

« Ma création, mon voyage. Commentaires intimes »

Alexandre Lazaridès

Numéro 64, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28162ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1992). Compte rendu de [« Ma création, mon voyage. Commentaires intimes »]. *Jeu*, (64), 198–200.

(même s'il a lui-même bougé à l'égard de la représentation des pièces qu'il a créées au fil des années).

Certains autres jugements de valeur, en particulier sur l'impact prétendument moindre d'*Albertine, en cinq temps* par rapport à *la Duchesse de Langeais* (p. 182), peuvent laisser perplexe... Usmiani tente ici de contourner, non sans mal, l'expérience directe des représentations des œuvres de Kroetz et de Tremblay. Néanmoins, plusieurs remarques font état des réserves manifestées par l'*establishment* littéraire, tant en Allemagne qu'au Québec, qui montrent bien la résistance qui a accompagné cette dramaturgie postmoderne depuis vingt-cinq ans, des deux bords de l'Atlantique. Il aurait été souhaitable, cependant, que l'auteur ne gomme pas autant le questionnement dont est l'objet la production récente de Tremblay au Québec (celle à l'égard de Kroetz est plus largement soulignée tout au long de l'ouvrage). Par exemple, l'important article de Carole Fréchette sur «Le retour du père sur la scène québécoise» (*Jeu* 45, 1987.4), dont la référence se trouve pourtant en bibliographie, n'est aucunement pris en compte dans l'analyse de la réception critique.

Malgré les réticences que j'ai pu exprimer çà et là tout au long de ce compte rendu (et dans les notes), je m'empresse d'encourager la lecture de cette étude comparative très stimulante et bien documentée sur un courant dramaturgique tout à fait représentatif de la postmodernité. Renate Usmiani peut certainement contribuer, par son ouvrage, à élargir le questionnement à l'égard de ce qu'on a pu appeler l'«Allemagne québécoise⁵», et à proposer des pistes de réflexion fécondes pour tous ceux qu'intéresse l'état de la dramaturgie québécoise et occidentale en cette fin de siècle. Qui, au Québec, s'attellera à la tâche urgente de la traduction en français de cette étude? Répondre à cette ultime question, c'est nommer la situation même des études et de la réflexion dramaturgiques dans notre Belle Province. Ou quoi?

Gilbert David

5. Voir, entre autres, *Jeu* 43, 1987.2. N.d.l.r.

«Ma création, mon voyage. Commentaires intimes»

Textes et dessins de Tadeusz Kantor, Paris, Éditions Plume, 1991, 240 p. Traduction et préface de Guy Scarpetta.

Il faut agir dans la totalité de l'art.
Kantor

Errance et voyage

L'activité de Tadeusz Kantor en tant que peintre n'est pas aussi connue que celle du dramaturge. Elle semble pourtant l'avoir occupé, tout au long de sa vie, autant que son œuvre théâtrale, même si elle n'a pas contribué à sa renommée autant que *la Classe morte* ou *Qu'ils crèvent, les artistes*. Un beau livre d'art, publié par les Éditions Plume en 1991, nous apprend que sa production picturale se retrouve à présent sur des cimaises prestigieuses en Pologne, surtout à Cracovie et à Lodz, mais aussi à Paris, à Vevey, à Stockholm, ou encore dans des collections privées. Intitulé *Ma création, mon voyage*, c'est un livre dont Kantor avait eu l'idée et dont il avait suivi, jusqu'à sa mort en décembre 1990, le développement de la maquette dans sa version originale polonaise, éditée à Cracovie.

L'intérêt qu'il portait à cet ouvrage s'exprime dans les textes qu'il a spécialement écrits pour expliquer et analyser les différentes étapes de son évolution plastique. Le plus souvent brefs, certains d'entre eux adoptent l'allure d'extraordinaires manifestes sur l'art et la création, ou bien tournent en bouleversantes méditations sur notre condition mortelle. Ajoutons que la disposition du texte en deux colonnes aux lignes inégales soumet la lecture à l'illusion de quelque rythme poétique.

Deux cent soixante-neuf reproductions (dessins, toiles, collages), en couleurs ou en noir et blanc, nous rappellent que, né en 1915, Kantor avait mûri dans l'extraordinaire effervescence des courants plastiques qui ont marqué la première moitié de notre siècle, et qu'il en a été diversement influencé avant de trouver sa voie propre. Pareille évolution n'allait pas de soi pour un artiste vivant dans un pays communiste et dont la seule inspiration devait être le réalisme socialiste auquel Kantor restera, on s'en doute, farouchement réfractaire. Non pas que l'avant-garde fût son souci premier (Kantor a parfois travaillé à contre-courant, ou, du moins, à côté, la matière l'intéressant sans doute plus que la forme), mais sa réalité ne relevait pas de l'ordre du visible; elle était, il y insiste, intérieure. Tout son théâtre, toute sa peinture n'auront eu d'autre préoccupation que de montrer cet invisible-là. C'est à cause de cette nécessité que l'errance sera devenue voyage.

Périodes

Pour ne retenir ici que l'essentiel de l'évolution picturale de Kantor, nous distinguerons quatre périodes de longueur inégale et étalées sur un demi-siècle.

Après une période initiale (1938-1953) où les courants cubistes et expressionnistes laissent percevoir des formes humaines qui se défont progressivement pour ne plus ressembler qu'à de vagues organismes inertes et menaçants, commence la période abstraite (1958-1964), que Kantor vit comme une descente aux enfers, un *Infernum*¹; la forme humaine cède la place à une sorte de «matière biologique», dans un processus de décomposition par lequel l'intérieur organique se déverse en tableaux; Kantor les considère

d'ailleurs comme une «sécrétion» et non comme une représentation. Ce sont les années d'après-guerre, époque du renoncement difficile à la construction, au rationnel, au pratique²; Kantor cherche «une autre terre et un autre espace», et surtout à «ne pas se soumettre³». Ici, la fascination provient de ce que l'abstraction des formes est rendue par une pâte travaillée comme une sculpture et extraordinairement vivante, qui distingue Kantor des abstractionnistes américains, Motherwell ou Pollock, plus austères et plus soucieux des lignes.

Ces années d'angoisse déboucheront sur l'étonnant cycle des Emballages (1964-1980), où les formes humaines refont surface mais restent en suspens dans un vide hostile, incapables de se mouvoir, alourdies et handicapées par des excédents ou des appendices qu'elles traînent comme des difformités que les collages magnifient de façon inquiétante. L'être humain devient objet, «entre la poubelle et l'éternité⁴», peut-être parce que l'acte d'emballer qualifie de façon exemplaire la société de consommation, l'habit étant l'emballage par excellence, celui qui ne distingue l'individu qu'en le réduisant à l'état d'objet. Le mot d'ordre de Kantor est alors : «Rendre invisible⁵»; c'est aussi l'époque du «théâtre zéro», de la réalité pauvre par rapport à la richesse de l'imagination. Dans sa dernière manière (1980-1988), Kantor épure impitoyablement ses lignes dans des faciès (dont un autoportrait remarquable) qui tiennent de la caricature, ou bien écartèle des corps à moitié décomposés ou encore écorchés comme s'ils jaillissaient d'une planche anatomique, pour leur faire franchir un espace aux multiples dimensions.

Art et arts

Toutes ces reproductions nous permettent de mieux saisir les affinités qui unissent la peinture de Kantor à son théâtre. Lui-même en était parfaitement conscient, et n'a pas manqué de les relever. Ces affinités, Kantor voulait les transformer en osmose afin de mettre fin «à la façon conventionnelle de concevoir l'art⁶», celle qui fragmente l'art en arts étanches les uns aux autres, infranchissables, et par là faisant entrave à la pensée. On aura reconnu dans cet acte de foi

1. Tadeusz Kantor, *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, Paris, Éditions Plume, 1991, p. 50. Signalons que les textes ont été traduits par Guy Scarpetta à partir de l'édition italienne parue chez Federico Motra, Milan, 1991. On peut supposer que le texte italien traduit l'original polonais, mais aucune indication n'est fournie à ce sujet. Scarpetta a aussi préfacé l'édition française.

2. *Ibid.*, p. 50.

3. *Ibid.*, p. 30 et 31.

4. *Ibid.*, p. 24.

5. *Ibid.*, p. 119.

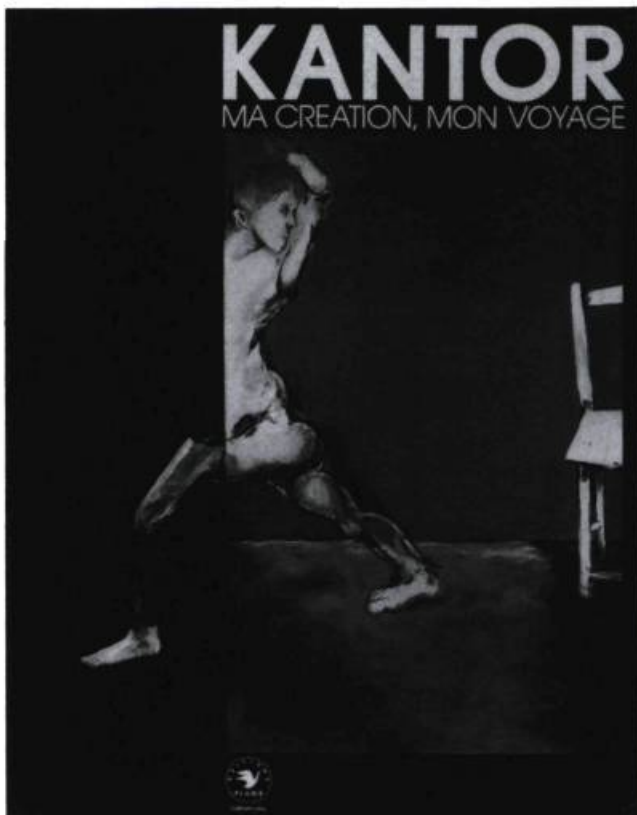
6. *Ibid.*, p. 100.

transgressif «l'Impureté» qui, selon Scarpetta⁷, caractériserait l'art postmoderne. Scarpetta écrit dans la préface que la peinture aurait été «l'autre scène⁸» du travail scénographique de Kantor, mais il faut croire aussi qu'elle en a largement profité en retour et qu'on pourrait, en ce sens, en faire une lecture *scénique*.

Ce va-et-vient entre peinture et théâtre ne doit nullement être interprété comme des emprunts réciproques et faussement enrichissants (les emprunts en général sont des dettes, ils appauvrissent), la scène se faisant picturale et le tableau théâtral; c'est beaucoup plus une subversion (concept que Kantor aurait trouvé sans doute trop conservateur) du théâtre par la peinture, et réciproquement, que Kantor a recherchée et obtenue dans la seconde partie de sa carrière, en inventant un espace scénique et un espace pictural autres, aux confins indécis et mouvants. Ce qu'il disait au sujet de sa conception du théâtre: «Si on modifie un élément, tout doit changer⁹», est une pensée de plasticien.

Pistes

La représentation de *la Classe morte*¹⁰ nous a permis de constater que la scénographie de Kantor met en rapport les éléments internes de la représentation, personnages et objets, plutôt qu'elle ne les utilise pour raconter, démontrer ou imiter. C'est dans ce sens qu'on peut parler de «tableaux» qui se succèdent comme dans une galerie, à la fois indépendants pour l'œil mais solidaires pour la perception. Inversement, les dessins et les toiles ont le double caractère, à la fois exhibitionniste et suspendu, de l'instantané, que l'on pourrait définir comme un scénario condensé, un moment présent dépouillé d'un avant et d'un après et qui attend son texte, sa mise en scène. C'est peut-être cette notion que le terme de «séance dramatique» devait exprimer. La juxtaposition des mannequins et des acteurs, des



corps animés et des membres postiches, et même du passé chaleureux (le leitmotiv de la valse) et du présent exsangue (la parole difficile des élèves), relève de cette logique de la décomposition de l'organique en biologique et du vivant en semi-vivant — «hommes-atrapes» ou emballés — que l'on retrouve dans la peinture de Kantor sous une forme métaphorisée par l'abstraction inhumaine ou les collages.

Ces brèves remarques données à titre indicatif montrent tout de même que le parallèle entre l'œuvre picturale de Kantor et son œuvre théâtrale est riche en enseignement. *Ma création, mon voyage* est à l'évidence un livre nécessaire, désormais indispensable à la connaissance de la pensée de Kantor, qui s'y révèle un maître du style fragmentaire, du texte «cricoté¹¹», en même temps qu'un peintre de grande qualité.

Alexandre Lazaridès

7. Cf. *l'Impureté*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985, 389 p.

8. C'est le titre même de la préface importante et bien informée de Scarpetta.

9. Phrase rapportée par Scarpetta dans sa préface, p. 12.

10. Lors du Festival de théâtre des Amériques en 1991. Voir le compte rendu qui en a été fait dans *Jeu 60*, 1991.3, p. 52-53.

11. Du nom du groupe fondé par Kantor en 1955, Cricot 2 (anagramme du polonais *to cyrk*, le cirque).