène.

Le spectacle (post)moderne s'ouvre ainsi sur la sphère d'intimité et de l'autobiographie, et c'est une révélation fragmentée comme la pulsation du rêve artaudien ou comme le surgissement de la mémoire chez Kantor, comme ces états d'attention flottante qui évoquent le fonctionnement de la pensée humaine. Par là, derrière cette rhétorique de la douleur et du néant, derrière leur lutte inépuisable contre la mort, s'affirment toutes les forces et les énergies de la vie.

Pourtant, la vie dans toute son étendue demeure insaisissable et échappe à toute mise en forme : on ne peut mettre en forme que ses fragments, ses débris et ses miettes, que des morceaux éclatés des rêves et des brisures des souvenirs. Ainsi, s'y instaurent immédiatement les notions de décomposition et de fragmentation, alternées constamment, dans un mouvement avorté, avec celles de collage et de montage ; toutes ces notions étant liées étroitement au surgissement du rêve et au fonctionnement de la mémoire.

Cette nouvelle *re-présentation* de soi et de l'univers, ayant supplanté l'ancienne *représentation* du monde, a véritablement réussi, par le dépassement et la déformation du réalisme, à capter le monde dans ses manifestations éparpillées, se montrant plus fidèle à l'original que n'importe quelle œuvre réaliste ou naturaliste esquissant des personnages et des univers *de papier* à une logique bien établie et à la simplicité d'une pensée continue.

Et « tant pis pour le désordre, la chronologie d'une vie humaine n'est jamais aussi linéaire qu'on le croit »<sup>3</sup>. Par là, les espaces qui nouent une relation singulière avec la vie, dont particulièrement l'espace théâtral, autobiographique et épistolaire (qui embrasse la quasi-totalité de l'œuvre d'Artaud), dépassent largement la continuité formelle, car il s'agit de ce « trop de vie qui ne peut entrer dans le cadre, qui ne veut pas se laisser couler dans le moule comme une offrande excrémentielle »<sup>4</sup>.

Cette vision du théâtre où le personnage dramatique est habité par d'autres personnages (comme Les Petits Vieux de *La Classe Morte*) et l'acteur cède sa place à l'objet et à la marionnette – posant en même temps la question du statut de la création et du créateur lui-même – réussit à *mettre en univers* dans un espace illimité un spectacle total et ouvert sur d'autres espaces artistiques. La *re-présentation* théâtrale commence ainsi à embrasser l'art photographique – évoquant la fragmentation des séquences, la rupture ou l'arrêt des tableaux, ou le gestuel répété, l'art cinématographique introduisant dans le spectacle des techniques du collage ou du montage, l'art musical à la sonorité agrandie jusqu'à l'excès afin de renfermer le spectateur dans une ambiance sonore aux limites du supportable, l'art corporel de la danse, de la pantomime, du cirque, l'art sculptural renvoyant à la question de la matière animée, l'art pictural, de l'autoportrait, de la correspondance et de l'autobiographie qui touche à la problématique de la vision de l'artiste par rapport à sa propre histoire et à sa création.

D'où cette volonté, manifestée radicalement par Artaud dans les articles de *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 » (Artaud, IV, 82). 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 » (Kantor, III, 46). D'où résulte le procédé d'êtreindre dans le cercle d'une *re-présentation* tous les univers possibles et d'effacer l'action qui serait remplacée par le collage de tableaux se dessinant simultanément, où de multiples éléments sont interprétés comme un tout et intégrés dans une composition d'ensemble.

Ainsi, le théâtre total, ouvert d'une part sur sa propre théâtralité et sur la correspondance des arts, referme – d'une autre part – dans un cercle infrangible tous ses éléments. L'enfermement de l'anti-héros dans la répétition de la situation et du geste, ainsi que l'impossibilité de rompre ce cercle temporel et spatial, s'opposent clairement aux catégories aristotéliennes. Le spectacle ne se termine plus, la fin

<sup>3</sup> Sylvie Germain, *Magnus*, Paris : Albin Michel, 2005, p. 5.

<sup>4</sup> Camille Dumoulié, *Artaud, la vie*, Paris : Desjonquères, 2003, p. 15.



rejoint le début, et on y assiste au phénomène de l'*humanité sans fin*<sup>5</sup> qui confronte le spectateur à une attente éternelle et vaine d'une finalité – dont le motif August Strindberg introduit dans *Le Songe*, et qui atteint son apogée dans l'ambiance des ruines postcatastrophiques chez Samuel Beckett ou Arthur Adamov.

Ce point de départ s'exprime dans les créations des deux révolutionnaires par la forme circulaire, immuable car tout le mouvement qui la parcourt ne peut lui faire changer de forme, en y évoquant le mouvement du temps faisant une boucle et l'idée de l'éternel retour dans laquelle la naissance et la mort deviennent deux états qui s'expliquent réciproquement (Kantor, « Voies », p. 105). Ces deux notions complémentaires (*ibidem*, p. 74) semblent enfermer les personnages, les acteurs, les *metteurs en univers*, les spectateurs, enfin, dans une sorte de *cercle vicieux* d'impossibilité de naître et de mourir, et de condamnation à renaître et à remourir éternellement.

Par là, au sein de la structure du cercle vicieux du spectacle cruel ressuscitant une sorte de tension entre l'immobilité et le mouvement, entre l'objet et le corps, entre la pulsation de la matière capable de s'animer et celle des personnages devenant inertes, s'accomplit la procédure magique de la transformation de tout élément. Et c'est un événement-clef de toute l'œuvre des deux créateurs totaux.

En commençant par la modification de la forme et de la signification du théâtre lui-même qui ne sera plus une simple adaptation ou une interprétation d'un texte écrit, mais qui créera un autre univers, physique et intégral, afin de « faire parler, de nourrir et de meubler l'espace » (Artaud, IV, 90). Au cours du spectacle, s'accomplit ensuite une sorte de transmutation alchimique du personnage dramatique habité par d'autres créatures et imprégné profondément dans la succession rapide des micro-actions et alternant en lui le mouvement et l'immobilité, ainsi que les moments d'agitation et de calme, revenant incessamment « comme si de rien n'était ». Aux confins de ce lieu de transmutation constante, les deux reconstruteurs de l'univers placent un acteur, lui-même soumis aux règles sévères de la transformation, qui accepte la condition du mort et de l'objet. La condition particulière de l'acteur dans ce théâtre post-dramatique semble le pousser aux extrêmes de son être, d'accepter – comme le disait Guy Scarpetta – de signer le pacte avec le diable<sup>6</sup>, et de remourir sur la scène théâtrale pour y revivre de nouveau, et pour y purifier son corps. Par ce procédé alternant la décomposition et puis, la reconstruction d'un nouveau corps et d'un nouvel esprit de l'acteur, peuvent s'accomplir enfin les retrouvailles de l'unité perdue du demiurge lui-même à la vie incomplète et à la mort avortée<sup>7</sup>. Et, finalement, l'œuvre théâtrale parvient à dépasser son caractère d'autotélicité et d'auto-référentialité et ouvre alors une fenêtre à l'univers du spectateur. Le théâtre s'élève par là au rang d'une opération magique qui se doit, à son tour, d'ouvrir les yeux et les esprits du public grâce au sacrifice du héros qui « prend sur ses épaules tout le poids du monde dionysiaque et nous en décharge » (Artaud, I\*, 136) et par le moyen de l'engagement de l'artiste qui

<sup>5</sup> Terme utilisé par Claude Régy par rapport à l'œuvre dramatique d'Arne Lygre, artiste norvégien contemporain dont l'art a été inspiré par celui de Strindberg et d'Ibsen.

<sup>6</sup> Guy Scarpetta, *Kantor au présent, Une longue conversation*, Paris : broché, 2000, p. 79.

<sup>7</sup> Camille Dumoulié, *Artaud et la vie*, op. cit., p. 17.

prend le rôle d'un guérisseur ou d'un « thérapeute » (Artaud, IV, 82). Ainsi, une sorte d'offrande étrange de leur vie – comme celle des Petits Vieux qui portent leur enfance sur le dos, ces petits corps des enfants, les seuls êtres capables de réveiller leur mémoire, qui sont morts et, eux aussi, quasiment morts, contaminés d'une maladie mortelle – les transformera en des éléments de l'œuvre d'art. Car « le SPECTACLE devient pour eux une vie nouvelle » (Kantor, II, 169).

Dans cette Forme Pure, au sein du Théâtre total qui embrasse tous les arts, l'univers de Kantor se place toujours après (la catastrophe) en faisant revenir de l'Au-delà et dans ce lieu issu du réel des personnages-naufragés qui doivent revivre leur vie, ou plutôt ses débris, une fois de plus, pour la deuxième fois, dans une sorte de nostalgie ou de manque d'acceptation de la mort propres au théâtre japonais Nô. Le tragique d'un revenant ou d'un homme ordinaire renvoie ainsi au déplacement de la catastrophe qui n'intervient plus à la fin de la pièce, mais qui ouvre – par le moyen rétrospectif d'une *dramaturgie à rebours*<sup>8</sup> – le spectacle.

Chez Artaud, on participe véritablement à un événement théâtral d'ici et de maintenant : la catastrophe surgit durant le spectacle, les spectateurs sont transformés immédiatement et corporellement durant la *re-présentation* – une sorte de reconstruction de pèlerinage de vie du personnage où le ciel tombe et s'écroule simultanément sur la tête de l'acteur, du *metteur en espace* et du spectateur, tous devenant victimes de la fin du monde et tous atteignant l'accès à une opération magique, qui – comme la peste – éveille à une vraie vie.

Chez Kantor, au contraire, le spectateur n'assiste qu'à la révélation de l'ultime station de la vie, celle de la crucifixion. La grande catastrophe a déjà eu lieu. Le spectateur doit prendre conscience de sa condition existentielle, mais il ne deviendra pas, comme le souhaitait Artaud, la victime de la catastrophe. Il est déjà trop tard.

Par là, on y distingue deux nouveaux modèles de faire ressentir une sorte de *catharsis* post-dramatique – caractérisée, selon Camille Dumoulié, par une sorte de nécessité de « vivre la cruauté au théâtre pour en être libéré dans la vie »<sup>9</sup> – l'une qui, par la catastrophe violente et survenant au cours du spectacle, doit agir sur la corporalité et l'émotion du spectateur, l'autre, qui par le procès d'identification aux morts et par la confrontation au monde d'après la catastrophe, doit provoquer la prise de conscience de sa condition, le travail de mémoire et de deuil.

Dans cette transformation-opération magique se reflète pleinement la différence entre le genre littéraire et l'action théâtrale, un domaine autonome et à part entière. D'un côté, il semble impossible de nouer une relation étroite entre le fait d'écrire de la littérature et vivre : comme le démontre d'une façon fondamentale l'œuvre de Daniele del Giudice *Le Stade de Wimbledon*<sup>10</sup>, l'écrivain reste constamment éloigné de la vie. L'existence de son personnage, Roberto Bazlen, l'homme de lettres, a été consacrée à aider les autres dans la construction d'eux-mêmes, dans le changement, dans la prise d'une décision fondamentale. Del Giudice suggère ainsi dans son roman qu'une telle

<sup>8</sup> L'expression d'Hélène Kuntz.

<sup>9</sup> Camille Dumoulié, *Artaud et la vie*, op. cit., p. 27.

<sup>10</sup> Daniele del Giudice, *Le Stade de Wimbledon*, trad. de l'italien par R. de Ceccatty, Paris : Seuil, 2003.



chose est opposée au statut de l'écrivain, d'où le silence de Bazlen, d'où sa situation étrange d'un *écrivain sans livres*.

Car, si la littérature demeure une pratique solitaire qui privilégie le temps de retrait devant le temps de la vie, le théâtre devient une pratique communautaire qui reprend à la vie elle-même. Si la littérature, ou la fiction littéraire, devient, selon Paul Ricœur, une des variations imaginatives de notre vie, une puissance de suppléments que notre existence ne nous offre pas, une manière de nous faire connaître des vies possibles ; le théâtre, tout en s'opposant à la littérature, et en s'approchant de la vie qu'il intègre dans ses structures, influence autant celle des autres, qu'il opère sur ses spectateurs des transformations primordiales et devient ainsi un seul art qui, comme la vie, peut aider les autres dans la construction d'eux-mêmes, dans le changement, dans la prise d'une décision fondamentale.

Et, quand on qualifie l'espace littéraire – à l'exemple de Maurice Blanchot – en tant qu'espace de la mort, dans lequel sous le poids des mots écrits se meurent le souvenir et la mémoire, on devrait considérer l'espace théâtral comme celui de la vie. La machine théâtrale met ainsi ses manifestations en forme, à l'aide de tous les moyens scéniques. Le théâtre, donc le spectacle théâtral, rappelle le souvenir à la vie. Et si l'expérience de l'écrivain devient en quelque sorte celle du mourir, l'expérience du *metteur en univers des espaces artistiques*, devient celle de renaître. D'où cette apothéose de la vie et l'impossibilité d'y renoncer dans le paysage après la catastrophe. D'où cette pensée de Tadeusz Kantor dénonçant le seul moyen de montrer la vie sur scène. Par le manque de vie. Par la mort.

Le spectacle (post)moderne ne renvoie donc plus à ces êtres spectraux uniques qui – dans le théâtre de Sophocle, de Molière, de Shakespeare – jouaient un rôle décisif dans le déroulement de l'action, mais *met en espace scénique* une vraie *choralité* des morts parlant en même temps plusieurs voix et étant à l'origine des contrastes et des dissonances. Par là, s'accomplit pleinement la conclusion de Jacques Delcuvellerie : « Mettre en scène, en effet, ce n'est pas réveiller des morts (Molière, Shakespeare, Sophocle, ou si l'on veut : Tartuffe, Hamlet, Antigone), c'est laisser ces fantômes réveiller les vivants »<sup>11</sup>.

#### BIBLIOGRAPHIE

Les chiffres qui suivent les citations d'Antonin Artaud renvoient à l'édition Gallimard des *Œuvres complètes* – Artaud Antonin, *Œuvres complètes* [1956], Paris : Gallimard, 1976–1996, XXVI tomes publiés. Les chiffres romains indiquent le tome, les chiffres arabes, la page.

Les chiffres qui suivent les citations de Tadeusz Kantor renvoient à l'édition CRICOTEKA des *Œuvres* – Kantor Tadeusz, *Pisma [Écrits]*, choix et rédaction de Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków : Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, 2005. III tomes publiés. Les chiffres romains indiquent le tome, les chiffres arabes, la page.

L'abréviation « Voies », suivie du numéro de la page, renvoie à l'édition « Les Voies de la Création Théâtrale » XI : Kantor Tadeusz, *Le Théâtre Cricot 2, La Classe Morte, Wielopole-Wielopole* – textes de Tadeusz Kantor, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, réunies et présentées par Denis Bablet, Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, « Les Voies de la Création Théâtrale » XI, 2005.

<sup>11</sup> « Choralités », *Alternatives Théâtrales*, 2003, n° 76–77, p. 107.