

## *Les morts du théâtre contemporain : du fantôme au mort-vivant.*

La foule des gens de théâtre a fait de la scène un mausolée et des textes dramatiques la voix des morts. Le monde a trouvé commode de laisser au théâtre, en partie du moins, le soin de faire dire aux morts leurs volontés posthumes. Sans rentrer dans des considérations historiques<sup>1</sup>, le théâtre depuis l'antiquité est le lieu où l'on vient entendre les morts. Ces morts prennent l'apparence de l'invisible et de l'immatériel, de l'antiquité à aujourd'hui. Ils se manifestent le plus souvent dans les textes dramatiques contemporains à travers une esthétique de la dissipation, de la blancheur, de la dématérialisation. Les fantômes prennent la parole. Les personnages se dissolvent dans le spectral, dans une temporalité et un espace de moins en moins définis. La mort, telle qu'elle est traitée par exemple par Jon Fosse, Claude Régy ou Samuel Beckett, est un événement qui supprime le corps et qui ne fait subsister de l'individu que sa voix ou sa silhouette. Les auteurs et metteurs en scène qui s'inscrivent dans ce courant esthétique tentent de mettre en lumière un ensemble d'inquiétudes et de questions inséparables de la pensée contemporaine de la mort : la forclusion de la mort, la dégradation de l'acte de mourir et la perte de substance de l'individu dans la société actuelle, qui le transforme peu à peu en fantôme. Dans cette optique, mettre en scène les morts c'est entrer dans un processus de deuil, de mémoire et de revendication d'une place réelle pour la mort.<sup>2</sup>

Mais le théâtre se dégage parfois de l'ancienne voie. Les fantômes trouvent porte close. Leur chemin est barré d'un mur de cadavres. S'ils veulent passer à la scène ils doivent prendre corps : c'est le changement majeur des dramaturgies contemporaines. Certaines voix fantomatiques persistent, mais les cadavres parlants envahissent les textes théâtraux à tel point

---

<sup>1</sup> Monique Borie, dans *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Le temps du théâtre, Arles, 1997, est une référence en la matière, historiquement et anthropologiquement.

<sup>2</sup> A ce propos, cf. Catherine Naugrette, *Paysage Dévastés*, Circé, Belval, 2004.

que je veux comprendre, d'un point de vue littéraire au moins, ce besoin impérieux de fournir un corps à nos morts.

La mort étant toujours décrite comme une crise, une délinquance, deux réponses ont été adoptées par la société d'une part et par l'esprit d'autre part : la forclusion et l'abjection. Dans les deux cas, la mort est désappropriée tant par la pensée, la théorie, que par les faits. La forclusion transforme la mort : d'une étape intégrée aux existences tant des sujets qui envisagent leur mort que des survivants à un décès, elle devient une anomalie que la loi ou l'institution doivent régler d'un point de vue géographique, symbolique et économique, sans que l'individu puisse intervenir. Le concept même d'abjection pose le cadavre comme menace pour mon identité. Seule la sublimation littéraire de l'abject permet à l'auteur de ne pas mourir de peur. L'individu non artiste, lui, est forcé de considérer le corps mort comme périlleux. Il n'a pas le droit de s'en approcher

Ce courant d'incarnation des morts au théâtre vise sans doute à la réappropriation de la mort, tant du point de vue de la forclusion que de celui de l'abjection. Le théâtre, en plaçant les corps morts face à mes yeux de spectatrice, me permet de considérer le cadavre d'une manière inédite.

### **La conservation du cadavre comme lutte contre la forclusion.**

La forclusion de la mort et son lien avec le théâtre ne sont pas neufs. Genet, déjà, dans *L'étrange mot d'...* affirme :

« Dans les villes actuelles, le seul lieu – hélas encore vers la périphérie – où un théâtre pourrait être construit, c'est le cimetière. (...) »

Qu'on songe à ce que serait la sortie des spectateurs après le *Don Juan* de Mozart s'en allant parmi les morts couchés dans la terre, avant de rentrer dans la vie profane. Les conversations ni le silence ne seraient les mêmes qu'à la sortie d'un théâtre parigot.

La mort serait à la fois plus proche et plus légère, le théâtre plus grave. »<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Jean Genet, *L'étrange mot d'...* Œuvres complètes IV, NRF, Gallimard, Paris, 1968, p 14.

Une lecture contemporaine de ce texte soulève ces questions : la mort doit-elle être rendue plus légère pour être supportablement plus proche ou peut-on lui rendre son corps ? Le théâtre est-il obligé d'être plus grave aujourd'hui pour parler de la mort ?

Dans *Mariages Morts*, d'Asja Snerc Todorovic, les réponses sont claires. Une fille et son père ont décidé de conserver dans leur armoire le cadavre de leur mère et épouse, cadavre qui continue à communiquer avec eux, parce qu'ils ne supportaient pas l'idée de la perte, de l'enterrement dans la terre de la ville, de la disparition du corps. La forclusion est dénoncée explicitement:

« **La mère :** La loi interdit strictement de garder les cadavres dans les maisons. La loi aime les affaires propres. Les vivants dans les villes, les morts au cimetière. Le moment pour rendre visite aux morts est très précis, et c'est tout.

**Le père :** Vous pouvez avoir une amante, mais à partir du moment qu'elle meurt elle devient la propriété de la ville.

**La mère :** Vous ne pouvez même pas enterrer un enfant mort près de chez vous. C'est interdit. Tous au cimetière public. »<sup>4</sup>

Todorovic répondrait donc à Genet que la mort ne doit pas être rendue plus légère mais seulement plus proche et plus réelle. Ce qui paraît affreux ici n'est plus la proximité du corps mort, qui devient d'autant plus familier et inoffensif qu'il se meut devant le spectateur, mais la violence de l'éloignement des morts : a-t-on réellement besoin qu'au deuil s'ajoute la perte du corps ? L'appropriation du cadavre induit une logique qui fonctionne parfaitement et brise l'idée même de la forclusion, toute sa légitimité. Il existe un renversement de l'ordre habituel, le théâtre est bien « l'ordre des morts »<sup>5</sup>.

A la question de la gravité du théâtre face à la mort d'autre part, une série d'auteurs répond franchement par le rire. La mort est le sujet d'une blague, le prétexte d'un humour noir. C'est un détour qui permet d'éviter la forclusion. Certes il serait difficile d'affronter directement l'idée de la mort, mais la forclusion ne permet plus de l'envisager. Alors le théâtre en rit, et plus particulièrement rit de la matérialité de la mort. Ce qui est drôle c'est la pourriture, l'odeur, les vers, la décomposition. On permet au spectateur de voir ce qui lui arriver dans ses moindres détails. Citons par exemple Tabori, dans *Jubilé* :

« **Helmut :** Je n'ai pas d'autre joue à tendre.

---

<sup>4</sup> Asja Snerc Todorovic, *Mariages morts*, Les solitaires intempestifs, Paris, 1998, p 42.

<sup>5</sup> J'emprunte la formule à Claude Régy.

**Arnold** : Les vers ?

**Helmut** : Le gel. »<sup>6</sup>

Le caractère matériel de cet humour permet la réappropriation de la mort : le cadavre que l'on voit pourrir devant ses yeux est proche, la confrontation, possible seulement par le rire, avec la dimension physique de la mort apporte la compréhension des processus physiques de dégradation du corps, qui se transforme en une chose palpable, que potentiellement on peut connaître, au contraire du spectre.

**La monstration du cadavre et l'abjection : réalisation du fantasme et accomplissement de la synesthésie.**

Le sentiment d'abjection fait fuir le cadavre parce qu'il menace notre conception unie de nous même, parce que la constitution même de notre pensée de la mort fait que nous ne pouvons pas envisager le cadavre, nous ne savons pas penser son statut. Selon Kristeva, l'abjection naît face à « un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. A la lisière de l'existence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. »<sup>7</sup> Dans cette optique, le corps mort m'est arraché par l'abjection<sup>8</sup> dans sa simplicité matérielle.

Le mouvement de réappropriation des cadavres propre au théâtre contemporain va se manifester par une monstration du corps mort, une exposition qui constitue une lutte contre le sentiment d'abjection. Ce théâtre me force à envisager l'abject et plus encore à me dégager de l'abjection. Si le corps mort est menace pour mon identité, le théâtre réalise à la fois l'objectivation - il n'est pas dans la même réalité, il n'est pas menaçant parce qu'il est sur scène ; et le fantasme - il est devant moi, il me fait peur, il est menaçant et dégoûtant, mais il n'est pas réel.

---

<sup>6</sup> Georg Tabori, *Jubilé*, Éditions théâtrales, Paris, 2001, p 44.

<sup>7</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, page 9.

<sup>8</sup> L'abjection est un fait culturel, il ne s'agit pas d'un sentiment de dégoût sanitaire : « L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous. Amorce de ma culture. » Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, page 9.

Le fantasme se manifeste par une présentation outrancière de la mort. Le fantôme est un détour pour montrer la mort sans faire face à l'abjection, le cadavre une provocation par l'abject, une volonté de montrer la mort dans sa totalité. Alors que le mort se manifestait exclusivement par sa voix, puisqu'il était immatériel, il devient une figure synesthétique par excellence. La mort se voit, c'est un cadavre en décomposition qu'on nous montre, il s'entend, et de manière extensive, les morts ressassent des litanies, il sent, ou du moins on nous dit qu'il sent la putréfaction, ce qu'il mange a un goût pourri. Et si le toucher n'est pas directement évoqué dans les textes que j'ai pu rencontrer, la confrontation du spectateur avec le corps en décomposition lors du passage à la scène approche le tactile. Cette synesthésie est la manifestation la plus évidente du fantasme qui réside dans l'abjection : la pourriture envahit la vie. L'envahissement par le corps mort prend racine dans le théâtre de l'absurde. Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* de Ionesco, un couple cache un cadavre dans son appartement. Ce corps grandit, comme les ongles des morts continuent de pousser il continue de grandir, il envahit complètement leur espace intime. Le cadavre est objectivé par ce procédé : même si les personnages n'arrivent pas à contrôler l'envahissement par le corps, même si il y a aussi du fantasme, le corps est un objet sans identité. Il est une chose encombrante, on ne sait jamais qui était le vivant, on ne parle que du mort. Cette chosification permet l'appropriation. Autant il est difficile de se saisir d'un fantôme, d'une idée impalpable, autant le cadavre peut être envisagé comme sien par le personnage et comme proche, saisissable par le spectateur.

Enfin, c'est une piste explorée par Naugrette, dans la réappropriation il y a aussi l'idée de quelque chose qui nous soit propre, et peut-être aussi que cette transformation des fantômes en cadavres parlants vise à dénoncer l'impossibilité de mourir telle que la décrit Rilke :

« O mon Dieu, donne à chacun sa propre mort,  
Donne à chacun la mort née de sa propre vie  
Où il connut l'amour et la misère.

Car nous ne sommes que l'écorce, que la feuille,  
Mais le fruit qui est au centre de tout  
C'est la grande mort que chacun porte en soi. »

Juliette Prayer