

Relief de Kantor

Ginette Michaud

Number 30, Fall 2001

Entre théâtre et cinéma...

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041475ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041475ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (2001). Relief de Kantor. *L'Annuaire théâtral*, (30), 111–124.
<https://doi.org/10.7202/041475ar>

Article abstract

Inspired by critic Guy Scarpetta's reflections in his latest book *Kantor au présent*, a collection of essays dedicated to the work of this artist, painter and man of the theatre who died in 1990, the author questions the memory process and the transmission of an art which is entirely mobilized by the workings of mourning and the recycling of historical, autobiographical and cultural materials. Because Kantor's bringing into play revealed such an acute involvement into the re-setting of his own "life and times", it had, such was the master's wish, to pass away with him. A paradoxical desire on his part, since his work takes a firm stand against any fascination toward a reified past or the superficial borrowings of a certain postmodernity, calling on the contrary for a critical reinscription of memory in its most complex constructions. This legacy strongly probes in turn the spectator-witness's responsibility, and even more so that he will never more directly experience the staging of the artist's plays.

Ginette Michaud
Université de Montréal

Relief de Kantor

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

Tadeusz KANTOR, bribe de phrase
extraite de *Je ne reviendrai jamais*

C'est la question de l'héritage qui a engagé Guy Scarpetta, ami et témoin privilégié du travail de Tadeusz Kantor dans la dernière décennie de sa vie surtout, 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, dix ans après la mort de l'homme de théâtre, pourraient bien savoir de son art, eux qui ne l'ont pas « physiquement perçu¹ » (2000 : 17), à travers « le volume, la présence des corps vivants, l'impact des sensations, le climat émotionnel des représentations » (K, 17), toutes choses 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

1. Cet ouvrage de Scarpetta, *Kantor au présent. Une longue conversation. Essai*, sera désormais désigné par le sigle K, directement suivi de la page, entre parenthèses. Le présent texte a fait, sous une forme un peu différente, l'objet d'une réponse à la conférence de Guy Scarpetta, « Kantor et les poubelles de l'histoire », dans le cadre du colloque « Esthétique et recyclage culturel / *Aesthetics and Cultural Recycling* », Université de Montréal, le 27 avril 2001.

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 » (Major, 2002). Cette contradiction, elle était lisible dans chacune de ces 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 pensé l'impossibilité de cette archive, sa consommation et sa cendre, aussi loin que possible, même s'il a aussi pris soin par ailleurs (et ce n'est pas aussi contradictoire que cela peut paraître à première vue) d'en multiplier les traces, d'en rassembler les artefacts en vue de se muséifier lui-même avant l'heure dans les caves de la Cricothèque, où ses « objets » théâtraux – qui sont, comme on le sait, tout sauf des accessoires (Eruli, 1986 : 52-58), parfois plus vivants que les acteurs qui les usaient (ou s'usaient à les manipuler) – continuent toujours de *nous*² regarder de manière inquiétante...

Mais je tiens 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 phantasmagique –, 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 le reste, le résiduel, ce qui retourne à l'informe, au détrit (il renvoie selon Littré aux « restes d'un repas », à ce qui n'aura pas précisément été incorporé).

2. Mais savons-nous, voulons-nous vraiment savoir que nous sommes vus par eux, par ces « poubelles de l'Histoire » ?

« Relief » renvoie en outre pour moi, devant une œuvre de mémoire aussi manifestement obsédée, travaillée sans relâche jusqu'à la fin par le deuil, 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 de Kantor. D'où peut-être cette crudité phantasmatique, cette cruauté qui est étrangement familière à toutes ses créations, sa peinture comme son théâtre, mais aussi ses dessins et notes de scène, et qui tournent autour de l'orchestration de la décomposition, de la maîtrise de l'immaîtrisable, du point de passage, franchi et franchi, 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 retour est sensible dans tout son parcours, de *La classe morte* (1975), à *Où sont les neiges d'antan* (1979), à *W, Wielopole* (1980), *Qu'ils crèvent, les artistes !* (1985), *Le mariage* (1986), jusqu'à *Je ne reviendrai jamais* (1988), *Ô douce nuit* (1990) et le toujours inachevé *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990) qu'il préparait quand la mort l'a trouvé, tous ces spectacles où il reconvertissait ses personnages, ses œuvres antérieures, sa propre vie comme autant de *ready-made* prêts à toutes les reprises, effacements, 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 soit³), qui justifierait jusqu'à un certain point une certaine 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, celle 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

3. Dans un entretien d'avril 1989, il acquiesce à la suggestion de Scarpetta qui lui parle de formes : « Oui, tout à fait, ce sont des formes sans contenu. C'est très important. Alors que j'ai toujours écrit que j'étais contre la "forme". C'est bizarre. Mais c'est peut-être que la "forme", en ce sens-là, n'est pas la forme esthétique » (K, 88).

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 » (1996 : 39), 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 » émergent 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 anonyme⁴ » (2001 : 41).

4. Rancière soutient l'hypothèse d'une tension entre deux inconscients, le freudien et le littéraire. Sans que celui-ci préfigure celui-là, le philosophe décrit les rapports de tension qui se nouent entre eux au moment où la littérature, au XIX^e siècle, change de statut, s'attache à « des dramaturgies nouvelles du secret enfoui », et allant du *logos* au *pathos*, se déplace vers « la pure douleur d'exister et à la pure reproduction du non-sens de la vie » (p. 39). Cet inconscient esthétique, particulièrement approprié au théâtre de Kantor, « se manifeste dans la polarité de cette double scène de la parole muette : d'un côté, la parole écrite sur le corps, qui doit être restituée à sa signification langagière par le travail d'un déchiffrement et d'une réécriture; de l'autre, la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps, quitte à ce que cette voix anonyme et ce corps fantomatique entraînent le sujet humain sur la voie du grand renoncement, vers ce néant de la volonté dont l'ombre schopenhauerienne pèse de tout son poids sur cette littérature de l'inconscient » (p. 42-43).

La pratique de Kantor puise 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, il ne cesse de parler du démantèlement de la *MittelEuropa* et des ondes de choc déclenchées par ce séisme⁵) 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 désaisissement, de « désespèment », pour reprendre le mot de Rancière; on pourrait même dire qu'il va, à rebours de ce 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 » (Major, 1999 : 20) 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 « scène⁶ » ?) 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

5. Rappelons que Kantor, « fils d'un père d'origine juive et d'une mère catholique, neveu tout à la fois d'un rabbin et d'un curé » (K, 30), se trouvait à la croisée de plusieurs mémoires et héritages, le catholicisme polonais étant particulièrement complexe et « insubordonné » : situation d'« impureté » culturelle le désignant tout naturellement comme un passeur, une figure résistante et clandestine...

6. Il faudrait plutôt, à nouveau, penser ici à l'événement psychique tel que l'évoque René Major : « Cet événement n'advient pas du monde, bien qu'il ne l'exclut pas. Il ne ressortit pas de la réalité objective, comme on dit, tout en étant bien réel. Il se produit dans un espace intérieur, en un lieu à la fois intime et ouvert » (« Qu'est-ce qui vous arrive ? (de l'événement psychique) », texte inédit, à paraître dans *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon). La « scène », telle que la reconfigure Kantor, souscrirait bien à une telle conception de l'espace.

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 poule, 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 manivelles – 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'enchêvrant, 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 originaire⁷ (2002).

7. Cette pensée de la désistance qui « conduit à la déstabilisation du sujet, à sa désidentification de toute position en estance, de toute détermination du sujet par le moi » (je souligne) trouverait peut-être dans l'expérience kantorigienne un écho intéressant.

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 prégnantes 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 posit 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 responsabilité⁸ 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 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

8. Et la responsabilité de l'art ou de la littérature est la plus haute, elle qui garde le droit de tout dire et aussi de tout dire en secret sans le dire, elle qui peut toujours se déclarer ou être dénoncée comme « irresponsable » devant les tribunaux de la Famille, de la Religion ou de la Société...

distingue à plusieurs reprises des positions 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 perception⁹. 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*¹⁰ 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

9. Remarquons qu'il y a quelque problème à mettre sur le même plan des situations d'énonciation aussi différentes et surtout à accorder aux idées énoncées par Kantor le statut quasi sacré de dogmes ou de prescriptions en vertu d'une autorité jamais questionnée dans ces pages. Où l'on voit que l'emprise du maître sur ses acteurs, mais aussi sur ses critiques, était redoutable... On interrogera dans le même sens la place démesurée qu'occupe ici la biographie...

10. Elles servent de point de départ à chaque commentaire des spectacles, ou presque (p. 48, 61, 146, etc.).

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 de manière utile 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-force, 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 supposément, 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 (im-passe ?) de la pratique de Kantor, lui déniait du coup toute possibilité d'héritage¹¹, geste pour le moins étrange si le propos était d'assurer une transmission.

11. On lit en effet ces lignes conclusives avec un certain étonnement : les épigones, « proclamés ou non », de Kantor ne produiraient que des « pastiches affaiblis », « au lieu d'avoir tiré des leçons de l'expérience singulière hors de laquelle ces formes perdent toute leur portée. J'aimerais simplement indiquer, ici, au terme de cette plongée rétrospective, les quatre aspects fondamentaux, selon moi, de cette singularité – par lesquels l'art de Kantor ne ressemble à aucun autre, et par lesquels *aucun autre, actuellement, ne peut prétendre en être l'héritier* » (K, 206. Je souligne). Querelle d'héritage, dita-t-on : mais qui au juste disposera du legs de Kantor ? Et qui le déclarera légitime ou illégitime ?

Plusieurs arguments de ce livre appelleraient également discussion, notamment la construction insistante de Kantor en figure héroïque de la modernité éthique¹². 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-gardes¹³ : poser, par exemple, que « l'enfer totalitaire a peut-être aussi été "le passage à l'acte" du programme symbolique des avant-gardes » (même s'il s'agit d'un texte de Scarpetta daté de 1983), 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).

12. Le ton apologetique de l'ensemble force à l'occasion un peu la note : « Il est certain, lit-on dans l'« Épilogue », même pour ceux qui n'ont jamais assisté, de son vivant, à l'un de ses spectacles, ou qui n'y ont eu accès qu'à travers des archives, des photos, des témoignages, des enregistrements vidéo, qu'il y *aura eu*, au xx^e siècle, dans le domaine du théâtre, au moins *une* expérience dont la puissance d'ébranlement continue d'aimer les rêves, les fascinations, les passions. Le régime actuel de cette œuvre, en somme, c'est le futur antérieur » (K, 203). Ce statut de l'exception unique et exclusive paraît pour le moins exagéré. Quant au « futur antérieur », n'est-ce pas le temps de toute œuvre digne de ce nom ?

13. Paradoxalement, Scarpetta ne cesse de souligner le décalage de Kantor par rapport à tous les mouvements esthétiques majeurs du siècle, dont il s'affranchirait « souverainement » (K, 201) sans jamais en subir les influences stérilisantes, alors qu'il aurait en même temps « été *en phase* avec les grands courants de la modernité occidentale » (K, 194).

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 *Ferdyduke* de Gombrowicz, son grand rival), de Witkiewicz... De ce dernier, il disait qu'il travaillait *avec* lui¹⁴ : 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

14. Scarpetta rapporte cette phrase : « (par exemple, il ne dit pas : “Je mets en scène une pièce de Witkiewicz” – mais : “Pour ce spectacle, je joue avec Witkiewicz”) » (K, 104).

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 prévu et questionné dans son art, de son vivant ? On se rappellera ses propos, confiés à Philippe de Vignal :

Vous savez bien que mes spectacles sont dans la mémoire des spectateurs et des critiques [...] mais que, de toute façon, quand ces gens mourront aussi, ce sera vraiment fini, et il n'y a aucun enregistrement qui puisse donner quelque chose. C'est fascinant de penser que mon art mourra avec moi, même si mes acteurs peuvent pendant quelque temps encore jouer mes spectacles (K, 19).

Je ne suis pas sûre d'être convaincue par le pathos qui entoure ces déclarations du « jamais plus », position reprise et défendue, non sans quelque âpreté, par Guy Scarpetta dans sa critique de la représentation « posthume » de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, le dernier spectacle inachevé, par les acteurs du Théâtre Cricot après la mort de Kantor (K, 185). Faut-il vraiment prendre à la lettre les « volontés » du maître ? Et qu'est-ce qui en serait une exécution fidèle ? La mort, Kantor n'a cessé de nous le rappeler, c'est non seulement ce qui ne passe pas, mais c'est aussi ce qui ne cesse de travailler en nous (c'est le sens de l'expression si galvaudée de « travail de deuil », récupérée en « réparation » ou en thérapeutique), c'est ce qui ne cesse de nous altérer en laissant l'autre revenir. Pourquoi serait-il l'exception à sa propre leçon de mémoire, où le passé ne cesse de nous « réarriver » ? Pourquoi devrions-nous craindre de perdre la mémoire de son art ? Parce que nous l'aurions perdu de vue ? Peut-être au contraire est-ce seulement à ce moment que Kantor commence vraiment à se survivre, en nous faisant renoncer à l'image pour elle-même (ce pourquoi tous les enregistrements du monde seront toujours à côté de la Chose de l'art), pour libérer toutes les autres qui y étaient encore retenues... Il sera au contraire passionnant et nécessaire de voir ce que deviendront ces créations, personnages et objets, quand il ne les commandera plus au doigt et à l'œil¹⁵. Je ne crois pas que ce moment, dix ans après sa

15. Voir, dans ce numéro, l'article de Brunella Eruli, qui analyse de manière très intéressante les transformations qui avaient déjà commencé de déplacer, sinon de destituer Kantor à l'intérieur même du parcours de son œuvre, et tout particulièrement dans ses dernières pièces où, de créateur démiurgique, il s'effaçait graduellement lui-même en figure (avalée ou ravalée dans la représentation même), personnage et acteur de sa propre œuvre.

mort, soit encore venu, mais on n'a pas à craindre de s'adresser à lui. Comme pour Ulysse, ou le spectre de Hamlet qui font retour dans *Je ne reviendrai jamais*, notre responsabilité demeure d'inventer une autre façon de converser avec les morts : « *Thou art a Scholler, speake to it Horatio [...]. Question it* ». La question est toujours d'actualité et je laisse le dernier mot au fantôme qui me hante : « On hérite toujours d'un secret – qui dit “Lis-moi, en seras-tu jamais capable ?” » (Derrida, 1993 : 40). En sommes-nous, en serons-nous capables ?

S'inspirant de la réflexion élaborée par le critique Guy Scarpetta dans *Kantor au présent*, un recueil d'essais tournant autour du travail de l'homme de théâtre, artiste et peintre disparu en 1990, l'auteur interroge la question de la mémoire et de la transmission d'un art théâtral lui-même entièrement voué au travail de deuil et au recyclage des matériaux historiques, autobiographiques et culturels, un art de la mise en scène si lié à son créateur qu'il était destiné dès sa conception à disparaître avec lui. Contre la fascination pour un passé réifié ou les emprunts ludiques de la postmodernité, l'œuvre de Kantor appelle au contraire à une réinscription critique de la mémoire, héritage qui ne va pas sans questionner en retour fortement la responsabilité du témoin-spectateur, d'autant qu'il n'aura plus accès à la représentation de ces œuvres théâtrales.

Inspired by critic Guy Scarpetta's reflections in his latest book *Kantor au présent*, a collection of essays dedicated to the work of this artist, painter and man of the theatre who died in 1990, the author questions the memory process and the transmission of an art which is entirely mobilized by the workings of mourning and the recycling of historical, autobiographical and cultural materials. Because Kantor's bringing into play revealed such an acute involvement into the re-setting of his own « life and times », it had, such was the master's wish, to pass away with him. A paradoxical desire on his part, since his work takes a firm stand against any fascination toward a reified past or the superficial borrowings of a certain postmodernity, calling on the contrary for a critical reinscription of memory in its most complex constructions. This legacy strongly probes in turn the spectator-witness's responsibility, and even more so that he will never more directly experience the staging of the artist's plays.

Professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, Ginette Michaud est l'auteur de plusieurs essais consacrés notamment à Roland Barthes, James Joyce et Jacques Ferron. Elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs et numéros de revues; ses articles ont paru tant au Québec, au Canada qu'à l'étranger. Directrice de la revue Études françaises de 1991 à 1994, elle a fait partie de 1987 à 1994 du comité de rédaction du magazine culturel Spirale, auquel elle collabore toujours régulièrement.

Bibliographie

DERRIDA, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.

DERRIDA, Jacques (1996), *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée.

ERULI, Brunella (1986), « Kantor's objects », dans Anna HALCZAK (dir.), *Cricot 2 Theatre Information Guide*, Cracow, Center of Cricot 2 Theatre.

MAJOR, René (1999), *Au commencement : la vie la mort*, Paris, Galilée.

MAJOR, René (2002), « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan », à paraître dans *Études françaises*, « Derrida lecteur » (hiver 2002).

RANCIÈRE, Jacques (2001), *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée.

SCARPETTA, Guy (2000), *Kantor au présent. Une longue conversation. Essai*, Arles, Actes Sud / Académie expérimentale des théâtres. (Coll. « Le Temps du théâtre »)