



PROJECT MUSE®

---

## Relief de Kantor

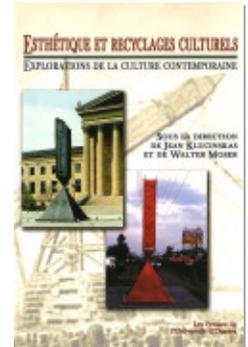
### Published by

Klucinskas, Jean and Walter Moser.

Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine.

University of Ottawa Press, 2004.

Project MUSE. <https://dx.doi.org/10.1353/book.12419>.



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/12419>

personnages de l'autel de Veitt Stoss sont torturés pour qu'ils assument à la fin les postures prévues par le maître. Dans *Qu'ils crèvent, les artistes!*, Kantor parle de cette torture, de cet enfermement qu'il ressentait dans sa propre personne ; il se sentait prisonnier de son propre personnage au point que dans *Je ne reviendrai jamais*, il est sur scène en même temps que son mannequin, la copie de lui-même, comme pour souligner la différence entre le ready-made de sa propre réalité biographique et la réalité esthétique fabriquée par son double théâtral, entre son statut de personne vivante et d'artiste et celui du personnage théâtral qu'il est devenu, mannequin inerte, ou peut-être autrement vivant; ces différences s'accompagnent d'une dimension temporelle où les perspectives de la mémoire se chevauchent et se confondent : le mannequin, selon une coutume typiquement polonaise déjà utilisée dans *Wielopole*, est aussi son portrait funéraire, son double dans un temps futur.

Dans *Je ne reviendrai jamais*, les personnages de toutes les pièces précédentes de Kantor sont convoqués sur scène – sur la scène de sa mémoire – par l'auteur; ils se révoltent contre le pouvoir absolu de leur maître, de leur inventeur. Cette situation est parallèle et opposée à celle de *Qu'ils crèvent, les artistes!*, où Veitt Stoss torture la réalité pour lui faire atteindre la sphère de l'art. À partir de cette pièce, Kantor joue de sa voix enregistrée comme pour théâtraliser sa présence qui devient la représentation d'une réalité disparue, dont il ne reste d'autre trace que la voix. À partir de maintenant, Kantor n'est plus l'observateur de son imagination au travail, mais il devient véritablement un acteur qui a un texte précis à réciter et des mouvements à accomplir sur scène, parfaitement définis et réglés. Dans le texte qu'il prononce, Kantor déclare que nul ne peut revenir au pays de sa jeunesse. Le voyage de retour d'Ulysse s'est avéré impossible et Ithaque est donc perdue à jamais.

Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor est sur scène, assis à sa table, comme d'habitude, mais il est « habillé » en Kantor : il porte un chapeau large, alors qu'en ville, il porte le plus souvent un béret. Il est en même temps lui-même et son personnage théâtralisé. Dans *L'ordre du discours*, Foucault considère le retour comme la possibilité de dire enfin ce qui était articulé silencieusement. Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour, car il s'agit de « dire pour la première fois ce qui cependant avait déjà été dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit<sup>4</sup> ». Le retour touche aussi Kantor qui « revient » sur scène pour y « répéter ce qu'il n'avait jamais dit ».

Kantor commence par dire :

Et de nouveau je suis sur scène  
Je n'expliquerai sans doute jamais clairement et à fond cette  
« habitude »  
Ni à vous, ni à moi-même.  
Mais à vrai dire ce n'est pas « sur scène »  
Mais à la frontière.  
Devant moi : la salle,  
Vous, Mesdames et Messieurs, soit,  
(selon mon vocabulaire)  
la Réalité,  
derrière moi, ce qu'on appelle la scène  
et dans mon vocabulaire remplacée  
par les mots : Illusion, Fiction...  
je ne penche  
ni d'un côté  
ni de l'autre  
avec inquiétude je regarde  
et jette un œil  
une fois vers l'un  
une fois vers l'autre  
et tout de suite après  
vers ce  
Magnifique Résumé  
de ma Théorie et de ma Méthode<sup>5</sup>.

Dans ce spectacle, il est question de trois artistes morts, dont Kantor considère qu'ils l'ont précédé dans le chemin de l'art et de la conclusion de la vie : Maris Jarema, fondatrice du premier Cricot, peintre révolutionnaire, partisane de l'abstraction; Jonasz Stern, peintre juif rescapé d'une exécution qui lui avait fait comprendre qu'on peut être prêt à tout, même à tuer, pour sauver sa vie; Mejerhold, mort après les tortures de la police secrète de Staline, et devenu ensuite artiste glorifié par le régime qui l'avait tué. À travers ces artistes, Kantor met en scène sa propre mort, transformant la réalisation de cette prophétie en un objet prêt qui, tôt ou tard (trop tôt, malheureusement), délivrera de toute ambiguïté la réalité de ce qui est représenté sur scène. Kantor imaginait des solutions fantasques. Il disait parfois, en riant (mais souvent la plaisanterie n'est qu'une manière de protéger une vérité difficile à évoquer), qu'il imaginait un spectacle où il se tuerait sur scène. Au cours

d'une interview, il imaginait, pour ce spectacle, « une séquence qui se situera après ma mort ».

Ne disait-il pas, d'ailleurs, que l'œuvre devrait appartenir à la mort, pour pouvoir être, comme la mort, « finie »? Enfin immobile, le voyage de retour ayant pris fin :

Ô, Seigneur!  
 accorde-moi  
 cet instant unique et *rare*  
 flou comme un souffle  
 invisible  
 comme  
 un *trou* noir  
 qui permettrait de créer  
 dans l'INFINITÉ  
 quelque chose  
 qui réussit à être  
 FINI  
 Comme la mort  
 L'œuvre d'art<sup>6</sup>.

Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor avait deux doubles : « mon ombre » et « mon autoportrait ». Il était devenu une image et son « autoportrait » sortait du cadre pour prendre place à l'intérieur d'une photo prise le jour de son anniversaire, sur laquelle on le voit avec sa mère et son père. La voix enregistrée de Kantor souligne la réalité de sa présence, mais en même temps dévoile le changement de statut subi par sa présence réelle : l'enregistrement est la trace, figée et par là reproductible, d'un instant de vie qui, lui, ne reviendra jamais.

Avec ce dernier spectacle, Kantor a poussé le défi très loin : pour sortir du théâtre, de la représentation, de la duplication de la réalité, un seul moyen : y inscrire sa propre mort, une absence réelle, irrémédiable qui ne permet pas la répétition, et qu'on ne peut représenter avec un cercueil de théâtre ni avec une absence feinte. Une absence qui ne permet aucun retour. Cette fois-ci, Kantor a réalisé un ready-made, un vrai. C'est pour cela que dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor est réellement présent sur la scène.

Notes

1. Une version de ce texte a été publiée dans *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001. Il est publié ici avec la permission de la revue.
2. Tadeusz Kantor, *Tout ne tient qu'à un fil, métamorphoses*, Paris, Éditions du Chêne, 1982, p. 132.
3. Tadeusz Kantor, *Entretiens*, préface de B. Eruli, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 16-17.
4. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.
5. Tadeusz Kantor, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, dans *Les Voies de la création théâtrale*, tome 18, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 170.
6. Tadeusz Kantor, *Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 277.

*This page intentionally left blank*

## Relief de Kantor

Ginette Michaud<sup>1</sup>, Montréal

*Just relish the left overs  
That's what is left for us.*

Tadeusz Kantor, bribe de phrase  
extraite de *Je ne reviendrais jamais*.

C'est la question de l'héritage qui a engagé Guy Scarpetta, ami de Tadeusz Kantor et témoin privilégié de son travail (surtout dans la dernière décennie de sa vie), à s'interroger sur la nécessité d'une transmission posthume de son art. Il se demande dès les premières pages de *Kantor au présent* ce que des jeunes gens, 10 ans après la mort de l'homme de théâtre, pourraient bien savoir de son art, eux qui ne l'ont pas « physiquement perçu<sup>2</sup> », à travers « le volume, la présence des corps vivants, l'impact des sensations, le climat émotionnel des représentations » (K, 17). Toutes ces choses sont en effet perdues à jamais; j'en ai hélas fait l'expérience tout récemment en visionnant *La classe morte* – mais c'était un enregistrement sur bande vidéo, projeté sur un tout petit écran télé, pauvre de moyens et sans génie propre, et il fallait beaucoup d'imagination pour penser que, comme l'écrit Scarpetta, « des foules entières, devant ces spectacles, riaient et pleuraient à la fois » (K, 17)... L'électricité, la transe, la commotion, rien dans ces images ne les laissait pressentir ni ressentir. On retrouve là la limite de l'archive qui détruit radicalement, invisiblement, ce qu'elle paraît reproduire fidèlement. Comme l'a fort bien décrit Derrida dans *Mal d'archive*, rien d'intact ou à l'abri dans l'archive, dans la pulsion qui cherche à conserver intact : « Il n'y aurait pas de poussée à la conservation sans une poussée, en sens inverse, à la destruction qui appartient elle-même au processus de l'archivage<sup>3</sup>. » Cette contradiction était lisible dans chacune des images vidéo, non seulement en raison d'une inadéquation du support (ce qui était, à l'évidence, le cas), mais parce que le théâtre de Kantor avait déjà exploré l'impossibilité de son propre archivage, sa consommation et sa cendre, aussi loin que possible, et ce, même si Kantor a pris soin par ailleurs (et ce n'est pas aussi contradictoire que cela peut paraître à première vue) de tenter de se muséifier lui-même avant l'heure en multipliant les traces de son art, en rassemblant les artefacts dans les

caves de la Cricothèque, où ses « objets » théâtraux – qui sont, comme on le sait, tout sauf des accessoires<sup>4</sup>, parfois plus vivants que les acteurs qui les usaient (ou s’usaient à les manipuler) – continuent toujours de « nous »<sup>5</sup> regarder de manière inquiétante...

Mais je garde pour l’instant en réserve cette question, immense, de la perpétuation de la mémoire – qui se pose avec d’autant plus d’acuité ici que Kantor aura désiré (et fort peu d’artistes renoncent à leur narcissisme à ce point) voir son art mourir avec lui – pour revenir à la question qui préoccupait Scarpetta, à savoir comment ils pourraient, ces jeunes gens qui n’auraient accès à son travail que par des truchements impliquant un transfert et donc une transformation par un autre médium, se faire une idée juste de cet art uniquement à travers des documents, des archives, bref des reliefs, des restes. Je suis, avec beaucoup d’autres, nécessairement engagée dans ce processus de recyclage : à l’évidence, je ne peux et ne pourrai jamais connaître directement l’art de Kantor – mais il faudrait se demander si cette illusion du contact direct, du présent d’une présence tient encore devant une expérience manifestement aussi spectrale et fantasmatique –; tout vient trop tard, à distance, dans l’éloignement et l’altération déjà, de seconde main. Si, comme l’affirme Scarpetta, l’art pour Kantor était « indissociable du relief d’une expérience » (*K*, 13), je suis donc pour ma part d’abord conduite (ou réduite) à faire aujourd’hui l’expérience du relief. Et je retiens ce mot pour sa capacité double à exhiber tout autant qu’à effacer : « relief » est à la fois le signe de la monumentalisation, de ce qui fait saillie et rompt la planéité d’une surface, et de ce qui reste, du résiduel, de ce qui retourne à l’informe, du détrit (il renvoie selon Littré aux « restes d’un repas », à ce qui n’aura pas précisément été incorporé). « Relief » renvoie en outre pour moi, devant une œuvre de mémoire aussi manifestement obsédée par le deuil et travaillée sans relâche jusqu’à la fin, à plus : par l’indeuillable du deuil, à ce qui résiste à toute analyse. Car ce qui frappe avec force chez Kantor, ce à quoi on ne s’habitue pas, c’est bien ce lien intime entre l’art et la mort, capté dans un mouvement sans repos, où la compulsion de répétition fait impitoyablement retour, revient sans répit (*no relief* : c’est le cas de le dire) se représenter « à l’œuvre » dans chacune des œuvres. D’où peut-être cette crudité fantasmatique, cette cruauté qui est étrangement familière à toutes ses créations – sa peinture comme son théâtre, mais aussi ses dessins et notes de scène – qui tournent autour de l’orchestration de la décomposition, de la maîtrise de l’immaîtrisable, du point de passage, franchi et refranchi, entre la vie et la mort, la souffrance et la jouissance, l’animé et l’inanimé, le vivant et le mannequin, les fantômes et leurs vis-à-vis, pas plus réels les uns que les autres... Comme

si, écrit Scarpetta, « il y avait une limite, une frontière, à traverser sans fin, jusqu'au moment où c'est lui, Kantor, qui 'devient' la frontière » (K, 102). Cette traversée d'outre-tombe et ce retour sont sensibles dans tout son parcours, de *La classe morte* (1975) à *Où sont les neiges d'antan* (1979), *Wielopole-Wielopole* (1980), *Qu'ils crèvent, les artistes!* (1985), *Le mariage* (1986), jusqu'à *Je ne reviendrai jamais* (1988), *Ô douce nuit* (1990) et l'inachevé *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990), qu'il préparait quand la mort l'a trouvé. Dans tous ces spectacles, Kantor reconvertissait ses personnages, ses œuvres antérieures, sa propre vie comme autant de *ready-made* prêts à toutes les reprises, à tous les effacements, à toutes les transfigurations. Et quand je parle de retour et de compulsion de répétition, je ne parle pas seulement d'un motif, d'un thème, au sens banal du terme, ni même d'une « forme » (on sait à quel point Kantor était réfractaire à une telle façon de réduire la chose de l'art à toute esthétique, quelle qu'elle soit<sup>6</sup>), qui justifierait jusqu'à un certain point une description de son travail comme « théâtre de la mort », mais bien de ce qui relève ici d'une véritable compulsion de répétition, au sens psychanalytique du terme, celle qui se révèle la plus irréductible et donc à ce titre la plus indissolublement liée à l'analyse elle-même. On peut en effet se demander s'il n'y a pas dans le travail de Kantor quelque chose qui relève de cette compulsion de répétition, qui à la fois appelle la perlaboration (conceptuelle, philosophico-théorique) et cherche pourtant toujours à la mettre en échec. On aura reconnu le commentaire de Derrida, dans *Résistances de la psychanalyse* cette fois, qui note à propos de cette résistance du « cinquième type » (qui ne relève plus des instances du ça, du moi ou du surmoi) qu'elle est le motif essentiel de l'analyse elle-même, le mouvement de résistance absolue, de l'inconscient tout court, celle qui n'a pas de sens, « le mouvement de la dissolution qui pousse à la destruction, qui aime détruire en dissociant » : « elle n'a pas de sens (pulsion de mort) et elle résiste à l'analyse sous la forme de la non-résistance », bref elle est ce qui reste, ce qui garde, toujours selon l'expression de Derrida, « ce goût de mort en poste-restante<sup>7</sup> », expression qui conviendrait admirablement à ce qui fait œuvre tout en le désœuvrant dans le théâtre de Kantor. On pourrait en tout cas suggérer, à propos de la compulsion de répétition, qu'il y a peut-être là une autre figure qui devrait retenir notre attention, un modèle radical de non-recyclage, une limite peut-être dans la manière même de penser le recyclage... Même si l'analogie entre le terrain psychique et le terrain culturel et esthétique impose toujours quelque prudence, il y aurait quelque chose à penser ici à partir de la pratique de Kantor quant à une distinction, retracée et brouillée, entre recyclage et répétition, et il y

aurait quelque intérêt, me semble-t-il, à ne pas « trop » oublier la psychanalyse dans ces parages (elle est curieusement très rarement évoquée ou bien timidement convoquée dans les études qu'il m'a été donné de lire), alors que le théâtre de Kantor, souvent qualifié un peu vite d'« autre scène », est en effet impensable sans elle et entend même peut-être donner lieu à un « inconscient esthétique », si l'on suit l'hypothèse récemment élaborée par Jacques Rancière dans le petit essai qui porte ce titre. Rancière y cite d'ailleurs, aux côtés de Maeterlinck et des androïdes de Villiers de l'Isle-Adam, « la surmarionnette d'Edward Gordon Craig ou le théâtre de la mort de Tadeusz Kantor », décrivant en des termes qui nous intéressent l'invention du « nouveau corps » émergeant de cet art si singulier : « Non plus le corps humain de l'acteur/personnage, mais celui d'un être qui 'aurait les allures de la vie sans avoir la vie', un corps d'ombre ou de cire accordé à cette voix multiple et anonyme<sup>8</sup> ».

La pratique de Kantor tire toute sa force d'ébranlement, on le sait, de son traitement singulier de la mémoire, mémoire « personnelle » et collective (si ces oppositions ont encore un sens ici), mémoire omniprésente dans toutes ses sédimentations historiques (de l'effondrement de l'empire austro-hongrois à la Seconde Guerre mondiale, Kantor ne cesse de parler du démantèlement de la *MittelEuropa* et des ondes de choc déclenchées par ce séisme<sup>9</sup>) et toujours mobilisée de manière subversive (le cabaret revisité, la foire, la parade, le café de la gare, le tableau vivant, le retable, l'émeute...). La mémoire est peut-être même la seule « forme » qui serve encore de sol à cette esthétique en lui prêtant sa plasticité, « entité vivante, mobile, contradictoire, ramifiée, avec des courts-circuits, des surimpressions, des éclipses, des intermittences, des résurrections, d'incessantes et rétroactives transformations » (K, 19). Des rapports de complicité et de conflit se nouent de toute évidence avec force de ce côté avec le texte freudien, et pas seulement avec la vulgate psychanalytique. À certaines thèses, trop optimistes, de Freud quant à la fonction de sublimation de l'art, Kantor opposerait plutôt un tout autre sublime, où l'art est le lieu d'une violente expérience de dessaisissement, de « désemparement », pour reprendre le mot de Rancière; on pourrait même dire qu'il va, à rebours du Freud qui croit encore trop aux vertus thérapeutiques de l'art, se tenir au plus près de celui, plus pessimiste, de *Au-delà du principe de plaisir* pour lequel pulsion de vie et pulsion de mort ne s'opposent plus, mais sont posées dans une « structure d'altération réciproque<sup>10</sup> » où elles ne cessent de s'échanger et de se relancer. Kantor fait-il autre chose en représentant sur scène (mais peut-on encore parler de « scène<sup>11</sup> »?) ces incessantes reconversions qui ne déchargent jamais, qui continuent au contraire de

se recharger de manière inépuisable, et si épuisante, comme en témoigne cette évocation de *Je ne reviendrai jamais?*

Et cette pièce poignante et drôle, en forme de récapitulation, presque de testament, où des personnes et des objets issus de tous ses spectacles antérieurs viennent se télescoper, en un art éblouissant de la variation – éléments prélevés et précipités dans une nouvelle dynamique et témoignant d'une sorte de mémoire indestructible, hallucinée, décalée. Un café, un prêtre, un serveur maniaque et agité, un orateur au discours sans cesse perturbé, un client (Kantor lui-même) assistant au défilé de tous les fantômes qui hantent sa mémoire, une souillon d'auberge qui finira par chanter (superbement) le chant des victimes des chambres à gaz, un gymnaste affublé d'un sac à dos gigantesque qui le transforme en monstre, une pute en sous-vêtements et bas noirs dans une cage à poules, deux hassidim, un rabbin fou, deux évêques dansant le tango, un « apache », un couple de mariés (dont l'homme est incarné par un mannequin à l'effigie de Kantor lui-même), l'effrayant « orchestre blindé des violonistes », la vieille femme au profil aigu jouant d'une sorte de vielle à manivelle – et les croix, les potences, les bâches, les bancs d'école, la baignoire-barque du *Retour d'Ulysse* : tout cela surgissant, s'affolant, mourant, ressuscitant, s'enchevêtrant, avec la violence et le caractère insolite des images de cauchemar, pour constituer la plus étonnante danse macabre de notre temps (K, 72).

On pourrait en dire autant de toute une série d'oppositions déconstruites par la psychanalyse et qui trouvent dans l'art de Kantor une exposition rigoureuse (qui est sujet, qui est objet, au juste, ici? et vivant et mort?) où, par exemple, il nous fait éprouver l'étrangeté de l'événementialité psychique, dont le présent n'a jamais lieu que dans et par l'après-coup, et où, comme l'écrit René Major,

[l']inconscient n'est plus simplement hors conscience. Il parasite la conscience. Le plaisir n'est plus tout uniment le contraire du déplaisir. Il peut être éprouvé comme une souffrance et la souffrance comme une satisfaction. Le sujet se cherche et se trouve dans l'objet qui n'est pas, en soi, son contraire. Il n'est pas de pur présent par rapport au passé. Le passé est présent dans le présent et le présent toujours déjà passé. L'origine est déjà en retard et le retard est donc originaire<sup>12</sup>.

Par ailleurs, qui mieux que Kantor aura su représenter les effets du retour en boucle du refoulement freudien dans l'histoire, ce cauchemar qui se répète à l'infini (fût-ce avec une différence), dont tous ses personnages somnambules ne parviennent pas à s'éveiller? Comme l'écrit Scarpetta, Kantor « ne cesse de parler de 'retour'. Mais il faut préciser : ce n'est pas lui qui retourne vers ce monde enfoui (cela, ce

serait l'attitude nostalgique), c'est le monde lui-même qui revient vers lui. [...] ce qui revient [...] ne peut jamais revenir à l'état pur, 'comme avant' » (K, 97). D'où l'impureté, la corruption, la profanation si périlleuses dans ces « actions » théâtrales : « Il faut imaginer une situation, dit-il, où les morts commencent à agir, à parler. Ils sont maladroits, ils bredouillent. Ce sont les restes des actions qui, de leur vivant, étaient raisonnables, mais ces restes ne signifient rien. Ce sont des traces. Les traces, pour moi, sont plus importantes que la réalité » (K, 86). Et il ajoute : « Je ne reviens pas en arrière, c'est le passé qui revient vers moi. Mais le plus étrange, c'est que ce passé arrive toujours à un moment précis » (K, 86), il revient justement toujours au moment où la question se pose à nouveau au présent. Voilà, me semble-t-il, une autre proposition importante à tenir à l'horizon d'une réflexion sur les rapports entre esthétique et recyclage. Ce « laisser-revenir », c'est bien ce qui démarquerait de manière radicale la position de Kantor de la simple et inoffensive « réappropriation indifférente des formes antérieures » (K, 110), que Scarpetta dénonce à juste titre comme le double piège guettant le recyclage dès qu'il n'est pas une véritable opération de « réinscription », au sens le plus fort du terme (avec ce que cela entraîne de responsabilité<sup>13</sup> et d'éthique), et qu'il glisse dès lors soit dans la plate restauration (la fascination « néo » pour le passé réifié, figé), soit dans le ludisme insignifiant et finalement amnésique d'une certaine postmodernité.

Le relief, je le suggérais en commençant, c'est le résiduel, c'est aussi ce qui est irrécupérable. Qu'est-ce donc, pourrions-nous nous demander maintenant, qui résiste et revient relancer, sinon hanter, nos propres questions dans les positions sur l'art de Kantor? *Kantor au présent* nous offre là-dessus quelques éléments de réflexion pertinents, bien que le livre ne laisse pas d'être lui-même assez étrange. Scarpetta, assumant la place du témoin – position qu'il distingue à plusieurs reprises de celles du critique ou du chercheur universitaire –, rassemble dans ce recueil des textes divers (articles, préface, catalogue d'exposition, interventions publiques, entretiens et conversations semi-privées enregistrées), de provenances, de genres et de tons différents. Ces textes hétérogènes sont reproduits dans leur intégralité, sans retouches ni réécriture, cependant resitués dans leur contexte propre et leurs circonstances de parole particulières, au moyen de pages intercalaires qui réfléchissent sur le passage du temps et l'altération de la perception<sup>14</sup>. Cet effet de variations, de portrait fragmentaire *in progress* n'élimine pas complètement une certaine perplexité du lecteur, suscitée par le retour de passages déjà lus, l'effet non masqué des redites – ce qui est plutôt rare, même pour un recueil de ce genre. L'ensemble produit

ainsi un effet *unheimlich* assez curieux, surtout au début, et qui tient à ce va-et-vient entre le passé et le présent, la trace écrite et sa réactualisation, restituée en une sorte de travail de deuil qui se fait précisément, comme chez Kantor, à travers les reprises et les répétitions. Ainsi, paradoxalement, bien loin de seulement agacer comme cela pourrait être le cas, ce choix de conserver tels quels ces accompagnements critiques tout en les utilisant dans un certain montage comme autant de ready-made, selon l'esthétique propre à l'artiste, s'avère tout à fait cohérent et plus encore, se révèle, à un niveau plus profond, une réponse – et le témoignage est toujours une réponse à l'autre – à son esthétique, qui se trouve en quelque sorte assumée jusque dans le style choisi pour lui rendre hommage. L'effet de « retour » et de hantise propre à l'œuvre de Kantor se trouve ainsi fortement réinscrit du point de vue du spectateur-lecteur, de manière plus ou moins consciente et concertée. Comme si la compulsion de répétition ne laissait pas intact le texte du témoin lui-même, qui devient une sorte de créature kantorigène... On pourrait interpréter en ce sens la reprise vraiment insistante d'un texte à l'autre de ces longues énumérations faisant tableau qui tentent une traduction, sur le plan de l'écriture, de la perception telle qu'elle est déstabilisée par Kantor. C'est peut-être dans ces ekphrasis<sup>15</sup> burlesques et inquiétantes, qui donnent mieux à « voir » que n'importe quel enregistrement, que la transmission de l'art disparu de Kantor se fait la plus effective. Il serait intéressant de les lire comme des tentatives de transposer au plus près, mais dans un autre langage, les effets d'effraction, d'arrachement, de *dynamis* aussi produits par ce théâtre. Écrire Kantor serait alors une autre façon de recréer son théâtre disparu, en le faisant passer à une autre scène...

De manière répétitive donc, sinon compulsive, Scarpetta retrace quelques-uns des signes les plus importants de l'art de Kantor : le recours à des événements référentiels, historiquement connotés mais « dégradés » en un « art à la fois complètement figuratif [...] et complètement abstrait (dans leur montage, leur syntaxe) » (K, 73); l'utilisation singulière du corps de l'acteur traité comme matériau plastique; le rôle de la composition, pensée ici en termes picturaux ou musicaux; l'hétérogénéité des effets visés, combinant tragique et grotesque, sacré et profanation, pathos et dérision... Le critique circonscrit aussi les traits fondamentaux de l'art théâtral de Kantor, qu'il se plaît à synthétiser autour de quelques idées-forces, soit la revendication radicale d'une « autonomie » de la mise en scène (la filiation à Artaud, présente tout du long mais non revendiquée comme telle, aurait certes mérité d'être examinée plus sérieusement, surtout pour un artiste censément – miraculeusement? – affranchi de toute influence); le rejet

de toute forme de psychologie, de représentation, de personnage, de situation au profit de volumes, mouvements, visions, figurations déréalisées; le parti pris d'un théâtre « à la première personne », hautement subjectif (là encore, la question de la subjectivité et du narcissisme, du contrôle et de la perte de contour du « moi » démiurgique aurait nécessité quelque approfondissement), exerçant son pouvoir sur « toute une communauté d'acteurs, lui appartenant intrinsèquement » (K, 208)... Ce dernier point confinant à la possession quasi physique de l'Acteur par le Maître ne laisse pas d'inquiéter le lecteur, mais apparemment pas le critique qui ne remet en question aucune conséquence ou limite (impasse?) de la pratique de Kantor, lui déniait du coup toute possibilité d'héritage<sup>16</sup>, geste pour le moins étrange si le propos était d'assurer une transmission.

Plusieurs arguments de ce livre appelleraient également à discussion, notamment la construction insistante d'un Kantor figure héroïque de la modernité éthique<sup>17</sup>. L'argument du constant déphasage de l'artiste par rapport aux grands courants esthétiques du siècle est sans doute commode pour en faire une sorte de saint de la Subversion, mais il ne laisse pas de devenir quelque peu suspect, notamment par rapport aux avant-gardes<sup>18</sup> : poser, par exemple, comme le fait Scarpetta dans un texte de 1983, que « l'enfer totalitaire a peut-être aussi été 'le passage à l'acte' du programme symbolique des avant-gardes », c'est, me semble-t-il, encore succomber à une rhétorique hyperbolique qui ne s'est pas complètement dégagée... des avant-gardes.

Scarpetta saisit bien par contre l'un des paradoxes les plus fascinants de l'art de Kantor, ce qu'il nomme assez joliment sa « diagonale du temps », Kantor accordant « à un art précaire, éphémère, en principe voué à disparaître avec l'artiste, le même souci, la même précision, la même ambition que s'il avait travaillé à une œuvre plastique destinée à durer pour l'éternité » (K, 18). Non seulement abolit-il ainsi les critères de distinction entre art majeur et art mineur, mais il parvient à faire communiquer les arts entre eux autrement et à échanger leurs propriétés respectives :

Dans son théâtre (art des corps vivants, donc éphémères), il y a une rigueur et une minutie dans l'assemblage des signes qui répondent au souci d'« éternité » propre à la peinture (c'est le paradoxe majeur de son art théâtral) : il fonctionne comme s'il devait traverser les siècles, alors même qu'il est condamné à disparaître à plus ou moins brève échéance); sa peinture, au contraire, possède un caractère étrangement éphémère, fugitif (comme si elle devait se conserver dans la mémoire, plutôt qu'être contemplée comme un objet durable) (K, 112).

Cette proposition quant au temps et à la durée/permanence (la rémanence de l'immatériel) me paraît non seulement une description très juste des transferts esthétiques à l'œuvre dans l'art de Kantor, mais elle souligne aussi un autre relais opéré ici par le metteur en scène quant au rêve ancien qui hante la modernité depuis les romantiques allemands (au moins) jusqu'à Baudelaire et Mallarmé et au-delà, à savoir le passage entre les arts, qui se trouverait peut-être ici délivré – ou est-ce seulement un détournement? – du désir opératique de l'œuvre totale. Scarpetta note avec raison qu'il n'en va pas seulement ici « d'une simple transposition d'un art sur un autre ou d'un transfert de formes », le plus important n'étant pas de faire du théâtre le champ d'application de la peinture, par exemple, mais bien « la position subjective, et même éthique, à l'œuvre dans ce franchissement : la *nécessité intérieure* traversant les deux champs d'opération – et produisant, à chaque fois, une rupture, une effraction, un passage dans l'« autre dimension » » (K, 191-192). Quoi qu'il en soit, ce double rapport à la durée et à la disparition persiste comme l'une des leçons les plus actuelles de la pratique de Kantor.

Il conviendrait également d'examiner de manière beaucoup plus précise ce qu'il en est de Kantor comme insatiable recycleur lui-même, notamment son rapport d'appropriation, de dévoration et d'incorporation pour le moins intense de certaines œuvres : je pense tout particulièrement ici à ce qu'il fait des œuvres de Craig, de Schulz (*La classe morte* sort d'une de ses nouvelles et du *Ferdydurke* de Gombrowicz, son grand rival), de Witkiewicz... De ce dernier, il disait qu'il travaillait « avec » lui<sup>19</sup> : encore faudrait-il voir ce que cela veut dire en termes d'énergie destructrice dans l'appropriation, voire de défiguration, de broyage, poussé ici très loin, jusqu'à ce que le texte de l'autre soit devenu méconnaissable... La lecture de Kantor semble toujours éruptive, rageuse, pulvérisante, rien qui pourrait facilement se décrire selon les règles d'une intertextualité classique, on le pressent. Quel rapport ici au texte, au texte comme « reste »? Comment s'en prend-il aux fantômes de l'autre, comment en hérite-t-il et s'en charge-t-il?

Finalement, demeure le problème de la transmission d'un art disparu, et la question du témoignage et du posthume qui lui est nécessairement liée et qui anime tout ce recueil. En quoi, se demandera-t-on, ce problème est-il spécifique au « cas » Kantor? Une bonne partie des arts de la scène, pour ne pas dire du théâtre en général (je pense à Artaud, ou même à Molière et Racine, sans parler des performances contemporaines), ne pourrait-elle pas être interrogée dans le même sens? Qu'est-ce qui, dans l'expérience de Kantor, donne un « relief » particulier à cette question? Est-ce le fait qu'il l'ait si lucidement prévue et