

## Présence et absence : Kantor en scène

Brunella Eruli

Numéro 30, automne 2001

Entre théâtre et cinéma...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041476ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041476ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Eruli, B. (2001). Présence et absence : Kantor en scène. *L'Annuaire théâtral*, (30), 125–139. <https://doi.org/10.7202/041476ar>

### Résumé de l'article

L'auteur lit l'ouvrage de Kantor à la lumière d'un projet autobiographique audacieux et « résolument moderne » qui mène l'artiste, au fil de ses spectacles, non pas à mettre en scène et à « représenter » sa vie, mais son contraire, son absence, sa mort. Quelle serait alors la véritable signification de la présence de Kantor scène toujours considérée comme sa marque de fabrique? La rupture d'un code théâtral, comme il disait lui-même, ou l'allusion à une réalité qu'on ne peut ni connaître ni représenter?

# Présence et absence : Kantor en scène

« **A** force de regarder de près la réalité, l'œil n'est plus capable de distinguer ses particularités, il n'y a qu'une ombre obscure derrière laquelle se profile un vide infini... bleu... noir » (Kantor, 1982 : 132). Kantor a écrit ces lignes dans les années 1960, après une visite au Musée d'histoire naturelle de Paris, au cours de laquelle la découverte de la structure profonde et invisible de la matière aurait, de son propre aveu, changé sa manière de concevoir le réel. On pourrait sans peine affirmer que son œuvre a joué le même rôle auprès de ses critiques les plus attentifs ou de ses spectateurs les plus fidèles.

Le recul que la disparition de l'artiste a imposé et les changements provoqués par les mutations politico-culturelles des dix dernières années ont contribué à déplacer la perspective de lecture de son œuvre. Situer et replacer la production de Kantor dans le contexte actuel permet aussi de lui accorder un regard neuf.

Kantor a toujours beaucoup écrit, accompagnant son travail de mise en scène de notes, manifestes, documents, partitions et essais. Au cours de nombreuses interventions publiques (interviews, émissions télévisées, débats, rencontres), ses formules efficaces et percutantes ont fini par créer un véritable lexique. Lors d'une interview, Kantor a dressé pour moi la liste de ses *a priori* et des concepts qu'il aimait ou qu'il détestait : « la réalité du rang le plus bas », les matériaux bruts, l'intervention du hasard, l'objet *ready-made*, les acteurs de Cricot définis comme des acteurs non professionnels, les dates de ses tableaux abstraits ou de ses premiers emballages, la signification de sa

présence sur scène comme chef d'orchestre pour briser l'illusion théâtrale... Parce qu'ils n'étaient pas soumis à la critique ou à la discussion, tous ces mots clés et ces concepts ont fini par faire écran à une lecture plus libre de son œuvre et nous ont empêchés de suivre leur évolution tout au long de la pratique scénique de leur concepteur.

Car l'œuvre de Kantor est bien traversée par des perspectives parfois divergentes (la réalité et l'au-delà) comme par des doutes qui témoignent d'un travail de recherche exigeant, obsédant même, et qui n'a pas toujours été entendu. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor parle sur un ton ironique de la « magnifique réussite de (s)a théorie et de (s)a méthode », phrase qui sonne comme un désaveu de toute grille conceptuelle bien définie. La présence constante de Kantor sur scène et hors de la scène a fait écran (en ce qui me concerne du moins) au déchiffrement d'une signification plus complexe que celle autorisée – ou imposée – par Kantor lui-même, et trop souvent, peut-être, reprise par ses critiques.

## Recyclage biographique

En préalable à une lecture de la signification de sa présence en scène, toujours évoquée pour souligner la singularité de sa conception théâtrale, arrêtons-nous d'abord sur le « recyclage » que fait Kantor des éléments de sa propre biographie. Cette perspective critique m'a été suggérée par Kantor lui-même qui, d'une pièce à l'autre, revient sans cesse sur certaines épisodes de sa vie pour les déformer en approfondissant ou en transformant leurs significations. Ces modifications permettent de nuancer l'interprétation de sa présence sur scène soit comme individu, soit comme artiste.

Ce qui rend si singulière l'œuvre de Kantor, c'est l'utilisation depuis 1975 – c'est-à-dire après la révélation de *La classe morte* –, d'un matériel autobiographique traité comme un matériel parmi d'autres, comme un objet *ready-made* extrait de la vie réelle. Visant en apparence l'universalité d'expériences historiques fondamentales, constitutives de l'homme contemporain (la guerre, la mort, la violence, la peur), la dimension autobiographique se double d'une réflexion esthétique où le vécu individuel de Kantor est transcendé dans une métaphore universelle. Pour le maître de Cracovie, il s'agissait moins de « se » dire en tant qu'individu que de poser le problème de l'art comme lieu de l'imagination, de la représentation et de la mémoire. Kantor voulait libérer le théâtre des charmes dangereux de l'illusion en privilégiant les formes de la

réalité du « rang le plus bas », abandonnées et trouvées, disait-il, sur le bord d'une poubelle, résidus d'un vécu lointain. Dépourvus de toute fonction pratique, de toute réalité psychologique, ces « personnages », ces matériaux pris entre la vie et la mort sont traversés par des impulsions qui aboutissent à des gestes mécaniques, à des actions répétées, à des mots ressassés dans des engrenages coincés. Cet état d'éternelle absence se produit dans un espace-temps immobile, après la fin de l'Histoire, alors que les situations continuent de se produire selon le rythme immuable de l'agrégation et de la dispersion de la forme.

La disparition de l'artiste nous prive aujourd'hui de sa présence physique, mais elle nous permet aussi de nous interroger sur les véritables motifs de sa présence en scène, cette présence qui jouait comme un leitmotiv unissant des spectacles aussi différents que *La classe morte* ou *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. On peut aussi considérer les différences entre *Wielopole, Qu'ils crèvent les artistes !* et *Je ne reviendrai jamais* comme les marques des étapes d'une œuvre qui reste à lire dans sa globalité et dans sa totalité, jusqu'au renversement radical de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Kantor considérait comme capital ce spectacle, qu'il a terminé pratiquement la veille de sa mort, peut-être parce qu'il annonçait le terme d'une quête qui n'a pris fin qu'avec la mort de l'individu Kantor. « *Una attesa molto importante* » était le titre donné par Kantor au cycle des manifestations qui se sont déroulées à Bari, en Italie, en 1982, autour de l'intégrale de son œuvre (à l'époque, il parlait d'une trilogie composée de *La classe morte, Wielopole-Wielopole, Qu'ils crèvent les artistes !*).

Kantor est mort le 8 décembre 1990. Il devait partir le lendemain matin pour Toulouse, y installer sa troupe et régler les derniers raccords techniques d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire* dont la première était prévue pour le 4 janvier 1991. Le fait que ce spectacle n'ait pas été terminé ne saurait être un obstacle à sa prise en compte, c'est-à-dire à l'analyse détaillée des documents et des enregistrements des répétitions qui prouvent son degré d'accomplissement conceptuel et scénique. Souvent, l'ébauche ou l'œuvre inachevée est aussi éloquente – et parfois plus – que l'œuvre parachevée.

Ce spectacle est important non seulement par son évidente valeur testamentaire, mais aussi parce qu'il marque un bouleversement du discours théâtral de Kantor, en particulier dans le changement du statut de sa présence sur scène. C'est peut-être pour cette raison que ce spectacle a troublé et surpris autant que dérangé ses aficionados. Mais Kantor avait décidé de briser le

cadre, voire le carcan conceptuel dans lequel il se sentait enfermé. Un spectacle choc, et puis « qu'ils crèvent les critiques » !

Ce virage s'amorçait déjà dans *Je ne reviendrai jamais*. Il a été tragiquement négocié par sa disparition brutale : comme dans ses « emballages », lorsqu'il enveloppait un objet ou une personne pour rendre plus visible leur réalité et la signification de leur présence, l'absence de Kantor sur scène rend encore plus évident et perceptible le sens de sa présence. Ce point est crucial pour comprendre, rétrospectivement, le sens de sa démarche. La mort de Kantor évoque celle de Molière. Toutefois, dans ce dramatique coup de théâtre, comment ne pas lire la manifestation d'une conception chère à Kantor, celle du hasard salvateur qui renverse les situations ou permet de sortir des impasses artistiques. L'absence de Kantor sur scène devient ainsi un « geste » nécessaire, d'autant plus efficace qu'imprévu, qui rend visible et lisible une idée que l'artiste, de son vivant, ne pouvait inscrire que métaphoriquement dans son œuvre. Il suffit pour cela de penser à *Je ne reviendrai jamais* et, en particulier, à la séquence du mariage où Kantor apparaît au bras de « la fiancée morte » ; dans la première version du spectacle, Kantor célébrait les noces d'un mannequin de cire à son effigie et d'un cercueil. Cet objet, trop explicite et trop illustratif, fut ensuite remplacé par le personnage de la « fiancée morte », étrange Pénélope, figée dans son attente sans fin.

Kantor affirmait qu'il se tenait sur scène parce qu'il voulait occuper une situation « illégale », situation typique de tout artiste obligé par la société à se tenir dans ses marges. Il se décrivait comme le metteur en scène qui squatte le plateau, qui est là où on ne s'attend pas à le voir, renversant ainsi l'ordre établi, brisant les conventions de la représentation théâtrale déjà mises à mal et en péril par le fait même de « manipuler » la représentation de la mort, de « jouer » avec elle. Il posait ainsi, de manière implicite, la question fondamentale du bien-fondé de la place que chacun occupe, ne serait-ce que dans le lieu même du théâtre : ne sommes-nous vraiment que des spectateurs des événements qui se déroulent sous nos yeux ? Cette volonté de briser l'illusion théâtrale par la présence de quelqu'un qui « ne joue pas » était explicite à l'époque de *La classe morte* et de *Wielopole*, mais elle deviendra moins évidente dans les spectacles suivants, où Kantor est devenu un acteur, le mannequin, le double de lui-même.

## Kantor en double de lui-même

Dans une interview que j'ai réalisée pour la télévision suisse, Kantor admettait le changement amorcé dans *Qu'ils crèvent les artistes !* :

Dernièrement, j'ai réfléchi à la question et à tout ce qu'on dit au sujet de ma présence sur scène. La raison de ma présence n'est pas seulement de jouer le rôle de destructeur de l'illusion. Je me suis rendu compte que je suis un peu acteur et que cela est nécessaire pour que la pièce, pour que le spectacle soit plein.

Qu'est-ce que je fais ? Je suis celui qui fait entrer les acteurs. Qui a choisi les acteurs ? Et tantôt je suis satisfait, tantôt je ne suis pas content, et même de temps en temps je suis furieux. Alors le spectateur a l'impression que je joue le rôle de l'auteur; dans les pièces des futuristes, l'auteur insatisfait de l'action commençait à vociférer. Dans *La baraque foraine* de Blok, l'auteur interrompt l'action parce qu'il ne reconnaît plus sa pièce.

Voilà mon rôle. Je suis un peu acteur, spécialement dans le dernier spectacle *Qu'ils crèvent les artistes !* : je fais entrer toute une bande de gens qui, dès qu'elle est sur scène, se conduit comme si elle ne tenait pas compte de ma volonté. Je deviens celui qui est dans les mains des acteurs. Voilà, cela est mon rôle : je suis un peu acteur. Voilà la nouvelle interprétation de ma présence sur scène (1996 : 16-17).

La présence de Kantor sur scène a connu différentes étapes : la toute première, liée aux happenings des années 1960 et 1970, se déroulait dans des espaces non théâtraux (galeries, plages, etc.). L'artiste avait alors pour rôle d'organiser les mouvements du public : il fallait contrer ou entraver la tendance des spectateurs à occuper des espaces où l'action aurait pu évoluer, et protéger les acteurs des mouvements imprévus d'un public en mouvement. N'oublions pas que c'est dans l'espace non théâtral d'une galerie d'art, la galerie Krystofori, qu'ont été conçus et représentés les spectacles de la première phase de Cricot2.

Dans *La classe morte*, la corde qui sépare le public de la scène inaugure une nouvelle conception, plus théâtrale, de l'espace scénique en dressant une frontière, symbolique et conceptuelle entre la vie et la mort, entre la réalité et sa représentation. Kantor affirmait ainsi que l'événement théâtral devait se

dérouler dans un espace réservé, voire marginal, méprisé et socialement invisible.

Avec *Wielopole-Wielopole*, premier spectacle dont Kantor signe le texte, un autre virage se produit : en utilisant son expérience personnelle, il devient par sa présence le témoin et le garant de la réalité des événements présentés sur la scène. Il utilise comme « objets préfabriqués » les noms de ses parents, de ses tantes et de ses oncles, la photo de son père à l'armée et le nom de Wielopole, le lieu où il est né. De manière explicite et même provocatrice, il évoque sa vie à travers des personnages « calqués » sur ceux de sa famille. Sur la scène évoluent aussi des « imposteurs », c'est-à-dire des acteurs qui représentent ce qu'ils ne sont pas, comme ils le font d'habitude : ces personnages louches se sont appropriés des entités enfouies dans les strates les plus obscures de sa mémoire personnelle, d'où ils surgissent pour disparaître aussitôt, prêts à assumer d'autres identités tout aussi provisoires.

Le personnage qui s'est approprié l'identité du père de Kantor prononce la formule du mariage et se nomme « Moi, Marian Kantor... » sous le regard de Kantor, qui assiste ainsi à l'activation des clichés de sa mémoire. La composante autobiographique est ici affichée, car les personnages sont « calqués » sur la famille du metteur en scène et se nomment avec leurs noms réels. Personnage de (et dans) sa propre représentation, Kantor joue le rôle du metteur en scène en train de mettre en scène les fantasmes du créateur Kantor, de l'homme Kantor utilisant les histoires de sa vie comme des matériaux prêts, des objets *ready-made* pour construire son œuvre. Ces objets accompagnent et accentuent l'instabilité de tout souvenir, car leur superposition fait apparaître, par transparence, des images inattendues, des collages blasphématoires : la propre mère de Kantor peut prendre la forme d'une pauvre idiote du village, le père celle d'un soldat aveuglé par ses fonctions mécaniquement accomplies.

Dans *Wielopole*, la référence autobiographique et le registre de la confession intime justifient la présence de Kantor sur scène, qui devient ainsi l'auteur et le spectateur de sa propre histoire; par là, sa présence perd tout caractère de clandestinité et, au contraire, cautionne la construction et le fonctionnement de l'espace scénique. Depuis, Kantor n'a jamais cessé de se représenter sur scène, montrant ainsi sa quête des liens unissant la réalité du vécu personnel, les souvenirs échappés de la « pauvre chambre de l'imagination », à celle présentée sur scène.

## La mémoire en scène

Chez les orateurs classiques, la mémoire était représentée comme un parcours dans un espace donné; chez Kantor, l'espace de la scène représente le fonctionnement de sa mémoire. Ses personnages deviennent l'incarnation de formes rhétoriques à travers lesquelles s'exprime son imaginaire : le plateau devient la « pauvre chambre de mon imagination », métaphore concrète du fonctionnement de la mémoire avec ses parcours en boucle, ses constructions fragmentées, la superposition d'éléments réunis sans ordre apparent, la simultanéité et la déformation des images, le mélange de réalité objective (les photos) et de reconstitution subjective. « L'antichambre » de la pauvre chambre n'est plus seulement une invention permettant un escamotage technique (assurer les entrées et les sorties des acteurs), mais elle établit un dispositif spatial que Kantor gardera dans tous ses spectacles. Cet espace est celui de la mémoire plus profonde, du mystère, de l'inconnu : c'est de là que surgissent les morts, de ce que l'on pourrait appeler, recourant à un autre vocabulaire, le subconscient. Dans cet espace, Kantor « représente » (et il « est » en même temps) le créateur et le témoin de son imaginaire en action. Les personnages qui occupent la scène deviennent ainsi des « apparitions » et les images (les clichés photographiques) qui se succèdent sur scène ne sont pas une représentation, du « théâtre » donc, mais ils deviennent les éléments d'un flux d'états de conscience ou de mouvements de l'imaginaire concrétisés sur la scène en temps réel. Par ce dispositif, Kantor donne un statut de « réalité » non factice aux formes présentées sur la scène. Comme Velasquez se peignant en train de peindre dans les *Meninas* (tableau qui hante Kantor et qui se retrouve souvent dans sa peinture et dans ses pièces), Kantor se met en scène en train de mettre en scène, entouré des images issues de son imagination; comme le fait également Malcewski – peintre symboliste qu'il chérissait – dans *Melancholia*, ce tableau qui a influencé la disposition des personnages dans plusieurs scènes de *Qu'ils crèvent les artistes !* ou de *Je ne reviendrai jamais*.

En jouant le metteur en scène clandestin, surpris par un lever de rideau intempestif, Kantor focalise l'attention sur une présence qui ne « joue » pas, qui ne se « représente » pas, mais qui « incarne » l'absence de jeu, se proposant ainsi comme un échantillon de réalité brute, immédiate, antérieure à toute opération d'adaptation esthétique. Kantor a tenté de faire de lui-même un *ready-made*. La théâtralisation de ses souvenirs accentue leur statut fragmentaire et instable, montrant que la linéarité de tout récit est impossible, et interdit toute velléité d'interprétation : d'où la reprise d'un même personnage



d'une pièce à l'autre (annonçant le thème majeur du dernier Kantor, celui du « retour ») pour exprimer des réalités éloignées dans l'espace et dans le temps. Cette reprise effectue leur condensation, même si ce n'est que d'une manière discontinue, en une seule et même image tirée des clichés de la mémoire individuelle. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, par exemple, le personnage du prêtre Smietana – une réplique de l'aumônier de *Wielopole* (l'oncle de Kantor, curé à Wielopole lors de la Première Guerre mondiale) – reprend les mots emphatiques que prononce d'une voix émue le « véritable » père Smietana, l'authentique curé du véritable Wielopole lors de la représentation du spectacle du même nom dans l'église du village en 1980. Dans le spectacle, le personnage du prêtre somnole, comme s'il attendait d'être appelé sur le devant de la scène; on entend d'abord une voix enregistrée, voix réelle donc, mais déréalisée par la distance dans le temps. Les paroles enregistrées sont reprises et répétées par l'acteur jouant sur scène le rôle du prêtre qui, ainsi, se les approprie. Le curé termine son discours en souhaitant à « Monsieur le professeur » de « vivre cent ans ». Vœu qui n'a pas été réalisé et qui devient à la fois ironique et touchant.

Par ce jeu de rappels internes à son œuvre (dont *Je ne reviendrai jamais* est un exemple saisissant), Kantor montre comment la réalité et la représentation se relaient sans cesse et souligne que même la réalité factuelle, documentaire, n'est que représentation, répétition. Il pose ainsi, de manière implicite, le problème de l'existence et du statut de l'original par rapport aux copies produites par la répétition de situations, qui en sont des variantes. Dans cette perspective, l'utilisation conceptuelle et pratique du *ready-made* est essentielle pour entrer dans le vif de la démarche de Kantor quant à ses rapports avec la matière et la représentation. La fascination exercée sur Kantor par l'œuvre de Schwitters et de Duchamp est connue. Le *ready-made* affiche la présence immédiate de l'objet réel, tout en renvoyant à l'idée de répétition, de réalité recyclée ou détournée, car l'objet, extrait d'un contexte pratique et non artistique, y devient le porteur de valeurs esthétiques ou reconnaissables comme telles.

Dans le *Cratyle* de Platon, Socrate montre que la meilleure reproduction de Cratyle implique nécessairement une différence d'avec Cratyle, puisqu'il ne peut y avoir deux Cratyle possédant chacun sa propriété fondamentale, qui est d'être lui-même et donc unique. Comme toute répétition pose la question de l'original, le réel – d'après Derrida – pourrait être défini comme ce qui est sans double. Pour Kantor, il est impossible de démêler la répétition de

l'original, car tous les personnages sont les doubles d'un personnage réel perdu et oublié dont il ne reste que des copies; eux-mêmes sont des revenants, au sens fort du mot : ils reviennent du pays des morts, du pays de la mémoire. Pour rétablir leur unicité et donc donner à leur présence la marque d'une réalité authentique, ils doivent retrouver et atteindre le lieu fondateur de leur identité : le mythe d'Ulysse et de son retour à Ithaque, mythe ancré dans la culture littéraire et politique polonaise, est le symbole de ce retour aux sources. Kantor l'emprunte à Wispianski, dont il a mis en scène le *Retour d'Ulysse*, en 1942, à l'époque du théâtre clandestin, en pleine occupation allemande. Même s'il donne comme titre à l'une de ses pièces *Je ne reviendrai jamais*, l'idée du retour hante Kantor. Par le mythe du retour d'Ulysse, Kantor associe l'évocation de son passé à la conscience d'un impossible retour. Ulysse devient ainsi une sorte d'*alter ego* d'autant plus troublant que son image se superpose à celle du père de Kantor qui lui, ne « reviendra jamais » puisqu'il est mort à Auschwitz, où il avait été interné comme prisonnier politique pour son appartenance à un groupe nationaliste anticommuniste et antinazi. La lecture du télégramme officiel annonçant sa mort des suites d'une crise cardiaque préfigure celle de Kantor lui-même, qui mourra lui aussi d'une crise cardiaque. Dans *Je ne reviendrai jamais*, le mannequin du père apparaît sur scène ligoté à un poteau; cette image, qui rappelle étrangement l'iconographie du Christ, renoue avec l'imagerie typiquement polonaise unissant dans la même image le Christ crucifié et la Pologne martyre. Lors de la présentation du *Retour d'Ulysse*, Ulysse « revenait » dans une Ithaque occupée par les usurpateurs. Comme s'il ne fallait qu'attendre le moment propice. Mais dans *Je ne reviendrai jamais*, Ulysse affirme qu'il ne pourra plus jamais revenir à Ithaque, au pays de sa jeunesse : le retour comme l'espoir sont désormais impossibles.

Tous les personnages de Kantor incarnent cette aspiration à retourner à Ithaque après un long voyage au cours duquel ils ont été obligés d'assumer des faux-semblants et de devenir des formes factices, des copies de ce qu'ils avaient été autrefois. Déjà, en raison de ce statut de faux-semblant, ils ne pourront plus jamais atteindre Ithaque : leur retour ne peut se faire que sur un plateau, où la représentation et l'image sont les seules vérités possibles.

Dans *Qu'ils crèvent les artistes !*, Kantor se présente lui aussi sur scène à travers ses doubles : « moi enfant », jouant avec un chariot dont il n'a jamais réussi à reconstituer le système de ressorts, « moi en personne », « moi artiste ». Même si l'histoire du sculpteur polonais Veitt Stoss, auteur du retable de l'église de Cracovie, lui a été imposée par le hasard d'une commande – celle

d'un centre d'art de Nuremberg, ville où Veitt Stoss fut emprisonné et torturé –, elle permet à Kantor de mettre en scène la métaphore des relations entre l'artiste et le pouvoir. Les saints sculptés dans le retable ne sont-il pas des personnages quelconques et vulgaires obligés d'assumer les postures imposées par le maître au cours d'une séance de torture ? Le costume du personnage de Veitt Stoss, en particulier son écharpe et son chapeau, évoque explicitement la silhouette de Kantor qui affectionnait ces accessoires. Kantor a ainsi brossé son propre portrait « en artiste », confronté aux exigences de l'œuvre pour laquelle lui-même devient un matériau prêt.

Le personnage principal (pour autant que ce concept ait un sens dans les spectacles de Kantor) est un écrivain polonais décadent. Il est mourant. Tout ce qui se passe sur scène advient dans l'imagination de cet écrivain avec lequel Kantor s'identifie. Mais lorsque l'homme meurt, l'artiste meurt-il aussi ? Cette réflexion sur les rapports entre la vie et l'art, ce double statut, est par ailleurs concrétisée par les jumeaux Janitzki, acteurs présents dans tous les spectacles de Kantor. La présence de Kantor sur scène, dans *Qu'ils crèvent les artistes !*, exhibait une autre fragmentation, celle des souvenirs d'enfance et de l'image de soi en tant qu'artiste. Si cette image est incarnée par le personnage, c'est par cette incarnation que le personnage de Veitt Stoss s'est emparé du corps, de la réalité de son créateur. La copie a vampirisé son modèle.

Kantor parlait de l'œuvre d'art comme d'une pyramide dont on ne peut jamais percer le secret, mais qui peut servir à faire de l'ombre, soulageant ainsi la fatigue du passant. Mais il avait parlé aussi de l'œuvre d'art comme d'une prison. Les personnages de l'autel de Veitt Stoss ont été torturés pour assumer les postures prévues par le maître. Dans *Qu'ils crèvent les artistes !*, Kantor parle de cette torture, de cet enfermement qu'il ressentait au plus profond de lui-même. Il se sentait prisonnier de son propre personnage au point que, dans *Je ne reviendrai jamais*, il apparaît sur scène en même temps qu'un mannequin, 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 et d'artiste et celui du personnage théâtral qu'il est devenu, mannequin inerte, ou peut-être autrement vivant, de lui-même. Ces différences s'inscrivent dans 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*, tous les personnages de ses pièces précédentes sont convoqués sur scène – scène de sa mémoire – où ils se révoltent contre le pouvoir absolu de leur maître, de leur créateur. Situation 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.

Dès lors Kantor ne sera plus l'observateur de son imagination au travail, mais un acteur qui a un texte précis à réciter et des mouvements parfaitement définis et réglés à accomplir sur scène. Dans le texte qu'il prononce, Kantor déclare que nul ne peut revenir au pays de sa jeunesse. Le voyage de retour d'Ulysse est impossible, et Ithaque 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 large chapeau, alors qu'en ville il porte le plus souvent un béret. Il est lui-même et, en même temps, son personnage théâtralisé.

Dans *L'ordre du discours*, Michel 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 [de] répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit » (1971 : 28). Le retour touche aussi Kantor, qui « revient » sur scène pour y « répéter ce qu'il n'avait jamais dit ».

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 (1993 : 170).

Dans ce spectacle, trois artistes morts sont évoqués. Kantor considère qu'ils l'ont précédé sur le chemin de l'art : Maris Jarema, fondatrice du premier Cricot, peintre révolutionnaire, partisane de l'abstraction; Jonasz Stern, un peintre juif, rescapé d'une exécution, qui lui avait montré qu'on peut être prêt à tout, même à tuer, pour sauver sa vie; Meyerhold, mort sous la torture entre les mains de la police secrète de Staline, après avoir été glorifié par le régime. À travers ces artistes, Kantor met en scène sa propre mort, transformant la réalisation de cette prophétie en un *ready-made*, celui qui tôt ou tard (trop tôt, malheureusement) délivrera de toute ambiguïté la réalité représentée 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(it) après [s]a 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 (1977 : 277).

Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor avait deux doubles : « mon ombre » et « mon autoportrait ». Devenu une image, son « autoportrait » sortait du cadre pour prendre place à l'intérieur d'une photo prise le jour de son anniversaire, où il figure 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 défié le théâtre, la représentation, la duplication de la réalité, en y inscrivant sa propre mort, 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 scène.

---

L'auteur lit l'ouvrage de Kantor à la lumière d'un projet autobiographique audacieux et « résolument moderne » qui mène l'artiste, au fil de ses spectacles, non pas à mettre en scène et à « représenter » sa vie, mais son contraire, son absence, sa mort. Quelle serait alors la véritable signification de la présence de Kantor scène toujours considérée comme sa marque de fabrique ? La rupture d'un code théâtral, comme il disait lui-même, ou l'allusion à une réalité qu'on ne peut ni connaître ni représenter ?

This article is a reading of Kantor's work as an autobiographical, "resolutely modern" project in which the artist, through his productions, has represented on the stage not his life, but the opposite, his absence, his death. What is the real significance of Kantor's presence on the stage – considered to be his trademark? Is it, as he put it, the breaking of a theatrical code, or an attempt to allude to a reality that no one can know or represent?

---

*Brunella Eruli est professeur de littérature française; après avoir enseigné à l'université de Pise et de Florence, elle enseigne à l'Université de Salerno. Elle a publié plusieurs essais sur la littérature fin-de-siècle, le cirque, les nabis et surtout sur Alfred Jarry (I mostri dell'immagine, Pacini, Pisa, 1982). D'autres essais (publiés en français) concernent Picabia, Duchamp, Roché, Genet, Queneau, Perce, l'Oulipo et les littératures à contrainte... L'intérêt pour le spectacle vivant lui a fait rencontrer et accompagner l'œuvre de Tadeusz Kantor comme peintre et homme de théâtre (Wielopole-Wielopole, Paris, CNRS, 1980; Entretien, Paris, éd. Carré, 1996).*

## Bibliographie

FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

KANTOR, Tadeusz (1977), *Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme.

KANTOR, Tadeusz (1982), *Tout ne tient qu'à un fil, Métamorphoses*, Paris, Éditions du Chêne.

KANTOR, Tadeusz (1993), « Aujourd'hui c'est mon anniversaire », dans Jean JACQUOT *et al.* (dir.), *Les voies de la création théâtrale, T. Kantor 2*, t. 18, Paris, Éditions du CNRS. (Coll. « Arts du spectacle ».)

KANTOR, Tadeusz (1996), *Entretiens*, préface de Brunella Eruli, Paris, Éditions Carré.