

La demi-mort : du somnambulisme comme résistance-lucioles

SABÿN SOULARD

Je vais à Tadeusz Kantor en tâtonnant ; je privilégie une approche intuitive, lacunaire, attentive aux creux et fêlures, éclats et fulgurances, m'attachant à ce que son œuvre secrète, distille et dis-sémine, persistant envers et contre tout, quoique sourdement : émanation *d'éclats-lucioles* en une zone de survivances entre chien et loup ; constellation diffuse, *topos* nébuleux, poussières qui dansent... Cet univers me semble familier en ses figures de hantises, participant d'un imaginaire collectif du désastre contemporain, voire extrême contemporain, et lié aux séismes du XX^e siècle : guerres, génocides, totalitarisme, anéantissements nucléaires, ébranlement et profanation de ce qui fonde l'humanité.

Par désastre, et dans le sillage de Maurice Blanchot, j'entends *la perte d'astre indicateur*, l'absentement comme dissolution – *là où se retire le sens* : perte de tout repère, étrangeté d'un monde autre, altéré en son assise.

Le désastre, rupture avec l'astre, rupture avec toute forme de totalité, sans cependant nier la nécessité dialectique d'un accomplisse-

ment, prophétie qui n'annonce rien que le refus du prophétisme comme simple événement à venir...¹

Si le désastre signifie être séparé de l'étoile (le déclin qui marque l'égarément lorsque s'est interrompu le rapport avec le hasard d'en haut), il indique la chute sous la nécessité désastreuse. La loi serait-elle le désastre, la loi suprême ou extrême, l'excès de la loi non codifiable : ce à quoi nous sommes destinés sans être concernés ? Le désastre ne nous regarde pas, il est l'illimité sans regard, ce qui ne peut se mesurer en terme d'échec ni comme la perte pure et simple².

Si le désastre dit l'absence infinie d'un regard immanent, s'il déchire et pulvérise nos certitudes, s'il conjoint l'absurde en nos vies, s'il fait de nos vies une errance ; en cette errance pourtant, péremptoire, incandescente, il y a la vie et ce qu'elle anime : contagieuse, triviale, sublime.

J'entrevois l'œuvre théâtrale de Tadeusz Kantor à l'aune de cette errance, celle d'une humanité somnambule, hallucinée et clandestine, qui coûte que coûte, résiste, affirmant la vie comme absolu en dépit des ruines et du fracas, mais aussi des dérives totalitaires. Le Théâtre de la Mort semble en deçà du monde diurne, hétérotopie³ gîtant « entre éternité et poubelle⁴ », là où temporalités et espaces se brouillent, *à la marge*.

De *La Classe morte*⁵ je questionnerai la figure ambiguë du Mannequin en ce qu'elle condense à mes yeux de demi-mort. Réceptacle poreux à l'animation – substantialisation quasi-animiste de l'objet inanimé, mais aussi du corps de l'acteur –, j'y vois une présence trouée d'absence, une hérésie somnambule. Que cristallise dès lors cette figure, équivoque en ce qu'elle délivre, porteuse d'un *ça-voir* obscur émanant d'un outre-monde dormant et crépusculaire, là où pourtant, *ça* semble résister, sans grand éclat, mais opiniâtrement ?

1. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 9.

3. Voir Michel Foucault, (présentation de Daniel Defert), *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

4. Tadeusz Kantor (textes réunis et présentés par Denis Bablet), *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 71.

5. *La Classe morte* (seconde version), séance dramatique de Tadeusz Kantor, créée le 15 novembre 1975, Galerie Krzysztofory, à Cracovie.

1. Mannequins ou « Musée des figures de cire »

Des personnages pénètrent bruyamment la scène, s'assoient lourdement sur de vieux bancs d'école, étagés. La singularité des corps semble se dissoudre ; ils sont un *corps/groupe* ou *corps/masse* que paraît mouvoir une force extérieure. Ils s'articulent, se désarticulent, certains se lèvent, d'autres se penchent, l'un s'effondre sur le banc du premier rang ; ils semblent alors sourdre du sol en tiges éclatées, figeant quelques secondes une étrange pantomime dans le silence écarquillé : « *Musée des figures de cire*⁶ ». Ils reviendront au rythme de *la Valse François*, portant sur le dos leur enfance que présentent de véritables mannequins, ainsi définis par Tadeusz Kantor : « créatures humaines exhibant sans vergogne les secrets de leur passé... avec les EXCROISSANCES de leur propre ENFANCE⁷ »

La présence de mannequins, faits à la ressemblance de l'être humain, distille un malaise diffus, « inquiétante étrangeté⁸ » en ce tremblement des apparences aux frontières du vivant, irruption d'un imaginaire hanté aux marges du licite :

Les mannequins ont aussi un relent de péché – de transgression délictueuse. L'existence de ces créatures façonnées à l'image de l'homme d'une manière presque sacrilège et quasi clandestine, fruit de procédés hérétiques, porte la marque de ce côté obscur, nocturne, séditieux de la démarche humaine, l'empreinte du crime et des stigmates de la mort en tant que source de connaissance⁹.

Cette présence factuelle du mannequin se complexifie lorsque Tadeusz Kantor postule sans équivoque que « *dans [son] théâtre, un mannequin doit devenir un MODÈLE qui incarne et transmette un profond sentiment de la mort et de la condition des morts – un modèle pour L'ACTEUR VIVANT*¹⁰ ».

S'il est convenu que le mannequin est le double de l'homme, l'acteur ici s'impose comme double du mannequin, attestant d'une transitivité déroutante aux conséquences multiples. Le mannequin, bien qu'objet inanimé, laisse entrevoir le possible d'une vie latente, » lieu d'une tension entre matière inerte et matière qu'anime

6. Intitulé de la première scène.

7. Tadeusz Kantor (textes réunis et présentés par Denis Bablet), *Le Théâtre de la mort*, op. cit., p. 228.

8. Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1985.

9. Tadeusz Kantor (textes réunis et présentés par Denis Bablet), *Le Théâtre de la mort*, op. cit., p. 220.

10. *Ibid.*, p. 221.

la vie¹¹ ». Dès lors, l'avènement de l'acteur « mannequisé » renforce et démultiplie cet antagonisme troublant, le corps vivant laissant à son tour entrevoir l'inertie d'un corps-objet. En cette apparente réification, l'acteur, selon un déplacement/glissement symbolique, révèle et présentifie l'animation du mannequin, brouillant les frontières entre vie et mort, simulacres et réalité.

2. De l'*être*-mannequin à l'*âître*-mannequin (flux)

Je suppose une contamination de l'espace scénique, comme de ce qui s'y joue ; notre perception de *La Classe morte* (en regard de cette vitalisation de l'inerte), bascule du côté de l'*être*-mannequin comme *âître*-mannequin. L'*âître*, vocable médiéval, désigne un espace que l'on peut appréhender comme *entre/entre-deux*, lieu de passage ou d'attente, seuil transitoire relevant du sacré et de la mort, puisque contigu aux églises et cimetières¹². Georges Didi-Huberman nous rappelle que ce « mot anachronique [...] a la particularité en français, de retourner une notion du *lieu* sur la question d'*être*¹³ ». J'envisage le mannequin (ou acteur « mannequisé ») comme territoire, *topos* instable, dilaté, extravasé à l'aune de cet animisme qui le meut, en cela propageant sourdement ce qu'il condense, induisant distorsions métamorphiques, substantialisation de l'espace, des objets et des comédiens, selon un dispositif fictionnel qui emprunte au rituel sa puissance sorcière, magique. La fiction est ici *hyper fiction*, puisque synergique à ce que ces présences véhiculent de simulacres pleinement assumés : elle contribue à redoubler le leurre de fragments de vie simulés – c'est à dire joués (représentés).

Propageant son aura ambiguë en flux constants, voire englobants, le mannequin est vecteur de déterritorialisations et reterritorialisations, selon une topologie fluctuante, *à la marge*. La marge

11. Monique Borie, « Corps Vivant et corps objet : une approche anthropologique », Carole Guidicelli (éd.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Prague, L'Entretemps – Institut International de la Marionnette, « La Main qui parle », 2013, p. 137. La lecture de cet article a conforté mon intuition d'une approche animiste du mannequin.

12. L'*âître*, définit « un passage libre devant un bâtiment, généralement une église, et servant de cour, de parvis, de vestibule ou de porche ». Il s'apparente également « à un terrain libre servant de cimetière près d'une église ou bien à une galerie couverte entourant un cimetière » *in* <http://www.cnrtl.fr/definition/âître> (mars 2015).

13. Georges Didi-Huberman, *Être crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2000, p. 35.

réfère à « un intervalle de temps, de latitude, dont on dispose entre certaines limites¹⁴ ». Elle est une zone de latence, de flottements, et s'apparente dans *La Classe morte* à de poreux interstices où se mêlent flux de vie et flux de mort. La marge désigne également « cet espace blanc autour d'un texte écrit¹⁵ » : espace frontalier, contigu de ce qui est valorisé – l'autorité de l'écrit ; elle semble un retrait, une respiration, elle est absentement du texte et présence du vide, blancheur désastreuse d'étoile chue, *terra nullius*¹⁶ propice à l'invention de l'œuvre.

3. Tadeusz Kantor : sorcier, sourcier d'enfance(s)

Penser *La Classe morte* comme *topos* mouvant aux prises avec une puissance animiste (dont *l'âtre-mannequin* condenserait le noyau sémantique), c'est envisager la pièce tel un rituel, une cérémonie sacrée. Cela nécessite la présence du sorcier, celui qui propage l'*Anima*, souffle séminal, *genitalis spiritus*¹⁷. Richard Broxton Onians dans *Les Origines de la pensée européenne*, rappelle que ce vocable « connote [...] des entités ou des substances de la nature du vent ou des souffles, substances intangibles, invisibles¹⁸ ». Citant le Professeur Rose, il ajoute : « *Anima* est la respiration du vivant aussi bien que l'âme (l'âme-souffle du mort)¹⁹ ». Est-ce à dire que les morts vivent encore, qu'ils survivent à la marge, invisibles ? Vie d'un outre-monde, dont les mécanismes sont autres, aux prises dans *La Classe morte*, avec le pouvoir du sorcier : Kantor. Ce der-

14. Tristan Hordé in *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (éd.), Paris, Le Robert, 1998, p. 2138.

15. *Ibid.*

16. Cette locution latine signifie « territoire sans maître » ; elle désigne un espace habitable, mais qui n'est pas soumis à l'autorité d'un état. Par extension, j'y vois un territoire affranchi, que ne régule aucune Loi, où tout peut s'inventer.

17. Richard Broxton Onians rappelle la valeur procréatrice de cette notion : « Le mot *anima* était générique. Il était en fait appliqué à toute chose de la nature de la vapeur, air ou vent, aux souffles, exhalaisons, etc. Ainsi, il pouvait être appliqué à la fois à la respiration physique venant de la poitrine et à l'âme-vie conçue comme vaporeuse et se manifestant elle-même dans l'éternuement, et peut-être aussi dans le "souffle de la procréation" comme la *psukhé*, dont le nom évoque quelque chose comme le vent. », in Richard Broxton Onians, *Les Origines de la pensée européenne – sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1999, p. 209.

18. *Ibid.*, p. 208.

19. *Ibid.*

nier, tout au long de la pièce, promène sa silhouette dégingandée, son regard doux et intense ; il insuffle et impulse changements de rythmes parfois abrupts, respirations des scènes, silences pétrifiés ou agitations criardes des acteurs, transes animales, borborygmes et grimaces, mise en branle de sauvages automates. Il observe, corrige un geste, amorce ou désamorce *Le Berceau mécanique*, tirant sur d'invisibles ficelles. Il révèle l'animisme de *l'âtre-mannequin*, dont il active et démultiplie la puissance de contamination, l'énergie métamorphique.

Centre de gravité de la pièce (certes mouvant, fluide), Tadeusz Kantor affirme pleinement sa fonction de *re-père*, à la fois figure paternelle démiurgique, mais aussi, indication topologique signifiant, selon l'étymologie, « l'idée de retour à un certain point²⁰ ». Si ce n'est que ce point est inassignable, consubstantiel à la geste artistique, simultanément rétracté et expansif. L'autre centre de gravité, cette fois-ci fixe, réside en l'installation des bancs étagés, « machine de la mémoire²¹ » activatrice de régressions anachroniques, dans le *tobu-bobu* des voix et gestes en transe, et autour desquels « circumbulent » les personnages.

De Kantor émane une énergie structurante en dépit du chaos ambiant ; *il fait lien(s)*, selon la double acception du terme : ligature, entrave servant à attacher, et par extension, « maintien en servitude²² », mais aussi « ce qui unit affectivement, moralement²³ ». Ce lien contribue à unifier un corps théâtral élargi, ici pulvérisé en fragments divers. Kantor fait aussi le lien entre acteurs et public, mais un lien ambigu, la séparation entre ces deux espaces étant par ailleurs signifiée par une corde (incarnation littérale du lien, mais dont l'interprétation reste ouverte). Selon Adrien Le Bihan :

[Sa] présence [...] parmi les vieillards, son indifférence au public instituent une nouvelle trinité, contribuent à ôter toute pertinence à l'opposition Nous/Eux. Et le tout donne à cette compagnie de deulleurs une jeunesse contagieuse. Eux se donnant à voir, à en-

20. *Dictionnaire historique de la langue française*. (éd.) Alain Rey, Paris, Le Robert, 1998, p. 3180.

21. Propos de Tadeusz Kantor in *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, documentaire de Denis Bablet, Production/Diffusion : CNRS audiovisuel, Arcan, La Sept, 1988.

22. *Dictionnaire historique de la langue française*. Alain Rey (éd.), Paris, Le Robert, 1998, p. 2017.

23. *Ibid.*

tendre, sans la médiation d'un Nous qui les exilerait. L'oralité reprend ses droits²⁴.

Tadeusz Kantor présentifie l'intervalle ou espacement œuvré, (*topos* mouvant, poreux, sas et césure entre scène et public), contribuant à ouvrir les temporalités dont se déplie le feuilletage anachronique et mémoriel. Son statut semble à part, marginal – il est celui du créateur dont le lien à l'enfance, éternellement vive, n'est pas rompu. « Seuls les artistes n'assassinent pas leur enfance », affirme-t-il²⁵. La présence de Tadeusz Kantor semble aviver et raviver à chaque fois *La Classe morte* (la pièce se répétant inlassablement, éternel retour dans un coin d'éternité, quels que soient ses lieux de représentation), mais également rémanence de ce que la pièce tâtonne et expérimente *via* les répétitions – ici simulées : celles de la troupe sous le regard de son metteur en scène.

Sourcier d'enfance, Tadeusz Kantor aime l'enfance perdue, présence fantôme et *désastreuse*, quoique manifestée dans une jubilation anarchique. « Les personnages sont assassins de leur enfance²⁶ » dit-il, enfance qu'ils donnent à voir en ces petits mannequins inertes, presque cadavres, matières molles ou rigides, soumises. Eux-mêmes, déjà « mannequisés », presque automates, laisseraient poindre le goût amer d'une défaite pernicieuse. Et cependant, le rituel théâtral, parce que pure énergie, transe, avènement d'une idiotie libératrice, est ébranlement, *extase*, sortie hors de son assise. L'acte créateur procède à un renversement vitaliste, presque conjuratoire : il re-territorialise l'enfance, ré-inventée, donc retrouvée. Il est avènement d'un autre monde, monde d'un en-de-ça, (trivial, sublime), mais pas seulement : il insuffle une « seconde Genèse²⁷ » comme vibrante affirmation de l'acte créateur.

24. Adrien Le Bihan, « *La Classe morte* de Tadeusz Kantor ou les balbutiements d'un Bloom polonais », Gérard Conio (éd.), *Sauf-conduit, La Vision russe de l'occident*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 213.

25. Propos de Tadeusz Kantor in *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, documentaire de Denis Bablet, Production/Diffusion : CNRS audiovisuel, Arcanal, La Sept, 1988.

26. *Ibid.*

27. J'emprunte cette expression à Bruno Schulz : « Traité des mannequins ou la seconde Genèse », in Bruno Schulz, *Les Boutiques de cannelle*, trad. de Georges Sidre, Paris, Gallimard, « L'Étrangère », 1992, p. 77-82.

4. *Chevirat Kelim* (la brisure des vases)

Envisager une seconde « Genèse hétérodoxe, [...] deva[nt] s'opposer ouvertement à l'ordre des choses existant²⁸ », en cela affirmer le pouvoir d'un démiurge hérésiarque, n'est-ce à dire l'exil, l'absentement ou la brisure d'un savoir principal, immanent ?

Tadeusz Kantor dans *La Classe morte* convoque l'école des temps de l'avant : « UNE SALLE DE CLASSE / jaillie des tréfonds de notre mémoire²⁹ », et ce que cette dernière condense de transmissions convenues ; si ce n'est que les figures du savoir sont ici pulvérisées à l'image de ces livres que la femme de service dispose en équilibre précaire sur les bancs – livres qui auparavant gisaient sur le sol : fragilité d'un savoir en *devenir-poussières* soumis aux souffles chronophages. Ils emblématisent une connaissance menacée, mais aussi l'impossibilité de son ordonnancement stable en cet univers de la brisure.

Cette vision m'évoque étrangement *La Brisure des vases*, sculpture d'Anselm Kiefer³⁰, où d'imposants livres de plomb s'amoncellent sur une étagère industrielle, mêlés à des bris de verre, des fils de cuivre rompus et quelques inscriptions référant explicitement à la kabbale hébraïque. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre monumentale et que ces livres soient de plomb et immenses, cette sculpture porte son propre effondrement ; elle évoque la ruine comme dislocation d'un Savoir dont le verbe s'est mué en images résiduelles, oxydations et moisissures maculant les feuilles de plomb entre lesquelles pointent de nombreux fragments de verre.

Chevirat Kelim – la Brisure des Vases, désigne selon Isaac Louria, cette seconde phase de la Création du Monde succédant au Retrait du principe Divin – *Tsimtsoum*. Ce retrait crée un Vide en lequel subsiste un résidu de lumière, qui jaillit alors – selon un principe de séparation –, des yeux de l'homme primordial : *Adam Qadmon*. En résulte la brisure des Vases de la Connaissance, ce qui, comme l'explique Marc-Alain Ouaknin, « introduit dans la création un déplacement. [...] Tout est désarticulé. Tout est désormais imparfait et déficient, en un sens “cassé” ou “tombé”. Toutes les

28. *Ibid.*, p. 79.

29. Tadeusz Kantor (textes réunis et présentés par Denis Bablet), *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 227.

30. Anselm Kiefer, *La Brisure des vases*, sculpture, 1990, environ 30 livres sur une étagère en fer, avec acrylique, plomb, verre et fil de cuivre. Environ 380 x 350 x 150 cm.

choses sont "ailleurs", écartées de leur place propre, en exil³¹ ». Cet événement fondateur, (dont le pendant exotérique est l'expulsion du Paradis), légitime cet état d'errance inhérent à l'humain, exilé en un monde défaillant, altéré, dépourvu d'unité³².

La Classe morte, d'une certaine façon, me semble stigmatiser ce monde de la brisure : éclatement du savoir comme des structures de la *Doxa*, éclatement des personnages, enchevêtrement des situations. Cela déploie en lignes de failles les substances d'une « réalité dégradée³³ » : imbroglio des langues – mots-remugles, bégayés, désarticulés, mots-grimaces et « barbouillages phonétiques³⁴ » –, « hallucinations historiques³⁵ », démantèlement des temporalités, des corps, des objets, pupitre tour à tour *water-closet*, trivialité d'un savoir maculé, le cul, les dents, la prostituée-somnambule, les faire-part de décès démesurés, la mort en sourdine, son rire grinçant, la sauvagerie d'une horde hystérique, et les mannequins, chiffé molle en tas, ou petits personnages au regard roide, parfois enlacés aux acteurs...

Selon Adrien Le Bihan, « La torture du sens opposé au non-sens [...] prend corps dans un véritable instrument de torture (la machine familiale)³⁶ » – cette école est celle de mémoires éraillées, endeuillées, que chacun hallucine au creuset de ce corps-groupe ; bribes de vies fantômes (bien que terriblement vivantes), conjoignant dans un assemblage explicite naissance et mort. *La Machine à accoucher* – ce qu'elle montre d'écartèlement gynécologique obscène –, s'ajuste épouvantablement au *Berceau mécanique*, petit cercueil abritant deux boules, qui en s'entrechoquant émettent un son stri-

31. Marc-Alain Ouaknin, *Tsimtsoum, Introduction à la méditation bébraïque*, Paris, Albin-Michel, « Spiritualités Vivantes », 1992, p. 33.

32. L'avènement de l'altérité participe de l'hétérogénéisation comme différenciation.

33. Bruno Schulz est l'un de créateurs de la « réalité dégradée » qu'il définit ainsi, dans sa lettre à Stanislaw Ignacy Witkiewicz : « La substance de la réalité de là-bas est à l'état de fermentation permanente, de germination, de vie latente. Il n'y a pas d'objets inanimés, durs, circonscrits dans des limites précises. Tout dépasse celles-ci pour quitter le champ qu'elles circonscrivent. » in Tadeusz Kantor (textes réunis et présentés par Denis Bablet), *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 237.

34. Intitulé d'une séquence de *La Classe morte*.

35. *Ibid.*

36. Adrien Le Bihan, « La Classe morte de Tadeusz Kantor ou les balbutiements d'un Bloom polonais », Gérard Conio (éd.), *Sauf-conduit, La vision russe de l'occident*, *op. cit.*, p. 213.

dent, répétitif, tribal. « Il y avait un petit embryon dans le lointain ténébreux³⁷ » profère un personnage, c'est dire ce que les gestations ici charrient d'abysses obscurs....

5. Déshérence/des errances : « la condition de la mort », une hérésie somnambule ...

La déshérence dit l'absence d'héritier ; elle atteste d'une défaillance de la transmission, d'une rupture dans le *continuum* des choses. Elle peut renvoyer à un vide, un flottement désastreux (il n'y a plus d'astre indicateur...) ; ce serait un espace marginal détaché de tout Principe Unitaire, un lieu d'errances dans les brisures et les rebuts, l'effritement du monde comme lieu-somnambule aux prises avec « la réalité dégradée³⁸ ». Cette dernière se consubstantialise à « une fermentation fantastique de la matière³⁹ » qui « possède une fécondité infinie, une force inépuisable et en même temps une puissance de séduction qui nous pousse à la modeler⁴⁰ ». Ce monde trivial, grouillant, fragmenté, est propice aux « rêves humains ; décombres où abonde l'humus du souvenir, du regret, de l'ennui stérile⁴¹ ».

Les temporalités de *La Classe morte* sont brouillées, soumises aux réminiscences anachroniques de la mémoire, et à ce que la mémoire réinvente, ré-anime. Elles s'incarnent à même les personnages qui, selon Tadeusz Kantor, sont :

des individus ambigus. Comme s'ils étaient collés et cousus ensemble avec divers pièces et morceaux restant de leur enfance, des hasards expérimentés dans leurs vies antérieures (pas toujours respectables), de leurs rêves et de leurs passions, ils ne cessent de se désintégrer et de se transformer dans ce mouvement et cet élément théâtral⁴².

Les temporalités semblent des strates mouvantes ; elles se déplient « entre éternité et poubelle », se recouvrent, « s'encharpillent », jouant de survivances, de vies et rêves effilo-

37. Phrase prononcée par un personnage dans *La Classe morte* in *La Classe morte, d'après Tadeusz Kantor*, d'Andrzej Wajda, Pologne, 1976, documentaire, couleur, 72 minutes.

38. Il est possible d'envisager « la réalité dégradée » à l'aune du « bas matérialisme » bataillien.

39. Bruno Schulz, *Les Boutiques de cannelle*, op. cit., p. 86.

40. *Ibid.*, p. 7.

41. *Ibid.*, p. 86.

42. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, op. cit., p. 231-232.

chés, et cependant, ces temporalités semblent se rejoindre, tout au moins coaguler en un espace singulier que désigne ainsi Tadeusz Kantor : « Dans la dernière frange oubliée de notre mémoire, dans un coin étroit⁴³ ».

Le coin est souvent un lieu déprécié, tenu à l'écart, sans grande importance, mais également synonyme de punition : « dans les deux COINS, comme des modules géométriques dessinés à la craie au tableau, se tapit le souvenir des punitions endurées...⁴⁴ ». Le coin induit aussi une notion de repli, – là où se réfugier – *mise au coin* comme condensation, espace réservé à l'angle du crâne ; cela génère aux yeux du public une perception autre, décalée, marginale. C'est encore une question d'intervalles, d'espacements œuvrés. « Tous les coins sont hantés, sinon habités⁴⁵ », rappelle Gaston Bachelard. Il y a là une densité séminale et matricielle, une dynamique de propagation (le coin se fait angle), contagion animiste perfusant la salle, l'espace environnant ; tout bascule en cet ailleurs des rêves (ou « réalité dégradée »). « Le rêveur, dans son coin, a rayé le monde en une rêverie minutieuse qui détruit un à un tous les objets du monde. Le coin devient une armoire de souvenirs⁴⁶ » poursuit Bachelard. Aux yeux de Tadeusz Kantor, et comme l'écrit Martin Leach, « l'essence de la pièce était basée sur l'idée d'une marginalité du coin ce qui a permis à *La Classe morte* de montrer cette dimension partout où elle a été représentée⁴⁷ ». C'est là pleinement affirmer la souveraineté du coin, dès lors réserve d'éternité(s) : il est cet espace inscrit dans une temporalité qui serait celle de l'éternel retour, (effet de boucles, vinyle rayé butant sur la rainure, mécanique de répétition, bégaiement de la langue, des gestes, bégaiement comme morcellement, atomisation ...). Voilà qui rompt avec la linéarité du *continuum* temporel, sa loi de causalité. Ce qui se joue déjoue les conventions de la *Doxa*, instaure une déterritorialisation à la fois spatiale et temporelle (« hétérochronoto-

43. Commentaire de Tadeusz Kantor sur *La Classe morte*, in *Les Voies de la création théâtrale, volume 11 : T. Kantor, 1*, (sous la direction de Denis Bablet), Paris, CNRS Éditions, « Arts du spectacle », 1998, p. 69.

44. *Ibid.*

45. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 1984, p. 133.

46. *Ibid.*, p. 135.

47. Martin Leach, « L'objet pauvre de Kantor : une icône de la vérité », Carole Guidicelli (éd.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, *op. cit.*, p. 177.

pie⁴⁸ »), et paradoxalement se reterritorialise selon une autre frontière, marginale, inassignable :

Nous chasserons nos préjugés et nos craintes innées [...]
 nous planterons les jalons de cette frontière
 qui a nom : LA CONDITION DE LA MORT
 parce qu'elle constitue le repère le plus avancé
 qui ne soit plus menacé d'aucun conformisme
 de la CONDITION DE L'ARTISTE ET DE L'ART
 ... cette relation particulière ;
 déroutante et attirante à la fois
 entre les vivants et les morts ...⁴⁹

L'avènement de ce monde parallèle, monde de *l'entre/antre*-deux, (ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant), mais que « la condition de la mort » vrille et dynamise, est l'espace de la Création, de la Geste Kantorienne. J'y vois là une *hérésie somnambule*, (hérésie signifiant à mes yeux, ce qui n'est pas conforme, ce qui échappe au conformisme, mais également ce qui s'apparente aux mannequins).

Le somnambulisme caractérise la déambulation erratique d'un être plongé dans le sommeil. Le sommeil est immersion en la nuit des rêves, en ce que le rêve assource et délivre : prégnance de l'inconscient. Le dormant s'abandonne à ce *ça-voir* obscur.

« L'homme dans la nuit s'allume pour lui-même une lumière, mort et vivant pourtant. Dormant, il touche au mort, les yeux éteints ; éveillé, il touche au vivant ⁵⁰ ». Traduisant et commentant librement ce fragment d'Héraclite, le psychanalyste Pierre Fédida envisage le rêve comme éveil à ce que nous portons de plus enfoui : *l'être-mémoire* de notre mort. « Le rêve [...] assure [à l'homme] une capacité de discernement dans sa nuit qu'il éclaire de telle sorte

48. L'hétérotopie foucauldienne implique également une hétérochronie – à savoir une rupture avec le temps réel : « Il est bien probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques, et, dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques. » in Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, *op. cit.*, p. 23. Je me permets néanmoins ce néologisme « hétérochronotopie », afin de renforcer mon propos (déterritorialisation/reterritorialisation spatiale et temporelle du coin dans *La Classe morte*).

49. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort, op. cit.*, p. 223.

50. Héraclite, *fragment 26*, traduit par Pierre Fédida, dans son article « Le rêve a touché au mort », Pierre Fédida, *Crise et contre-transfert*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009, p. 37.

que le corps [...] y recueille la connaissance de l'obscur dont il est fait⁵¹ ».

Le dormant, initié en ce que son rêve éveille, touche au mort, touche à « la condition de la mort ». Son corps abandonné au sommeil est un corps gisant. Mais lorsque somnambule, son corps se dresse. Le dormant *dort debout*, il marche ; il semble un mannequin que meut une force autre. Il marche porteur de ce *ça-voir* conjoint à l'horizontalité du gisant, ici comme une ombre invisible, un dédoublement ou une surimpression. Ne serait-ce alors apposer en l'espace tangible de l'errance, la substance du rêve et ce qu'elle brouille de temporalités et mondes de l'en-deçà ? Les frontières s'immiscent et se confondent ; en l'indétermination flottante de cet état dormant, vie et mort s'interpénètrent jusqu'à *danser la mort* – rémanence archaïque de danses macabres. Car toucher à la condition de la mort, c'est aussi toucher à ce qu'elle anime, vitalise et libère : irruption grouillante des désirs, obscénité des corps, pulsions tribales du *ça* que ne régule plus la Loi, en déshérence. Ne reste que la mort en sa ligne de faille comme point de fuite, seule garantie « de la condition de l'artiste » selon Kantor. Si ce monde est celui de la brisure, trivial, absurde, hérésiarque, il est surtout celui de la Création – libre d'investir pleinement la marge, ce blanc déserté du Texte comme de toute Immanence.

L'hérésie somnambule, (que véhicule à mes yeux la figure de *l'âtre-mannequin*), est synergique au Théâtre de la mort. Elle joue de poreux interstices, flux et reflux d'une enfance dilatée, dont la puissance de dissémination est avérée, bien que nichée dans un coin. Elle semble une émanation de « La République des rêves⁵² », cet outre-monde dont Bruno Schulz distille les vapeurs ombreuses, en cela, résistance à la norme comme à la pleine lumière.

6. Résistance-luciole(s)

« La question des lucioles serait [...] avant tout, politique et historique⁵³ ». C'est ce qu'affirme Georges Didi-Huberman sur les traces de Pasolini. Il oppose la lumière infime des lucioles, « lueurs survivantes des contre-pouvoirs⁵⁴ » et prégnante métaphore de la

51. Pierre Férida, *Crise et contre-transfert*, *op. cit.*, p. 43-44.

52. Titre d'une des nouvelles de Bruno Schulz, in *Les Boutiques de cannelle*, *op. cit.*, p. 163.

53. Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 20.

54. *Ibid.*, quatrième de couverture.

culture du peuple, aux projecteurs féroces et aveuglants de *La Société du spectacle*⁵⁵. Mais se détachant du pessimisme du cinéaste, qui présageait leur disparition, il écrit :

Nous devons donc nous-mêmes – en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur – devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre⁵⁶.

Le théâtre de Tadeusz Kantor, héritier d'une clandestinité résistante, confronte en une tension féconde l'Autrefois et le Maintenant, jouant de revenances et multiples anachronismes comme de brouillages atopiques. Cela *danse la mort*, puise dans la condition de la mort ce *ça-voir* obscur en lignes de failles, échappant à tout conformisme, échappant au confort de ce qui est désigné donc pétrifié. En ces nombreux flux, sans doute est-il question de *déclin*. Le déclin des lucioles selon Georges Didi-Huberman ne signifie pas leur extinction : il « est la persistance des choses chues⁵⁷ », un ajournement ou déviance de la fin éternellement différée, donc une *mouvance* ; en cet ajournement, le possible de collusions fructueuses...

L'œuvre de Kantor me semble distiller cette puissance du déclin, installant une temporalité comme une topologie marginale. Elle instaure un blanc – *terra nullius* – en ce flottement des interstices, laissant entrevoir une échappée salutaire⁵⁸. J'y vois une résistance à ce que formate et désubstantialise *La Société du spectacle* : il y a là *un petit coin*, précieux, charnel, dont l'essence décline une lumière ténue mais persistante en sa trajectoire déviante. Cela affirme la singularité de l'expérience, *topos* inviolable, car impossible : inappropriable. Référant à la pensée de Georges Bataille, (que hante la mort à l'œuvre), Georges Didi-Huberman nous rappelle que :

L'expérience est [...] fêlure, non-savoir, épreuve de l'inconnu, absence de projet, errance dans la ténèbre. Elle est l'*impouvoir* par excellence, notamment par rapport au règne et sa gloire. Mais elle est *puissance* [...] d'un tout autre ordre : puissance de contestation⁵⁹.

55. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

56. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op.cit.*, p. 133

57. *Ibid.*, p. 105.

58. À savoir : échapper à notre erre chronophage (accélération permanente, zapping, virtualisation comme symptômes d'une déréalisation du réel) comme à son mercantilisme lénifiant...

59. *Ibid.*, p. 123-124.

Le somnambulisme, tel que je l'envisage, véhicule « cette puissance de contestation » ; poreux aux rumeurs de *ceux de l'En-Bas* à la marge de notre monde clinquant, il me semble porteur d'une résistance ténue mais tenace, irréductible à toute assignation et propageant *en sourdine* sa force de contamination.

Tadeusz Kantor, dans ses *Essais sur le Théâtre zéro*, invitait d'ailleurs ses acteurs à privilégier « Un jeu en sourdine » :

Opposer au jeu d'acteur ouvert » qui par ses poncifs,
 Devient éhonté –
 Le jeu « *en sourdine* ».
 Les acteurs jouent à l'endroit
 Qui convient le moins.
 Ils sont cachés par les événements
 « de premier plan »,
 bruyants
 conventionnels
 idiots
 Les acteurs sont comme chassés,
 Rabaissés,
 Ils jouent comme par esprit de contradiction
 Sans droit, illégalement⁶⁰.

Ce jeu « mannequisé », n'exclut pas « l'extase, la folie ⁶¹ ». Alors, ça grouille, ça crie, ça gesticule, ça plus-que-vit, libéré des contraintes, du temps, sans peur de chuter, de perdre ou de se perdre, puisque tout est déjà perdu, *à s'en tordre de rire...*

Il y a en ce *théâtre-lucioles* – en ce que « la condition de la mort » éveille et révèle – un formidable creuset pour l'Imaginaire ; « l'imagination est politique⁶² », elle est survivance, forces de vie vive, vibrante affirmation d'une irréductible liberté. En cela, la Geste Kantorienne, généreusement nourricière, reste d'une poignante contemporanéité. En son pouvoir de contamination salvatrice, elle irrigue en nos vies la fécondité d'un imaginaire assourçant, invitant à se dénicher un petit coin intime, *à la marge...*

LLA CRÉATIS
 Université Toulouse Jean Jaurès

60. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, *op.cit.*, p. 119-120.

61. *Ibid.*, p. 121.

62. Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, *op.cit.*, p. 51.