



LE THÉÂTRE PLASTIQUE DE SAMUEL BECKETT ET DE TADEUSZ KANTOR

Christakis CHRISTOFI

Université de Chypre

christofi.christakis@ucy.ac.cy

Résumé : La plasticité du théâtre de Samuel Beckett et de Tadeusz Kantor révèle une approche transversale et expérimentale, conférant à leur œuvre sa force visuelle et sa complexité. Leur exploration des éléments dramatiques, ainsi que des préoccupations liées à la mise en scène et à l'art, ouvre de nouvelles voies pour la création artistique. Chez Beckett, l'exploration matérielle des éléments dramatiques correspond aux exigences de chaque pièce. Chez Kantor, la présence de l'artiste sur scène assure une expérimentation plastique constante. Cette notion de plasticité transforme la scène en un terrain d'expérimentation et de réinvention du jeu théâtral, repoussant les limites de l'écriture dramatique et de l'espace scénique, ouvrant ainsi un nouvel horizon dans le théâtre du XXI^e siècle.

Mots-clés : Théâtre plastique, Beckett, Kantor, approche transversale, plasticité

SAMUEL BECKETT'S AND TADEUSZ KANTOR'S PLASTIC THEATRE

Abstract: The plasticity of Samuel Beckett's and Tadeusz Kantor's theatre reveals a transversal and experimental approach, endowing their work with its visual strength and complexity. Their exploration of dramatic elements and concerns of staging and artistry opens new avenues of artistic creation. In Beckett's work, the material exploration of dramatic elements aligns with the demands of each play. In Kantor's, the artist's presence on stage ensures constant plastic experimentation. This notion of plasticity transforms the stage into a terrain of experimentation and reinvention of theatrical performance, pushing the boundaries of dramatic writing and stage space, thus opening a new horizon in 21st-century theatre.

Keywords: Plastic theater, Beckett, Kantor, transversal approach, plasticity

Introduction

Cette étude explore la plasticité qui caractérise le théâtre de Samuel Beckett et de Tadeusz Kantor, une qualité fondamentale conférant puissance et complexité visuelles à leurs œuvres respectives. Notre approche repose sur une méthodologie d'analyse transversale et interdisciplinaire, examinant minutieusement les éléments dramatiques, la mise en scène et le langage, qui sont des aspects clés du théâtre plastique. À travers la force du jeu scénique et la singularité stylistique des deux auteurs, une approche transversale des arts émerge dans leur théâtre. La problématique centrale de notre étude réside dans la façon dont cette plasticité définit l'originalité de chaque œuvre, influence la perception de l'espace scénique et du spectacle, et façonne la conception même du théâtre, ouvrant ainsi de nouvelles voies d'expérimentation et de création artistique. Chez Beckett, l'exploration matérielle des

éléments dramatiques dans l'espace scénique s'ajuste aux exigences et spécificités de chaque pièce, déjà inscrites dans le texte dramatique. Chez Kantor, la présence de l'artiste sur scène et dans des espaces variés permet une expérimentation plastique continue, remettant en question la fonction conventionnelle de l'espace scénique et ouvrant ainsi de nouvelles perspectives sur le jeu théâtral. En examinant de près ces deux approches, nous mettons en lumière comment la notion de plasticité révèle une nouvelle conception de l'espace scénique et du théâtre, transformant la scène en un terrain fertile pour le renouvellement du théâtre.

1. L'art de *plassein* et le théâtre

Les œuvres de T. Kantor et de S. Beckett naissent et évoluent dans le contexte culturel et politique foisonnant du XX^e siècle (Witts, 2018, pp.1-2), qui influence l'évolution de l'art dramatique. Le théâtre reflète ce foisonnement, et tout effort visant à le définir devient subtil. D'ailleurs, le théâtre n'est pas aisément définissable en tant qu'art ou genre. Il est significatif que l'on regroupe sous le terme de théâtre l'art dramatique, le genre, le jeu, le texte ou le lieu du spectacle. Grâce aux usages et aux pratiques dynamiques et atypiques qui apparaissent au cours du XX^e siècle, le théâtre ne peut se limiter au texte dramatique ou à l'espace traditionnellement dédié à un spectacle. La scène devient ainsi un espace d'interactions entre un théâtre qui questionne et révolutionne l'art dramatique, mais aussi un espace où l'art dramatique interagit avec d'autres formes artistiques.

En réalité, le théâtre entretient des liens avec les arts plastiques depuis la Grèce antique et subit des transformations esthétiques tout en incorporant des évolutions artistiques à travers les siècles. Ces évolutions succèdent à diverses transformations sociales et culturelles, conférant au théâtre une dimension politique, tout en confirmant également son statut d'espace d'interactions (Hébert et Perelli-Contos, 2006). Le théâtre du XX^e siècle remet également en question les conventions réalistes du passé (Jacquart, 1998, p.50), la tradition de l'imitation, de la vraisemblance ou de l'illusion, ainsi que l'approfondissement psychologique des personnages et les effets de la causalité ou du dialogue. La recherche de la force de l'image visuelle libère le traitement des moyens mis en œuvre et confère au théâtre une dimension plastique. Le théâtre explore ainsi ses propres moyens, proposant la force du jeu scénique. C'est ce que l'on constate avec le théâtre de l'absurde, qui apparaît après la Seconde Guerre mondiale, et introduit « un nouveau théâtre » (Naugrette, 2017, p.10), « un nouveau langage » (Lombes *et al.*, 1998, p.27), coïncidant par ailleurs avec l'élargissement du domaine des arts plastiques et leurs interactions. On pourrait prendre comme exemple la performance, qui consiste en la présentation d'une action-situation exécutée par un individu ou des individus devant un public, et qui apparaît dans les arts du spectacle, ainsi que l'abstraction et l'*action painting* en peinture. La performance, l'abstraction et l'*action painting* se relie au théâtre plastique par leur exploration commune du geste artistique comme expression immédiate, où le corps et la matière sont directement impliqués dans la création d'une œuvre en temps réel. Le théâtre plastique utilise ces



concepts pour transcender les conventions théâtrales, mettant l'accent sur l'expérience sensorielle et l'énergie visuelle, créant ainsi un espace où le geste devient langage.

L'espace théâtral est de nature intermédiaire (Chapple et Kattenbelt, 2006). De plus, la pratique théâtrale permet des rencontres entre les arts et est liée, selon Larrue (2008, p.14), « à tous les grands bouleversements médiatiques qui ont marqué le monde des communications et du divertissement depuis un siècle ». La scène devient un dispositif d'expression, représentant le monde et mettant en abîme l'activité humaine (Leach, 2017, pp.8-11). Au cours du XXe siècle, cet espace intermédiaire, régi par ses propres lois, accueille de nouveaux médias tels que la projection d'images ou des vidéos (Müller, 2000, 2006), ainsi que de nouveaux moyens et un langage plus visuel (voir, par exemple, « théâtre de l'image », Bost *et al.*, 2007). Soulignons cependant que cette relation est également ancienne, les machines et le théâtre ayant traversé les époques ensemble, de la Grèce antique au Moyen Âge, à la Renaissance, au classicisme, etc. La scène devient ainsi un espace plastique de relations dynamiques. Beckett et Kantor conçoivent la scène comme un espace plastique susceptible de générer des rapports dynamiques et inattendus entre différents arts ou moyens, entre les spectateurs et une pièce théâtrale, ainsi qu'entre chaque élément constituant un spectacle.

Le terme « plastique » trouve son étymologie dans le mot *plassein*, qui, en ancien grec, signifie donner forme. Cette notion implique une action, renvoie à une qualité matérielle et à ce qui est apte à donner ou à recevoir une forme. Elle exprime également les valeurs mises en œuvre, matérialise les intentions artistiques et définit même le domaine des arts plastiques. Pour Dominique Château (2002, p.200), « Dans "arts plastiques", l'ordre plastique caractérise le terrain du travail artistique, l'ordre artistique, la modalité du travail plastique, c'est-à-dire, respectivement un domaine où opèrent plusieurs sortes de médiums et les valeurs spécifiques qu'un artiste recherche dans l'exploitation des potentialités d'un médium ». Le concept de plasticité apparaît indissociable de l'œuvre artistique en tant qu'œuvre ouverte, selon la définition d'Umberto Eco (1965, p.117, p.127) et indissociable des activités artistiques, mais il ne s'y limite pas. Catherine Malabou (1996, pp.19-20) aborde la notion de plasticité d'un point de vue philosophique et épistémologique tant pour interroger la philosophie hégélienne que comme moyen « spéculatif » qui désigne « l'attitude » du philosophe et « le rythme de déploiement du contenu spéculatif et son exposition » (Malabou, 1996, pp.21-24). La critique ouvre ainsi des « perspectives exégétiques qui lui sont adaptées » (Malabou, 2005, p.21). L'emploi de ce terme explique l'approche dynamique d'un contenu foisonnant et en fait un outil épistémologique dans différents champs scientifiques.

Au cours du XXe siècle, la plasticité se manifeste dans le théâtre de T. Williams, de T. Kantor et dans les activités du Théâtre Cricot 1 (Bodzińska-Bobkowska, 2022, pp.132-150), et des auteurs dramatiques ou des artistes comme le futuriste Fortunato Depero, ainsi que des metteurs en scène comme Appia ou Craig, emploient

explicitement ce terme (Williams, 2011, pp.53, 55 ; Bablet, 1987, pp.36, 39, 156, 211 ; Beckett, 2003, p.18). L'utilisation du terme « plastique » démontre l'aspiration des auteurs à renouveler la dramaturgie qui passe à travers un questionnement des moyens mis en œuvre. Il s'agit d'un travail matériel propre à toute recherche plastique qui vise la spécificité visuelle et matérielle d'une œuvre (Bachelard, 1942, p.151) et de sa représentation. La dimension plastique de l'œuvre de Kantor et de Beckett est confirmée d'autant plus par les travaux de la critique théâtrale qui interroge la plasticité dans l'œuvre des deux auteurs en relation avec la peinture (Oppenheim, 2000), l'art vidéo (Nixon, 2013), la télévision, la radio, le cinéma (Paraskeva, 2018), la photographie et, en général, avec les arts visuels (Nixon, 2011, Gerould, 1980, Fernandez, 2018). En effet, dans l'œuvre des deux hommes de théâtre, on observe le recours aux nouveaux médias de l'époque (Naugrette, 2017, p.14) ainsi que l'exploration plastique des matériaux différents, mettant l'accent sur la force visuelle de l'œuvre proposée. Leur œuvre apparaît comme une orchestration des moyens et témoigne d'une expérimentation formelle (Naugrette, 2017, p.13). L'exploration plastique des éléments soulève la question du rapport, voire du rapport traditionnel attendu, aux mots, à la réalité et au sujet créateur (Gresvet, 2019, p.11). Précisément, la plasticité implique le questionnement des moyens employés et du processus de la réalisation de l'œuvre, ce qui engendre à son tour des tensions et influence également sur la réception de la création. Beckett et Kantor ont profondément influencé la pratique théâtrale du XXe siècle par leurs contributions uniques et influentes.

Samuel Beckett, né en Irlande en 1906, est un écrivain bilingue, romancier, poète et dramaturge, ainsi qu'un traducteur et metteur en scène de son propre théâtre, devenant un des auteurs les plus célèbres du XXe siècle. En 1969, il reçoit le prix Nobel de littérature comme reconnaissance de son activité littéraire. Si sa grande renommée est due à sa première pièce, *En attendant Godot*, son théâtre évolue constamment. Beckett est un fin connaisseur, passionné de peinture et de sculpture, et les images étonnantes et postmodernes présentes dans son œuvre doivent beaucoup aux grands maîtres qu'il a aimés tels que Caravage, Blake, ou Jack B. Yeats (Atik, 2003, p.23).

Tadeusz Kantor, né en Pologne en 1915, suit une formation artistique à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie (1934-1939). Il devient scénographe pour les théâtres officiels tout en étant scénographe et directeur de son propre Théâtre clandestin pendant l'occupation nazie et après la guerre (1942-1956). Son œuvre ne se limite pas à une pratique artistique conventionnelle, mais il interroge les limites de plusieurs arts, de la peinture à l'installation et du théâtre au *happening* depuis la fondation de son propre théâtre Cricot 2 en 1955.

Les œuvres de Beckett et de Kantor entretiennent des rapports directs et indirects avec les arts plastiques. Les deux dramaturges se rejoignent au cœur de la définition de la plasticité au théâtre, comme ce qui définit et met en avant une recherche poétique et formelle. Ils établissent ainsi une nouvelle utilisation de la scène et par là une nouvelle vision du théâtre. La critique qualifie souvent tant le théâtre de Kantor (Bablet, 1987) que celui de Beckett (Grossman, 1998, p.52) de « Théâtre de la



mort », une qualification qui doit être comprise en corrélation avec une dramaturgie touchant à l'essence de ce qui caractérise l'existence humaine, vie et mort, la condition humaine. Cependant, chaque auteur explore différemment la matérialité de la scène, même si, pour Beckett et pour Kantor, la scène est à la fois un lieu poétique et un lieu de résistance. Lieu de résistance non seulement parce que leur art dramatique est déterminé dans des contextes politiques tumultueux, mais aussi parce que la scène constitue un lieu de résistance contre l'institutionnalisation de leur théâtre, du théâtre (Bablet, 1987, pp.15, 68 ; Knowlson, 1999, pp.501), en affirmant, entre autres, le caractère expérimental et non conventionnel des spectacles présentés.

L'exploration plastique des moyens dramatiques dans l'œuvre des deux dramaturges révèle une vision originale et révolutionnaire de l'espace scénique chez Beckett et chez Kantor. Il serait donc intéressant d'examiner la plasticité chez ces deux auteurs afin de comprendre que leurs particularités stylistiques révèlent une nouvelle conception du théâtre.

2. La plasticité dans le théâtre de Samuel Beckett

Chez Beckett, la plasticité renvoie à une recherche formelle qui confère à son œuvre une pluralité : des pièces pour le théâtre, des œuvres pour la télévision et pour la radio (Naugrette, 2017, p.91). C'est également à cette pluralité que son œuvre doit son impossibilité de délimitation. Ces recherches formelles, sous forme d'expérimentation selon Naugrette (2017, p.93) « systématique des moyens et des différents procédés », prennent en compte l'espace scénique, le texte dramatique et les relations que l'écriture entretient avec d'autres arts. Ces recherches contribuent à l'originalité plastique de chaque pièce où souvent Beckett intègre de nouvelles technologies comme le magnétophone dans *La dernière bande*, ou il écrit pour la télévision, un nouveau médium artistique entre 1975 et 1982. Dès lors, le terme de plasticité définit dans cette écriture dramatique un ensemble de procédures, de matériaux et le traitement matériel de l'espace scénique. Dans ses pièces, la scène témoigne de la manière dont le dramaturge crée des rapports, parfois inattendus, entre les éléments d'une œuvre. Mais ce sont précisément ces rapports qui révèlent que tout dans ses pièces est lié à des préoccupations plastiques. Cette caractéristique de la dramaturgie beckettienne influe sur la réception de ses œuvres et suscite des interactions quant aux rapports entre l'auteur et son œuvre. Lui-même témoigne : « [m]a relation unique avec mon travail, et elle est subtile, est ce qui fait relation. Je suis avec ça un peu dans l'obscurité et tâtonnant de le faire, aussi longtemps que ça dure, puis plus rien. Je n'ai pas de lumière pour y jeter, et il me semble étranger à la lumière que les autres jettent » (Beckett, 2009, Préface). Même en essayant d'éclairer sa propre démarche esthétique, Beckett éteint la lumière. Il souligne le travail matériel, l'exploration donc plastique qu'il opère sur chaque élément de ses pièces et leur mise en scène. S'il est alors difficile d'interpréter ses pièces en les mettant en rapport avec l'auteur, il est d'autant plus subtil de les interpréter par rapport à ce que l'on appelle la réalité.

Plus qu'un lieu de stimulation de sens, l'espace scénique devient un lieu de stimulation des sensations, condition par ailleurs capitale de la plasticité, mais aussi du rapport au monde théâtral ou réel. C'est à quoi participe le jeu même des personnages que C. Naugrette (2017, p.88) appelle « la tentation de la marionnette ». Les postures ou des gestes clairement définis créent les relations entre les personnages et soulignent l'importance de la rigueur et de la grâce du jeu. Or, la précision du jeu suscite une hésitation quant au sens du jeu lui-même. Nicolas Doutey pose le problème de « l'idée de scène » dans le théâtre de Beckett, comme espace à la fois réel et dramatique, et définit la scène comme « le dispositif par lequel s'agence l'apparition, elle concerne le geste de présentation lui-même » (Doutey, 2011, pp.962-963). Beckett renforce dans son écriture ce qu'Anne Ubersfeld (1982, p.156) appelle « image visuelle plastique des réseaux textuels » et par conséquent le caractère visuel (Couprie, 1995, p.28) propre au texte dramatique et à sa représentation, propre au théâtre.

En réalité, la scène, conçue comme espace plastique, n'est pas simplement un espace visuel mais un espace pluri-sensoriel et interactif qui accueille des tensions multiples dues à une exploration plastique. C'est le cas, par exemple, du rapport du partiel à l'ensemble, du matériel à l'immatériel, ou comme un personnage aveugle, Hamm, l'affirme dans *Fin de partie* : « rien que le tout » (Beckett, 1957, p.97). Dans chaque pièce, tous les éléments participent à la mise en scène de l'ensemble, même si les liens entre ces éléments ne sont pas toujours faciles à saisir ou à interpréter. Ce nœud correspond aux particularités de l'action de chaque pièce, où est présentée une situation élémentaire qui semble être figée. Il s'agit d'une situation où oscillent l'abstrait, l'absence et le concret, comme par exemple, l'attente sans fin d'Estragon et de Vladimir dans *En attendant Godot* ou l'attente d'une fin dans *Fin de partie* : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (Beckett, 1957, p.14) affirme Clov au début de la pièce. La plasticité renvoie ainsi à un processus qui détermine le déroulement d'une œuvre grâce à une organisation ou une exploration minutieuses de l'espace scénique et de la mise en scène. Selon Sardin-Damestoy (2002), c'est une orchestration des trajets et des paroles qui révèle en fait une orchestration scénique de tous les éléments dramatiques. Il serait plus convenable de parler d'une orchestration scénique (Barut, 2011, p.335) qui concerne un espace d'action, un « dromenon » (« δρῶμενον » (Harrison, 1928, p.328) ou un rituel. Nous retrouvons le rituel comme forme d'organisation du jeu scénique et des éléments dramatiques (Foucault, 2001, p.41) chez Genet dans *Les Bonnes* ou *Les Paravents*.

Dans le théâtre de Beckett, l'action repose sur ce qui semble être une esquisse d'histoire. La caractérisation des personnages demeure incomplète, tandis que l'espace et le temps dramatiques sont indéfinis. Chaque élément participe à une apparente inaction où tout semble tourner à vide, mais Beckett crée des structures où chaque élément est en interaction avec un ensemble. Chaque pièce accueille des particularités stylistiques, comme la répétition, la fragmentation ou l'utilisation des couleurs spécifiques (comme dans *Pas* ou *Solo*). Ce théâtre de l'essentiel, tantôt non systématisé, a-forme (*Pas moi*), tantôt très construit (*Quoi où*) et organique (*Fragments de théâtre &*



Actes sans paroles), se valorise en tant qu'événement. La spécificité du théâtre beckettien se situe selon Engelberts (2001, p.21) « dans l'exploitation de certaines conditions de base de l'art du spectacle ». Ces conditions impliquent le dispositif scénique et une situation élémentaire d'interactions : parole-silence / mouvement-immobilité / lumière-obscurité. Il s'agit d'une organisation scénique des formes, des matières et des significations. C'est sur l'exploration plastique que repose la mise en scène d'un ensemble de procédures et de matériaux dramatiques.

Les didascalies concernent l'organisation précise du jeu scénique et constituent une forme de diction imposée par Beckett qui règle le déroulement (Bismuth 1998 73-74) de chaque pièce et une sorte d'« appropriation du théâtre par l'écriture dramatique » (Consolini *et al.*, 2007, p.39). Selon Barut (2011, p.335), les didascalies dans le théâtre « de Beckett semblent présenter [...] une mise en scène complète ». Paradoxalement, le sens y est « indécidable » (Naugrette, 2017, pp.35-36), mais passe « par le langage concret de la scène » (Naugrette, 2017, p.37). Elles précisent alors un jeu de rythmes, de lumières, de corps, de gestes, de paroles, et offrent une extension aux possibilités du jeu (Bismuth, 1998, pp.70-71). Pour Naugrette (2017, p.23), « Beckett inscrit dans la trame de ses textes leur mise en scène ». Et les didascalies portent les traces de la poétisation de la langue et de la scène. Michel Tournet pointe l'évolution du discours didascalique dans le théâtre beckettien, un discours qui devient « texte à part entière » (Tournet, 1998, p.13) et détermine la réception de cette œuvre (Bismuth, 1998, pp.73-74). Le discours didascalique est en italiques et, par convention, se distingue du discours du personnage. Il y a d'autres pièces beckettiennes qui sont exclusivement construites sous ce mode (*Actes sans paroles I, II*).

Beckett explore *in extremis* le rythme du texte mais aussi celui de la scène : les indications scéniques en témoignent. Dans *Fin de partie*, par exemple, les déplacements de Clov sont indiqués dans le moindre détail : *Il sort, revient aussitôt avec un escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau [...]* (Beckett, 1957, p.14). Dans l'évolution de son écriture dramatique, après l'expérience acquise par les mises en scène de *Godot*, Beckett multiplie les directions scéniques (jeu d'acteurs, mouvement, diction...) et renforce la précision du jeu théâtral en définissant les positions des acteurs mais aussi la hauteur et la direction de la voix.

L'utilisation des didascalies règle également les mouvements qui caractérisent chaque personnage, l'ambiance qui domine dans chaque pièce et le spectacle (Câmpean, 2021). Au début du deuxième acte de *Godot*, selon l'indication scénique : *Entre Vladimir, vivement. Il s'arrête et regarde longuement l'arbre. Puis brusquement il se met à arpenter vivement la scène dans tous les sens. Il s'immobilise à nouveau devant les chaussures [...]. Il reprend son va-et-vient précipité. Il s'arrête [...]. Va et vient. S'arrête [...]* (Beckett, 1952, p.79). La rigueur de la composition est l'élément le plus caractéristique des pièces de Beckett. F. Noudelmann souligne « l'extrême rigueur géométrique avec laquelle Beckett concevait les déplacements des personnages » (Noudelmann, 2002, p.131) et

l'organisation du jeu scénique. La publication des quatre volumes des cahiers de notes de mise en scène de son premier théâtre, de *Godot* à *Oh les beaux jours*, que l'auteur lui-même a effectués en constitue la preuve (*The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*).

Or, l'art dramatique beckettien n'est pas « exclusivement plastique et formaliste » (Noudelmann, 2022, p.131). En effet, la recherche formelle ou l'exploration plastique de l'art dramatique ne privent pas le théâtre de Beckett de sens mais mettent en question une longue tradition logocentrique tout en privilégiant le jeu scénique. Son œuvre est plastique, parce qu'elle ne valorise pas uniquement le langage mais oblige à examiner au même niveau tous les autres éléments dramatiques. Dès lors, le langage lui-même constitue un matériau dramatique. Pour Naugrette (2017, p.97), « il s'agit de miner et d'épuiser systématiquement le fonctionnement syntaxique de même que le fonctionnement référentiel de ce langage ». Pourtant, cela ne veut pas dire que le langage rompt avec toute référence à la réalité, mais qu'il ne constitue plus le seul élément sur lequel dépend la mise en scène d'une pièce ou son interprétation. L'œuvre dramatique beckettienne, comme une œuvre musicale, ne peut pas être analysée « mot à mot », « phrase par phrase », et la face signifiée (dans ce cas, le contenu) n'est pas uniquement valorisée (Locatelli, 2001, p.106) ; comme une peinture, elle ne fixe pas une linéarité. Beckett lui-même parle de « surface de mots » (Beckett, 2007, p.15), où le traitement poétique s'impose. Dès lors, la féconde tension plastique décrirait au mieux l'écriture beckettienne comme, selon Rotjman (1976, p.117), « équilibre des forces qu'elle oppose ». Les caractéristiques de la mise en scène des pièces beckettiennes, la manière dont le dramaturge explore l'espace scénique révèlent que la dimension plastique est une force génératrice d'un art qui interroge essentiellement l'art dramatique et les rapports de celui-ci avec la société.

Dans l'évolution de son écriture dramatique, Beckett privilégie des formes courtes. Dans son deuxième théâtre après 1960, dans les « dramaticules », pièces très courtes, la force du jeu s'attache étroitement à l'exploration de l'espace scénique et à des lieux dramatiques étranges difficilement reconnaissables. Dans *En attendant Godot*, le décor scénique est minimal avec une *Route à la campagne* avant la tombée de la nuit (Beckett, 1952, p.9), dans *Fin de partie un intérieur sans meubles* (Beckett, 1957, p.13) sombre. Les personnages en s'y référant démontrent l'originalité du lieu dramatique, « planche » dans *Godot* (Beckett, 1952, p.122), « trou » dans *Fin de partie* (Beckett, 1957, p.56) et suscitent des interrogations chez le spectateur. La force des images scéniques beckettiennes dérive de cette oscillation qu'elles créent chez le spectateur. Beckett réorganise constamment les éléments dramatiques en renforçant leur caractère matériel et en maintenant une tension entre ce à quoi l'espace renvoie et ce que cet espace représente et conditionne pour les personnages. Ainsi, l'espace scénique, souvent réduit, forme d'un rectangle dans *Ouoi où* ou d'un point lumineux dans *Pas moi*, devient le support du jeu plastique et dramatique calculé.

L'espace enferme le personnage beckettien (Hubert, 1987, pp.91-93) dévoilant son état et le jeu auquel ce personnage participe. Dans *La dernière bande*, Krapp habite dans une « turne » (Beckett, 1959, p.7). L'état du lieu et l'état du personnage se



confondent, car le vieux Krapp ne peut mettre de l'ordre et enregistrer la dernière bande. Ce même rapport dynamique caractérise toutes les pièces de l'auteur et apparaît dans des espaces immobiles, figés, avec peu de mouvements comme dans *Cette fois* ou avec beaucoup de mouvements comme dans *Pas*. Souvent, l'espace scénique chez Beckett présente un centre des tensions, lumineux et visible. Dans *Va-et-vient*, il est minimal : un seul siège sans dossier au centre de la scène, entouré d'obscurité, permettant au regard du spectateur de se concentrer dans l'espace de l'action (Beckett, 1972, p.43). Dans cet espace minimal, les trois personnages vêtus de couleurs différentes apparaissent et disparaissent dans un ordre difficilement compréhensible mais qui rappelle pourtant un jeu de déplacements calculés comme pendant un jeu d'échecs. Des mouvements harmonieux démontrent les tensions irrésolues entre le lieu et l'action dramatiques et l'espace scénique.

L'espace scénique, souvent diminué, est utilisé comme centre d'action. Dans *Cette fois*, une tête suspendue constitue le seul point visible pour le spectateur. Une seule tête, éclairée et suspendue au fond d'une scène plongée dans l'obscurité, interagit avec trois sources sonores (A, B et C) qui l'entourent sous forme triangulaire. Le personnage entend sa propre voix enregistrée raconter trois récits différents de manière discontinue. Il est alors difficile pour le spectateur de comprendre s'il s'agit d'une seule histoire. Il est en fait question des fragments d'histoires racontées à la troisième personne du singulier dans une sorte de narration en bâtons rompus mais dont le seul élément scénique établit l'unité. Une unité construite à partir des temporalités, des lieux, des histoires différentes (Knowlson, 1999, p.758 ; Beckett, 1986, p.10). L'espace accueille alors ces fragments pluriels. Il est donc clair que ce qui dans la dramaturgie classique constitue un élément fondamental d'unité, acquiert chez Beckett ce qui accueille le désordre, le fragmentaire.

Le caractère plastique de la scène beckettienne, par la multiplication des tensions, démontre que l'auteur entreprend le traitement matériel des éléments dramatiques et attribue un rôle actif à cet espace, et qu'il le valorise comme un dispositif, c'est-à-dire comme élément essentiel de l'œuvre. Dans *Solo*, c'est une chambre avec un personnage au centre, à gauche un lampadaire à pétrole dont le globe blanc à grandeur d'une tête éclaire faiblement l'espace, à droite l'extrémité blanche d'un grabat. Tout est au même niveau (Beckett, 1986, p.29). Le personnage, nommé Récitant, récite à la troisième personne probablement sa propre histoire, comme chaque nuit depuis maintes années. L'espace de la narration et l'espace de la représentation s'y entremêlent constamment (Beckett, 1986, pp.30-34).

De même, dans *Berceuse*, le centre lumineux de la scène (Beckett, 1986, p.41) accueille les tensions plastiques : une berceuse suit le rythme, et les tensions engendrées par l'alternance, notamment entre mouvement et immobilité, parole et silence, lumière et obscurité, complètent l'histoire d'Elle, la Femme dans la berceuse. Le dispositif scénique comme espace de jeu permet le maintien des tensions, car Beckett établit des rapports entre des éléments visibles sur scène ou référencés par la narration, des personnages présents ou absents, de manière extrêmement construite.

Dans *Impromptu d'Ohio*, l'action se déroule dans une chambre ayant au centre une table ordinaire illuminée avec deux chaises sans accoudoirs, comme le banc dans *Va-et-vient*, deux personnages qui se ressemblent énormément, assis devant et à gauche, l'un Lecteur, l'autre Entendeur (Beckett, 1986, p.59). Le Lecteur lit une histoire qui se passe dans ce même lieu : « pièce unique » ayant une fenêtre unique sur l'extrémité « en aval de l'Île de Cygnes » (Beckett, 1986, p.61). La pièce fonctionne comme une échappatoire pour le locataire, et pendant des longues nuits où il ne pouvait pas trouver le sommeil, apparaît, sous forme de fantôme, le double du personnage. La lecture scénique d'une histoire coïncide avec la représentation de cette même histoire et permet le surgissement des rapports dynamiques des éléments représentés *in praesentia* ou *in absentia*.

Pour Beckett, il ne s'agit pas de rapports symboliques mais plutôt de la force plastique de la scène qui permet d'explorer les mécanismes propres au théâtre. Dans *Catastrophe*, l'action ne se limite pas à l'espace scénique. Lors d'une *répétition*, un Metteur en scène (M) avec son Assistante (A) et l'éclairagiste (L) font les dernières retouches de l'exposition d'un Protagoniste (P), placé sur un cube noir au centre de la scène (Beckett, 1986, p.71). Comme souvent chez Beckett, le dispositif scénique accueille l'histoire représentée mais dans cette pièce, il y a une équivalence irréfutable entre le lieu de la représentation et l'espace scénique comme espace d'un jeu dramatique et plastique.

Dans *Quoi où*, l'espace scénique du jeu est divisé en deux parties : l'aire du jeu des personnages est un *rectangle, entouré d'ombre, décalé à droite vu de la salle*. V (*petit porte-voix à hauteur d'homme*) est à l'avant-scène à gauche (Beckett, 1986, p.85). Dans cet espace, Bam interroge successivement trois autres personnages, aussi semblables que possible, afin de savoir si Bim a avoué, pourtant sans y parvenir. La scène devient le lieu d'un interrogatoire pendant lequel les questions se multiplient. De plus, sur scène, il n'y a jamais trois personnages, et à la fin de l'œuvre, le petit porte-voix à hauteur d'homme affirme qu'il est seul. Ce dispositif scénique provoque l'interrogation, comme le titre l'indique : *Quoi où*, représentant certes un interrogatoire sans réponse, mais surtout un lieu des rapports plastiques des éléments dramatiques presque identiques qui favorisent le jeu. La scène devient chez Beckett le lieu des interactions à la fois plastiques et dramatiques, des tensions en rapport direct avec l'espace réel et physique qui est défini et organisé par rapport aux exigences propres à chaque pièce. C'est la raison pour laquelle toute adaptation d'une pièce beckettienne doit retrouver l'équilibre du jeu entre des tensions multiples que le texte d'origine affirme.

Beckett révolutionne l'art dramatique à travers un maniement plastique des éléments qui déterminent l'art dramatique à travers les siècles. De même, Kantor ne cesse d'interroger les limites de l'art dramatique en abolissant précisément toute délimitation par sa propre présence sur des espaces divers qui accueillent une représentation théâtrale.



3. Le théâtre plastique de Kantor

Dans le théâtre plastique et la pratique artistique de Tadeusz Kantor, il y a souvent un mélange confus et délibéré de matériaux, d'objets, de moyens et de médias différents. Ces éléments se définissent dans sa pratique et sur scène par la présence même de l'artiste. De plus, l'artiste plasticien s'expérimente sur des espaces et des mises en scène variées. Il établit ainsi un dialogue entre les arts plastiques et le théâtre, conciliant théorie et pratique, ce qui montre que le modèle théâtral définit sa pratique artistique. Kantor propose des œuvres artistiques et théâtrales innovantes (Kobialka, 2005, p.20) par une approche transversale des arts comme par exemple la photographie et le théâtre (Fernandez, 2020). Dans chaque œuvre, il explore une multitude de moyens sur divers espaces scéniques (Klossowicz, 1986, pp.98-99). Les partis pris esthétiques de l'homme de théâtre valorisent l'acte de la représentation, car l'artiste entreprend un soubassement théorique de sa pratique pléthorique (Kobialka, 2006, p.20 ; Bablet, 1987) et dévoile un mélange particulier entre la théorie et la pratique artistique. Ses manifestes, Théâtre clandestin, Informel, Zéro, etc. (Kobialka, 2006, p.23), ainsi que sa pratique artistique et son théâtre, font l'éloge de la destruction, de la violence et du hasard (Bablet, 1987, pp.55, 213). La cave de la Galerie Krysztofory permet les rencontres, les activités d'un groupe « sans compromis » (Bablet, 1987, p.68). Il ne s'agit pas d'une formation institutionnelle ou professionnelle (Bablet, 1987, p.15). « C'est un groupe d'artistes qui se retrouvent. Ce groupe comporte bien quelques comédiens professionnels, mais aussi des acteurs non professionnels, des peintres [...] des poètes et des théoriciens de l'art, qui partagent avec Kantor un certain idéal » (Bablet 1977, p.15). Ils fondent le théâtre Cricot 2, anagramme du mot français, Cirque (Witts 15) qui pourrait caractériser l'univers de leurs spectacles (Bablet 1987 271).

Kantor, l'artiste plasticien, rompt avec une longue tradition des conventions théâtrales réalistes ou aristotéliennes et conçoit la scène comme un espace expérimental (Lecoq, 2006, p.49), qui connaît difficilement des limites mais dans lequel le corps y est primordial comme chez Craig (2004, p.3), Grotowski ou Artaud. L'expérimentation conduit à « l'élaboration d'un nouveau langage scénique » (Bablet, 1987) et à un style unique. La scène lui permet d'être l'« acteur relia » (Lessage, 2014, p. 111) et dévoile la complexité de son œuvre. En 1985, au Festival d'Avignon, Kantor présente *Qu'ils crèvent les artistes !* En revêtant trois figures différentes : un garçon de six ans, le protagoniste et le créateur du spectacle, il met en scène trois périodes différentes de sa vie (Klossowicz, 1986, p.108-110). Dans ce spectacle, il expose également « la fonction et la position de l'artiste dans la société moderne » (Kobialka, 1986, p.178). La scène devient alors un lieu qui définit l'artiste et le spectacle. Elle accueille ce qui est censé appartenir à un rang inférieur (« Les emballages », Bablet, 1987, pp.69-82) ou jeté « aux poubelles » (Bablet, 1987, p.83), mais elle accueille aussi le dramaturge plasticien.

Selon Klossowicz (1986, p.111), Kantor, avec sa présence scénique pendant ses spectacles, « garantit que les partis pris de ses productions se présentent au public clairement, que la distance entre illusion et réalité se maintienne ». Comme metteur en

scène, acteur ou artiste plasticien, Kantor fait partie d'un ensemble scénique ou d'un espace d'action qu'il explore simultanément. La présence scénique du dramaturge affirme son implication directe dans la mise en scène des œuvres, mais également sa propre mise en scène, tout en renforçant un caractère autobiographique foisonnant. De même, sa présence met en avant un souci de la théorisation, de la continuité et de la transmission de ses activités artistiques (Saraczynska-Laroche, 2016, pp.283-293). Kantor est également présent dans plusieurs espaces (non seulement) artistiques, lors de plusieurs de ces activités artistiques comme des happenings ou des performances. La plasticité concernerait alors l'expansion de l'espace scénique, grâce à une réconciliation de la théorisation artistique et la mise en pratique de cette théorisation. Cette caractéristique de l'art de Kantor confère à l'artiste lui-même, comme à son théâtre, une polymorphie.

La polymorphie de son théâtre est un élément qui introduit et explore une dualité essentielle de la création artistique : les rapports de l'art à la réalité ou à la vie. Dans des *happenings*, comme dans le *Happening panoramique de la mer* en 1967, Kantor organise et dirige les cinq parties de cet événement sur une plage de la Baltique d'environ « mille mètres de long » (Kantor, 1987, p.153) : 1. Concert marin, 2. Le Radeau de la Méduse, 3. Agriculture sur le sable, 4. Le naufrage, 5. Barbouillage érotique (Kantor, 1987, p.153). Les différentes parties montrent déjà l'hétérogénéité de l'événement artistique. Or, il est évident que l'artiste valorise la spécificité du lieu dans le déroulement de l'action. Selon lui, la mer « doit s'imposer par un mouvement, un rythme et une texture sonore qui ne doit pas cependant excéder de la perception humaine » (Kantor, 1987, p.153). Le lieu permet le déroulement d'une action qui stimule toutes les sensations tout en mettant l'accent sur l'événement (« *happening* »). Quant à l'action, selon Sosnowska (2016, pp.69-71), elle rend difficile la distinction entre la vie et l'art. Nous comprenons alors que l'hésitation entre vie et art face à laquelle se trouve le récepteur concerne également l'expansion de la conception du théâtre par rapport à la spécificité du lieu de l'action, propre au Théâtre paysage (« *site-specific theatre* »). Chez Kantor, l'événement est défini par rapport à l'unicité du lieu qui l'accueille.

Dans ce théâtre libéré des conventions classiques, Kantor redéfinit les rapports du récepteur/spectateur avec la scène. L'artiste plasticien incorpore dans son spectacle l'imprévu, mais il est toujours présent afin de tout contrôler. Toutes les cinq parties disjointes du *Happening panoramique de la mer* exigent la participation active du public, car l'engagement du spectateur s'affirme comme nécessité pour que l'œuvre puisse s'accomplir. Le spectateur devient ainsi un acteur à l'intérieur de l'œuvre en évolution (« *in progress* ») (Kobialka 1986 182). Eruli (2008, p.771) insiste sur « la force plastique et la complexité philosophique » de cette œuvre qui mélange ou abolit toutes les frontières.

En effet, Kantor met l'accent tant sur le déroulement de l'action lors du spectacle que sur la création et l'expansion de l'œuvre artistique qui « annexe » (Bablet, 1987, pp.23, 24, 74) des éléments qui la créent, parfois « objets prêts » (Eruli, 2008, p.770),



dans la lignée de Duchamp et du *ready-made*, ou d'une réalité dégradée (Bablet, 1987, pp.12, 28, 236). Ces éléments obtiennent une double fonction en renvoyant à la fois à leur état d'origine et à un ensemble artistique en cours de création. Le maniement plastique des éléments artistiques concerne souvent des objets que l'artiste appelle de « rang inférieur » (Bablet, 1987, pp.83, 186).

Sur scène, ces objets fonctionnent de la même manière en renvoyant à leur état d'origine et font partie d'une nouvelle composition plastique. Kantor affirme que « si mon credo de base est la réalité, en tant qu'artiste l'illusion m'attire follement car là je me sens le maître » (Kantor *et al.*, 2014, p.4). L'artiste manie alors les objets dans l'espace plastique de l'œuvre en faisant en sorte que leur état d'origine disparaisse (Kobialka, 2005, p.23). Dans ce sens, il s'agit aussi d'une exploration plastique de la mémoire qui s'attache à des thèmes et des motifs à caractère répétitif. Le jeu avec la mémoire imprègne en fait son œuvre. Plusieurs thèmes, objets ou personnages réapparaissent, comme les figures paternelle (Marian Kantor) ou maternelle, religieuse (prêtre) ou guerrière (soldat) (Witts, 2018, p.5). L'artiste crée une mémoire interne de son œuvre par des personnages-types, susceptibles d'évoquer la mémoire d'une part du spectateur, et de l'autre, de son œuvre. Cependant, les œuvres de Kantor représentent l'irreprésentable, comme en témoignent les titres de ses œuvres, tels que *Le théâtre de la mort*, *La classe morte*. Pour Kantor, le théâtre permet un jeu plastique avec des éléments qui peuvent constituer une pièce de théâtre, un jeu entre présence et absence. Si, pour l'artiste, la mémoire pourrait être considérée « comme un fichier plein de clichés » (Kantor *et al.* 2018, p.2), cela signifie qu'on a souvent tendance à avoir recours à ce qui semble figé. Cependant, dans ces pièces, la mémoire se libère. Les personnages, les souvenirs ou les actions (Witts, 2018, p.41) constituent certes des redécouvertes de la mémoire (Kobialka, 1986, p.180), mais Kantor met en avant qu'il est impossible de mettre de l'ordre dans cette mémoire, mettre de l'ordre dans ces souvenirs. Nous pouvons se référer, par exemple, aux vieillards dans *La classe morte* qui retrouvent leur enfance ou à l'artiste plasticien lui-même qui se souvient des épisodes qui ont marqué sa vie dans *Wielopole Wielopole*.

L'espace plastique devient un lieu qui accumule les souvenirs, comme une sorte de « Chambre », spectacle homonyme de Kantor, un lieu où tout peut coexister (Bablet, 1987, pp.262-264). Le dramaturge, par sa pratique artistique, enrichit la définition du théâtre. La scène devient un support par excellence plastique, malléable, qui permet le dépassement de l'expérimentation et l'affirmation de la force du jeu par des moyens toujours réinventés.

Dans la lignée de la tradition moderne (Miklaszewski, 2002, p.73), Kantor affirme son opposition à la tradition classique du théâtre et réexamine les moyens propres à chaque art. Il redéfinit la scène par des rapports matériels et des relations dynamiques (Kobialka, 2005, p.26), créant ainsi un espace théâtral singulier. Dès ses débuts en 1943, avec la mise en scène de *Balladyna* de Juliusz Slowacki dans un appartement, Kantor fusionne les acteurs et les spectateurs. Ces rapports particuliers entre l'espace de l'acteur et l'espace du spectateur deviennent confus et évoluent

constamment dans son œuvre. Pour son spectacle *Les Mignons et les Guenons* de Witkacy, Kantor conçoit une « scène-piste » (Bablet, 1987, p.247). Les spectateurs s'assoient des deux côtés entre les deux portes, et les acteurs utilisent la « scène-piste » afin de réciter quelques extraits de l'œuvre. Il y a alors une interaction constante dans cet espace atypique entre spectateurs et acteurs (Gerould, 1980, p.36). Cette délimitation de l'espace répond aux spécificités d'une mise en scène qui incorpore « les exigences imposées par le récit et par la fable qui ont fait naître cette forme de scène », tout en créant un espace autonome (Bablet, 1987, pp.247-248), ce qui est souligné dans ses manifestes artistiques. Visant à « détruire le texte dramatique » (Gerould, 1980, p.33), il rejette l'utilisation de textes préétablis (Amiard-Chevrel, 1983, p.660) au profit de fragments, considérant le texte dramatique comme un élément scénique subordonné, destiné à « provoquer une tension entre la réalité du théâtre et une réalité d'invention » (Bablet, 1987, p.234). Cette approche dynamique, influencée par des mouvements artistiques du XXe siècle tels que l'expressionnisme ou le surréalisme (Witts 56), confère au théâtre de Kantor une fluidité particulière (Kobialka, 2006, p.27), où chaque élément scénique interagit pour créer une unité plastique saisissante, même en l'absence d'un texte dramatique traditionnel.

La scène constitue donc un support (Kobialka, 1986, p.180) qui accueille des matériaux et des médias différents. Elle fonctionne comme un espace des rencontres et devient le support d'un jeu qui les intègre. Elle incorpore l'histoire représentée même sous forme des fragments. Par ailleurs, chez Kantor, l'espace scénique « annexe » (Bablet, 1977, pp.23, 24, 77) la réalité historique comme partie de lui-même. *Le retour d'Ulysse* se passe à Cracovie en 1944 sous l'occupation Nazi (Klossowicz, 1986, p.100). En 1979, avec *Wielopole Wielopole*, Kantor revisite la ville natale, mais la précision du lieu dramatique ne compromet pas le foisonnement des éléments plastiques sur scène. Dans *La classe morte*, l'espace, apparemment indéfini, sépare spectateurs et acteurs par une corde. Cette limite pourrait concerner alors un terrain de jeu que les spectateurs transgresseraient facilement. L'espace scénique dévoile aussi les limites fragiles du spectacle où le jeu est à la fois dramatique, scénique, réel et symbolique, un jeu plastique.

Les éléments mis en œuvre dans cet espace plastique revêtent des significations multiples. Pour Saraczynska (2011, p.1), l'objet chez Kantor ne contribue pas simplement à l'organisation de l'espace, mais c'est un élément dynamique qui traverse des espaces plastiques différents comme la scène ou le musée, tout en les unifiant, en y étant un corps en « symbiose » (Saraczynska, 2011, p.1). C'est le cas des mannequins qui constituent le double de l'acteur dans les spectacles de Kantor. Il s'agit pour Kantor d'un traitement plastique qui permet la multiplication des rapports (Bablet, 1987, p.185) jusqu'à l'autonomisation de l'objet ou l'accumulation de plusieurs objets qui peut entraver le déroulement du spectacle (Witts, 2018, p.17, Klossowicz, 1986, pp.103-104).

Chez Kantor, l'objet scénique devient le support d'une mémoire qui est à la fois visuelle et universelle, d'où son fonctionnement symbolique, comme l'utilisation de la



croix dans ses spectacles. Souvent, l'objet est indissociable du jeu scénique ou de l'acteur comme la « Femme-de-Ménage » avec ses « balais, balayettes et plumeaux, de ses pelles et seaux » (Bablet, 1987, pp.27-28) et la Femme-au-Berceau-mécanique ou le Vieillard-au-vélo-pour-enfants dans *La classe morte*. L'objet comme support de jeu rend indissociables les personnages des comportements violents, ce que Witts (2018, p.16) nomme des sculptures vivantes qui s'animent sur scène.

L'espace scénique devient le lieu plastique d'un foisonnement des éléments en « conjonction » (Witts, 2018, p.56), qui garantit la force du jeu scénique. L'artiste plasticien sur scène construit, comme un chef d'orchestre, l'environnement visuel et sonore du spectacle. En effet, tout est en osmose, malgré l'impression ou l'illusion que tout semble prendre forme sous les yeux des spectateurs. Ovadija (2013, pp.191-193) insiste sur l'intérêt plastique de l'environnement sonore de chaque spectacle de l'artiste par les répétitions des mots, des cris et la naissance d'une action scénique « fluide ». Notons toutefois que ces répétitions sont aussi en relation avec l'ensemble des éléments scéniques et la structure de chaque spectacle. Kantor utilise divers textes dramatiques, des pièces de Witkiewicz, Schultz, Gombrowicz, mais pour mettre en exergue l'originalité du jeu scénique (Witts, 2018, p.28). Lors de ses spectacles, il y a des récurrences des références bibliques, des objets ou des symboles de la guerre ou de la destruction. De plus, la musique enrichit l'environnement sonore de l'œuvre comme *Waltz François*, composé par Adam Karasinki en 1907 (Witts, 2018, p.59), dans *La classe morte*.

La scène, en tant qu'espace plastique, accueille également d'autres expressions artistiques comme la photographie. La critique (Fernandez, 2018, p.1 ; Bablet, 1993, p.263) explique l'emploi fréquent des photographies dans les spectacles du dramaturge comme dans *Wielopole Wielopole*. L'artiste utilise les photos comme source d'inspiration tant pour la mise en scène que pour l'utilisation des objets scéniques. Par exemple, la photo d'un repas familial dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Fernandez (2018, p.6) affirme que sur scène « le père et la mère répètent inlassablement les gestes de la photo familiale, il tient un verre, elle verse le vin de la bouteille, il lève le verre, boit, pose le verre sur la table ». L'espace plastique permet la mise en scène de l'artiste lui-même et d'une histoire personnelle, passée, à caractère autobiographique. Il permet aussi de dévoiler la complexité de ces souvenirs en leur donnant une nouvelle réalisation.

Cette quête de mise en scène autobiographique peut également être observée dans l'installation du *Portrait de ma mère*. La relation archétypale mère-enfant et l'image désacralisée de la mère sur des sacs de commerces des commodités (Kantor *et al*, 2018, p.4) constituent pour l'artiste « un acte de vérité [qui lui permet de franchir] une certaine ligne de convenances pour atteindre la vérité ». Le spectateur, en parcourant cet espace et en découvrant l'œuvre, fait aussi partie de sa réalisation. Cette mise en scène autobiographique est partagée par Kantor sur divers espaces.

L'espace scénique et plastique « annexe » (Bablet, 1987, p.54) aussi le spectateur dans la multiplicité des rapports qu'il accueille, en faisant preuve d'une recherche

matérielle, physique et spatiale. L'œuvre kantorienne dépasse une simple recherche d'incorporation des éléments dans le jeu scénique, car elle vise précisément la participation active du spectateur et son engagement émotionnel. Des objets de rang inférieur, « prélevés dans la réalité courante, dans la « pâte de vie » (Bablet, 1987, pp.212-213), des symboles, des images à caractère autobiographique, comme la croix en biais, dévoilent que rien n'est laissé au hasard. Kantor affirme la recherche d'une « construction émotionnelle », d'un maniement conscient des sujets ainsi que des attentes et des réactions du public (Klossowicz, 1986, p.108).

Le théâtre de Kantor est inclassable non seulement par ce mélange particulier des éléments annexés, mais aussi par la création d'une atmosphère particulière où se confondent également le comique, le tragique, le grotesque, le sacré et le profane, la vie ou la mort. L'artiste, par une recherche plastique constante, toujours présent ou en s'exposant sur scène, affirme pendant sa vie une nouvelle conception de l'espace plastique de l'œuvre par des rapports dynamiques. La scène, par la difficulté d'une définition, témoigne d'une force visuelle et d'une valorisation du jeu mais dont le but n'est ni formel ni abstrait. Il s'agit d'une mise en œuvre des éléments et des sources dans un espace qui prend sens à travers des rapports plastiques qui accordent à chaque spectacle son originalité et son ouverture.

Conclusion

Le théâtre de Beckett et de Kantor révèle une approche transdisciplinaire et entretient des rapports privilégiés avec les arts plastiques. Beckett et Kantor entreprennent une recherche plastique non conventionnelle qui permet l'interrogation mais aussi l'expansion de la définition de l'art dramatique et du théâtre, ainsi que la compréhension du contexte du XXe siècle. En remettant en question et en élargissant les limites de l'écriture dramatique, de l'espace scénique et du théâtre, ils mettent en œuvre « une expérience des limites » (Naugrette, 2017, p.96). Pour Kantor et Beckett, le théâtre devient l'espace privilégié de leur pratique, car la scène démontre une nouvelle conception de l'espace scénique liée au jeu et aux préoccupations plastiques. Les deux hommes de théâtre transforment la scène en un espace de tensions et de rencontres multiples, où la parole est subordonnée par sa force et sa complexité visuelle. Bien que Beckett privilégie la soustraction et l'ordre, et que Kantor préfère l'addition et le désordre, leurs styles apparemment différents obligent à de nouvelles considérations de l'espace scénique et du théâtre. Par l'exemplarité de leur pratique, ils constituent deux exemples de théâtre plastique, affirmant la multiplicité théâtrale contemporaine et créant un nouvel horizon d'attente.



Références bibliographiques

- ATIK Anne, *Comment C'était. Souvenirs sur Samuel Beckett*, Editions de l'Olivier, 2003.
- BABLET Denis, *Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Age d'homme, 1977.
- BABLET Denis, « Tadeusz Kantor et la photographie », *Les Voies de la création théâtrale*, 18, Paris : Éditions du CNRS, 1993, pp. 263-271.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.
- BARUT Benoît, « Didascalies », *Dictionnaire Beckett*, Honoré Champion, 2011, p. 335.
- BECKETT Samuel, *The letters of Samuel Beckett, 1929-1940*, Preface, Marthe DOW FEHSENFELD and Lois MORE OVERBECK, Cambridge, 2009.
- BECKETT Samuel, « La lettre Allemande », ALPHANT Marianne *et al.* (dir.), *Objet Beckett*, Centre Pompidou et Institut mémoires de l'édition contemporaine, 2007.
- BECKETT Samuel, *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 2003.
- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules : Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*. Minuit, 1986.
- BECKETT Samuel, *Comédie et actes divers : Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*, Paris, Minuit, 1972.
- BECKETT Samuel, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963.
- BECKETT Samuel, *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1959.
- BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
- BISMUTH Henri, « Les écritures didascaliques », in LOMBEZ, Christine *et al.*, *Lectures d'une œuvre, En attendant Godot, Fin de Partie de Samuel Beckett*, Agrégation de Lettres, Éditions du temps, Paris, 1998.
- BODZINSKA-BOBKOWSKA, Jadwiga. « Le masque au théâtre CRICOT 1 : du geste pictural au geste "opératoire" », *Cahiers ERTA* 29, 2022, p. 132-150.
- BOST, Bernadette, LESAGE, Marie-Christine, NAUGRETTE, Catherine, *et al.* « Écrire l'image : G. Stein, Müller, Koltès, Gabilly, Fosse, Beckett... », *Études théâtrales*, 2007, no 1, p. 105-114.
- CAMPEAN Noemina, « Film comme non-film—Samuel Beckett et le spectacle vivant de l'angoisse », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Dramatica* 66.1, 2021, p. 135-150.
- CHATEAU Dominique, *Défense et illustration de la notion d'arts plastiques (et de 'elle d'arts appliqués)*, Nantes, 2002. (En ligne), consulté le 07/05/2024 URL : [Défense et illustration \(ac-nancy-metz.fr\)](https://www.ac-nancy-metz.fr)
- AMIARD-CHEVREL Claudine, « Tadeusz Kantor. Textes de Tadeusz Kantor, études de Denis Bablet et Brunella Ekuli, réunis et présentés par Denis Bablet. » *Revue des Études Slaves*, 55.4 (1983), pp. 659-660.
- CONSOLINI Marco, CHATEL Jonathan, FOLCO Alice *et al.*, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen,

- Duras, Beckett, Handke, Gabily... », *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39), pp. 31-41. DOI : 10.3917/etth.038.0031.
- COUPRIE Alain, *Le théâtre*, Paris, Nathan Université, 1995.
- DOUTEY Nicolas, « Scène », *Dictionnaire Beckett*, Honoré Champion, 2011, pp. 962-963.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, Essais, 1965.
- ENGELBERTS Matthijs, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001.
- ERULI Brunella, « Kantor Tadeusz » in CORVIN Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde:[son histoire, son esthétique, ses artistes, ses institutions, ses techniques scéniques]*. Bordas, 2008, p. 771-772.
- FERNANDEZ Suzanne, « Tadeusz Kantor. Les faux souvenirs du spectateur », *Revue internationale de Photolittérature* 2 (2018). (En ligne) consulté le 07/05/2024 URL : <http://phlit.org/press/?articlerevue=tadeusz-kantor-les-faux-souvenirs-du-spectateur>
- FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 2001.
- CHAPPLE Freda and KATTENBELT Chiel (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam: Rodopi, 2006.
- GEROULD Daniel C., "Tadeusz Kantor [1915-] A Visual Artist Works Magic on the Polish Stage." *Performing Arts Journal* 4.3 (1980), p. 27-38.
- GESVRET Guillaume, *Beckett en échos. Rapprochements arts et littérature*, Paris, Lettres Modernes Minard / Classiques Garnier, 2019.
- GORDON CRAIG Edward, *De l'art du théâtre*, trad. Claire Pedotti, Belval, Édition Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.
- GROSSMAN Eveline, *L'esthétique de Beckett*, Collection Esthétique, Sedes, Paris, 1998.
- HARMON Maurice, *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alain Schneider*, Harvard University Press, 1998.
- HARISSON Jane Ellen, *Themis: A study of the social origins of Greek religion*, Cambridge University Press, 1928.
- HEBERT Chantal, et PERELLI-CONTOS Irene, « Théâtre et nouvelles technologies : un espace d'interactions », dans Lucile GARBAGNATI et Pierre MORELLI (dir.). *Théâtre et nouvelles technologies*. Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2006. (Ecritures), p. 47-55.
- HUMBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, José Corti, 1987.
- KANTOR Tadeusz, in Denis BABLET « Entretiens avec Tadeusz Kantor », *Travail théâtrale*, La Cité, Lausanne, VI, 1972.
- KANTOR Tadeusz, MATYMA Andrej, VIDO-RZEWSKA Marie-Thérèse, « Entretien de Kantor, Tadeusz avec Andrej Matyma, « Tadeusz Kantor à propos de la photographie », *Revue internationale de Photolittérature* 2 (2018), (En ligne) consulté 07/05/2024 URL: <http://phlit.org/press/?articlerevue=tadeusz-kantor-a-propos-de-la-photographie-entretien-par-andrej-matyma-1987>



- KLOSSOWICZ Jan, KOBLIALKA Michal, and SCHECHNER Richard, "Tadeusz Kantor's journey". *The Drama Review: TDR* 30.3 (1986), pp. 98-113.
- KNOWLSON James, *Beckett*, B. Oristelle (trad.), Arles, Actes Sud, 1999.
- KOBIALKA Michal, and TADEUSZ Kantor. "Let the artists die? An interview with Tadeusz Kantor." *The Drama Review: TDR* 30.3 (1986), p. 177-183.
- KOBIALKA Michal, "Tadeusz Kantor's happenings: Reality, mediality, and history." *Theatre Survey* 43.1 (2002), pp. 58-79.
- KOBIALKA Michal. "Tadeusz Kantor's Practice: A Postmodern Notebook." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28.1 (2006), pp. 20-28.
- LARRUE Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive. » *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 12 (2008), pp. 13-29.
- LEACH Robert, *Theatre Studies*. Routledge, 2017.
- LECOQ Jacques, *Theatre of movement and gesture*. Routledge, 2006.
- LESAGE Marie-Christine, « Dans le " liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique. » *Voix et images* 40.1 (2014), pp. 103-112.
- LOCATELLI Aude, *Musique et Littérature au XX^e siècle*, PUF, Que sais-je ? Paris, 2001
- LOMBEZ Christine et al., *Lectures d'une œuvre, En attendant Godot, Fin de Partie de Samuel Beckett*, Agrégation de Lettres, Éditions du temps, Paris, 1998.
- MALABOU Catherine, *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, 1996.
- MALABOU Catherine, *La Plasticité au soir de l'écriture : Dialectique, destruction, déconstruction*. Éditions Léo Scheer, 2005.
- MIKLASZEWSKI Krzysztof, *Encounters with Tadeusz Kantor*. London: Routledge, 2002.
- MÜLLER Jürgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies* 10.2-3 (2000), pp. 105-134.
- MÜLLER Jürgen, « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », [Médiamorphoses](#) 16 (2006), pp. 99-110
- NAUGRETTE Catherine, *Le Théâtre de Samuel Beckett*, Ides et Calendes, 2017.
- NAYGRETTE Catherine, « Quand tout fait théâtre: À propos de deux mises en scène d'Acte sans paroles 1 aujourd'hui. » *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 33.2 (2021), pp. 254-267.
- NIXON Mark, "Samuel Beckett, Video Artist", *Samuel Beckett: Debts and Legacies: New Critical Essays* (2013), pp. 177-90.
- NIXON Mark, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, A&C Black, 2011, pp. 132-161.
- NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène du pire*, Paris, Champion, Unichamp, 2002.
- OPPENHEIM Lois, *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*, University of Michigan Press, 2000.

- OVADIJA Mladen, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. MQUP, 2013.
- PARASKEVA Anthony, *Samuel Beckett and Cinema*, Bloomsbury Academic, 2018.
- PASI Carlo, « Le Non-sens de l'attente », in Evelyne GROSSMAN et Régis SALADO, *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*, Paris, Sedes, 1998, pp. 45-57.
- ROTJMAN Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet, 1976.
- SARACZYNSKA-LAROCHE, Maja. « Tadeusz Kantor ou la (dis)continuité de l'écriture de soi dans l'espace scénique ». JOUANNY Sylvie, et LE CORRE Élisabeth, *Les intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 283-293.
- SARDIN-DAMESTOY Pascale, *Chapitre III : Un art de combiner ou de disjoindre ? (ou le travail sur l'axe syntagmatique)*, dans: *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'« empêchement »*, Artois Presses Université, 2002.
- SARACZYNSKA Maja, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art. » *Agôn. Revue des arts de la scène*, 2011.
- SOSNOWSKA Dorota, « Impossible is Real: Tadeusz Kantor at the seashore. » *Performance Research* 21.2 (2016), pp. 70-78.
- TOURNET Michel, textes réunis, *Lectures de Beckett*, Paris, PUF, 1998.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, 1982.
- TENNESSEE Williams, *The glass menagerie*, New Directions Publishing, 2011.
- WITTS Noel. *Tadeusz Kantor*, Routledge, 2018.