

## Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor

Jean-Luc Mattéoli

Numéro 37, printemps 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041597ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041597ar>

[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

Mattéoli, J.-L. (2005). Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor. *L'Annuaire théâtral*, (37), 99–112. <https://doi.org/10.7202/041597ar>

### Résumé de l'article

Si l'influence de Craig sur Kantor est reconnue par ce dernier, il n'en reste pas moins que l'héritage ne se transmet que partiellement : le passage en effet des catégories du précieux au boueux, des matières riches aux objets pauvres pose la question de la réorientation de l'héritage théâtral à la faveur des événements historiques. La Première Guerre mondiale, ignorée par Craig, est tenue par Kantor comme une césure historique et esthétique définitive, qui dévalue les partis-pris craiguiens. Ainsi, si les poétiques de chacun s'articulent bien sur la mort et sur le Passé, les réalisations scéniques diffèrent radicalement : c'est que les régimes d'historicité ne sont plus les mêmes. Origine perdue, lieu d'éternité où rayonne la Surmarionnette pour Craig, le Passé constitue pour Kantor une catégorie plus instable, mal enfouie, toujours « revenante », à l'opposé de toute nostalgie. C'est cette expérience provoquée par l'accélération et les soubresauts d'une Histoire fossoyeuse qui fait de Kantor un homme de son temps : les objets pauvres, très loin de l'esthétisme craiguien, deviennent alors les réceptacles d'une mémoire fragile, les signes incertains d'un temps qui porte les marques du plus lointain passé alors qu'il date d'hier. Être de son temps, c'est ce que l'Histoire enseigne à Kantor : se situer sur une frontière instable entre art et réalité, constructivisme et émotion, passé proche et présent fuyant, dans l'impureté de la boue.

Jean-Luc Mattéoli  
Institut universitaire de formation des maîtres de Bourgogne

# Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor

*Ainsi non pas les costumes riches naturalistes ou stylisés, mais le maillot du saltimbanque*  
Tadeusz KANTOR, *Leçons de Milan*

Il y a plusieurs façons d'hériter de quelqu'un; surtout si ce quelqu'un est Craig, dont Didier Plassard écrit qu'il est parmi les trois personnalités (avec Jarry et Maeterlinck) dont les entreprises informent les travaux des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle (Plassard, 1992 : 57), dont celle de Kantor.

Tadeusz Kantor fut formé à la scénographie par Karol Frycz, « disciple et admirateur d'Edward Gordon Craig (Kantor, 1977 : 11) »; et son travail pour *Sainte Jeanne* de Shaw en 1954, accuse l'influence craiguienne<sup>1</sup>. C'est dans *Le théâtre de la mort*, manifeste écrit en 1975, qu'il fait part de son admiration pour l'attitude « imposante » de ce « grand utopiste ». Mais il se montre en désaccord sur le fond : les temps ont changé, et le souci de Craig d'éviter le réalisme en utilisant la Surmarionnette n'est plus d'actualité. Aux yeux de Kantor en effet, l'apparition de l'objet dans l'art, au cours de la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle, a tout modifié : ordinaire, sans beauté ni grâce particulières, résolument quotidien, il est de surcroît sauvé de la poubelle et porte les traces de l'usure. Importé depuis le réel dans le champ esthétique par décision de l'artiste, il modifie l'alternative réalisme/symbolisme jusqu'à la rendre caduque.

Pour Kantor, « le problème de l'art est toujours celui de l'objet » (p. 41). On peut se demander si « l'invention » de l'objet importé par les avant-gardes picturales, dans les collages ou les ready-mades, ne pose pas également le problème du temps. Là où Craig élit, dans « De l'exquis et du précieux » (1910) (Craig, 1999 : 227), la soie et l'ivoire, Kantor, en 1944, choisit l'objet, et il le choisit « pauvre ». Dans la mesure où Jacques Copeau, qui

rencontre Craig à l'automne 1915, réagit déjà en termes de pauvreté<sup>2</sup>, peut-on voir dans ce changement de paradigme l'indice que les catégories de l'exquis et du précieux, signes en fin de compte d'un art « riche », sont dévaluées par le cours même de l'Histoire? Les deux guerres mondiales, qui marquent selon Kantor la fin de toutes les « Saintetés », ne constituent-elles pas les gouffres où s'abîme une esthétique frappée au coin du symbolisme?

Assurément, le retournement du précieux au boueux, dans l'héritage de Craig à Kantor, arrête l'attention : car si le premier s'inscrit dans une tradition théâtrale affirmée, la généalogie plasticienne et constructiviste revendiquée par le second suggère que les bouleversements historiques et artistiques majeurs de la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle ont pu réorienter une partie du courant réformateur initié au siècle précédent. Quoique articulées en effet sur le passé, les poétiques de Craig et Kantor ne sont-elles pas en fait porteuses de « régimes d'historicité<sup>3</sup> » différents? Et, finalement, n'est-ce pas dans le statut mémoriel, voire émotionnel, de l'objet pauvre, dont l'apparition est étroitement dépendante de l'Histoire « avec sa grande hache », que trouve à s'éclairer l'étonnante inflexion d'un héritage?

## La mort

Il y a pourtant de vraies similitudes entre Craig et Kantor. Le refus virulent – leur vie durant – de l'état du théâtre de leur temps. Leur conception de l'œuvre d'art au théâtre – sur la scène, le moindre objet doit être tel pour Craig, et Kantor déclare qu'il conserve chez lui beaucoup d'objets issus de ses spectacles : « ce ne sont pas seulement des accessoires, ça pourrait être aussi considéré comme des œuvres d'art » (Kantor, 1996 : 61). Leur revendication d'un art autonome les rapproche également<sup>4</sup>; et, par-dessus tout, leur commun recours à la figure de la mort.

Mais il y a dans ce dernier point, déjà, de sensibles et essentielles différences. Dans « L'acteur et la Surmarionnette », Craig déclare que la Surmarionnette « se revêtira d'une beauté de mort »; à la fin de cet article célèbre, il en appelle au retour de « cette image au Théâtre [...] : que ce symbole revienne et [...] nous verrons renaître l'hymne à la vie, la divine et heureuse invocation à la Mort »; en note, il cite l'architecture égyptienne avec « ses monuments conçus en lignes nobles, en blocs massifs – toujours dédiés à la Divinité de la Mort, prodiges de grandiose, de sérénité solennelle, d'éternelle durée » (Craig, 1999 : 99, 106). D'où son désir d'un art éternel, dont les matériaux eux-mêmes doivent participer. Jacques Copeau rapporte cette phrase qui lui reste en mémoire après une soirée au cours de laquelle, en octobre 1915, Craig évoque le matériau idéal pour un Théâtre de l'avenir : « *Bronze and marble... and basta!* » (Copeau, 1979 : 292). Pour Didier Plassard,

cet appel « au repos absolu », cette « aspiration à un art d'équilibre et d'éternité, purifié des contingences de l'instant et des hésitations du sujet », est évidemment lié à un refus de l'histoire et de la nouvelle civilisation technicienne dont les derniers bouleversements économiques sont en train d'accoucher (Plassard, 1992 : 53).

Mais *Le théâtre de la mort* porte moins sur l'héritage de Craig entendu au sens large que sur les mannequins (Kantor, 1977 : 220). Craig appelait les effigies pour remplacer l'acteur de chair, facteur de trouble dans l'ordonnance parfaite de l'œuvre théâtrale : « Pour créer une œuvre d'art, nous ne pouvons nous servir que de matériaux dont nous usions avec certitude. Or, l'homme n'est pas de ceux-là » (Craig, 1999 : 80). Kantor, lui, recourt à elles pour qu'elles coexistent avec l'acteur vivant, et lui servent de « modèle » ; « manifestation de la réalité la plus triviale » (Kantor, 1977 : 220), le mannequin existe sur scène en même temps que l'acteur, introduisant une hétérogénéité dont Craig, on le sait, avait horreur<sup>5</sup>. Deux raisons prévalent : pour Kantor, seule l'« absence de vie » peut réintroduire la vie en art; d'autre part, relisant le mythe de la naissance du théâtre imaginé par Craig à la fin de « L'acteur et la Surmarionnette », Kantor affirme que l'acteur est, non un vaniteux plein de superbe, mais celui qui s'est levé d'entre les vivants pour leur faire face, « terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort<sup>6</sup>, coupé d'eux [ceux qui étaient demeurés "de ce côté-ci"] par une barrière qui pour être invisible n'en était pas moins effrayante et inconcevable » (Kantor, 1977 : 222). L'acteur est du côté de la mort, car il est radicalement différent de ceux qui le regardent : le saisissement métaphysique qui s'empare de ces derniers à sa vue doit être éprouvé pour que la relation spectateurs/acteurs retrouve sa « signification essentielle » (p. 223). L'acteur est, comme un mort, « dépourvu de toute signification » (p. 224), et, comme un objet dépouillé de son utilité, il est disponible pour l'œuvre d'art. Bref, c'est quand on débarrasse de leur fonction première les corps et les objets, quand ils nous sont aussi étrangers que s'ils étaient définitivement morts<sup>7</sup> ou hors d'usage, qu'on atteint le ready-made : la réalité (de l'acteur, de l'objet), prête à être manipulée.

Les positions, ainsi, s'éclairent. Car les « matériaux les plus précieux » sont appelés à constituer, aux yeux de Craig, toute la matière du théâtre, depuis l'édifice lui-même jusqu'à la décoration de la scène, l'éclairage et les costumes : « toutes choses devraient être aussi durables, aussi précieuses que l'édifice lui-même » (Craig, 1964 : 67). Quant à ces matériaux, il ne craint point de les nommer :

C'est l'or, c'est l'argent, le cuivre, le bronze, d'autres métaux précieux; c'est le diamant, c'est l'émeraude, le rubis, d'autres pierres précieuses; le lapis-lazuli, les cristaux, l'ivoire, l'ébène, la malachite, le marbre, la mosaïque, le verre peint de belles couleurs; et ce sont des soies aussi, plus fines que toutes celles que nous avons tissées jusqu'ici (p. 66-67).

Mentionnés dès « De l'exquis et du précieux » écrit en 1910, ces matériaux ne se limitent pas à la décoration; ils s'insèrent dans un dessein plus large, et consonent avec « l'expression [...] exquise d'idées et d'émotions plus rares » (contre « l'expression véhémement d'idées ou d'émotions violentes »), avec « la Poésie – ou le Silence bien plus précieux encore » (contre la prose), avec « de belles intelligences » (Craig, 1999 : 227) : sans doute ce dernier trait signale-t-il la « race » d'acteurs orientaux pour lesquels, s'ils existent, Craig est prêt à renoncer à ce qu'il avait écrit à propos de la Surmarionnette<sup>8</sup>. On n'aura aucune peine à retrouver dans ces traits le contour fermement dessiné d'une esthétique symboliste mâtinée de néoclassicisme, tout à fait propre aux décennies qui précèdent la Première Guerre mondiale. L'art y est une aristocratie, son modèle est derrière nous, dans un passé antique que ses vestiges colossaux et immobiles désignent comme le lieu même de l'éternité : aussi Craig ne conçoit-il qu'un seul répertoire pour ce « théâtre durable » : « un seul Jeu, *invariable, immuable*, [...] inaccessible à la critique, [...] un théâtre *pour tous les temps*<sup>9</sup> » (Craig, 1964 : 64). La mort, pour Craig, c'est l'éternité du non-périssable : ou, formulé autrement, la Surmarionnette, idole entourée de matières précieuses.

La différence des visions et des réalisations scéniques est donc patente. Là où Craig ne jure que par les matières précieuses et la Surmarionnette, Kantor élit le mannequin, au milieu de ce qui est « boueux » ou « pourri », dans une convergence avec l'écrivain polonais Bruno Schulz, dont un personnage proclame : « Nous le reconnaissons avec franchise : nous ne mettons pas l'accent sur la durée et la solidité de l'exécution, et nos créatures seront comme provisoires [...]. Le Démon était amoureux de matériaux solides, compliqués et raffinés : nous donnons, nous, la préférence à la camelote » (Schulz, 1974 : 80). C'est que non seulement les conceptions que Craig et Kantor ont de la mort, et donc de la création, diffèrent radicalement, leurs visions de l'histoire sont également différentes, ou plus exactement les régimes d'historicité dont elles relèvent sont différents.

## Passé/futur

Si le passé, objet d'admiration, est lointain pour Craig, il est en revanche proche pour Kantor : c'est celui de son enfance, qu'un nouveau régime d'historicité rend pourtant aussi inaccessible désormais que l'autre. L'expérience des mutations liées aux guerres fait en effet accéder à la conscience historique d'un temps accéléré et fossoyeur. Ainsi, ce qui ressurgit sur la scène kantorigienne après avoir été visiblement englouti comme par la poussière des siècles, n'a guère qu'une cinquantaine d'années. Certains objets sont même vieillis, ou fabriqués, de façon à donner cette impression étrange d'ancienneté difficilement évaluable. Dans *Le retour d'Ulysse*, par exemple, les objets ne sont pas tous issus du même niveau de réalité : le canon a été exécuté dans l'atelier du Staatstheater où Kantor travaillait<sup>10</sup>, le

« gueulophone » a été volé aux Allemands sur la promenade ceignant la vieille ville de Cracovie, et le reste (planche pourrie, vieux ballots maculés de chaux et de poussière, cordage rouillé, roue de charrette toute crottée) a été apporté « du dehors »<sup>11</sup>. Le tout produit l'impression d'un ensemble hétérogène, mêlant les signes d'un présent épuisé avec ceux d'un passé étrangement proche. Si, donc, la mort est symbole de sérénité et d'éternité pour Craig, elle est « vivante » chez Kantor, exprimée par ces objets, mais aussi ces costumes, ces figures « violentées par la force même qui a tenté de les évacuer, de les anéantir » (Scarpetta, 2000 : 98). Les morts ne sont pas morts, ils sont encore vivants dans la mort, comme dans les rêves – comme des objets qui porteraient la marque de l'usure. Quand Craig efface les corps en les « hiératisant », Kantor exhibe leurs costumes vieillots, poussiéreux et salis de revenants; il montre dans le jeu leur toujours possible mécanisation, l'ensemble produisant à la fois le rire et les larmes. Enfin, pour Craig, la mort est architecturalement pleine de noblesse : l'Égypte et ses tombeaux constituent une référence fréquente<sup>12</sup>. Pour Kantor, la référence architecturale est l'échafaudage constructiviste maculé de chaux ou bien la baraque foraine, placée sous le double héritage du symbolisme et du cirque. Le choix du précaire et du bricolé est patent, au même titre que le parti pris du mineur, que ce soit concrètement ou métaphoriquement : l'échafaudage est ouvrier, la baraque, foraine. Nulle éternité ne s'y donne à lire.

Le lointain passé, d'autre part, occupe Craig comme une origine perdue, et l'obnubile autant que l'avenir qu'il prépare en utopiste; mais le présent du théâtre ne lui est rien, et l'évolution du monde semble l'indifférer. En exilé, il trouve dans l'espace et dans le temps un refuge contre les atteintes du siècle. Mécontent de l'Angleterre, il part d'abord pour l'Allemagne, puis pour l'Italie où il fonde son école à l'Arena Goldoni en 1913, à Florence; puis ce sera Rapallo, la France – Paris d'abord, le sud ensuite. Mais il est aussi un aristocrate esthète dont le monde a progressivement disparu, un monde auquel il est resté « profondément attaché » malgré « le changement de siècle »<sup>13</sup> (Banu, 1999 : 237). C'est d'ailleurs ce que Kantor pointe à plusieurs reprises dans *Le théâtre de la mort* : le caractère « hors de saison » désormais de l'idée selon laquelle, « en accord avec l'esthétique SYMBOLISTE », la marionnette remplacerait l'être humain sur les scènes. On peut avancer que, d'une certaine façon, Craig a été dépassé par une évolution imprévue de lui, qui se produit dans le domaine des beaux-arts au moment même où il écrit certains textes fondateurs, entre 1910 et 1915 : l'« invention » de l'objet ordinaire, par les peintres cubistes d'abord, puis, de façon explosive, par Marcel Duchamp, Raoul Hausmann ou Kurt Schwitters<sup>14</sup>. *Mutatis mutandis*, il arrive à Craig la même chose qu'aux gens qui, en 1928, venant voir Picasso dans son atelier et voulant participer à sa « crise de collage », « croyaient bien faire en lui apportant des coupons d'étoffe magnifiques pour en faire des tableaux »<sup>15</sup> : une rupture a eu lieu dans la conception de l'œuvre d'art, rupture dont la

prise de conscience est évidemment différée dans certaines parties du public, fussent-elles les plus cultivées.

Kantor, lui, est « de son temps » : c'est cet héritage, d'abord, qu'il accepte et accomode. Car la césure, pour le directeur du Théâtre Cricot 2, est bien la Première Guerre mondiale et la brutale faillite des valeurs qui avaient cours avant 1914. C'est la « fin des Saintetés ».

On a ridiculisé les notions, jusqu'alors vénérables, de l'art.  
 La CONSCIENCE qui, selon l'ancien point de vue, devait conditionner l'œuvre d'art, fut remplacée par le HASARD.  
 La FORME et sa perfection, qui devaient EXPRIMER  
 D'importants contenus, furent remplacées par la RÉALITÉ brute  
 Qui n'exprime rien, qui EST tout simplement [...]  
 LES VALEURS ESTHÉTIQUES RAFFINÉES SONT REMPLACÉES PAR LA PAUVRETÉ<sup>16</sup>.

Il en va de même pour la Seconde Guerre mondiale : « La réalité était plus forte. Toute idéalisation devient également impuissante, l'œuvre d'art, l'esthétisante re-production devinrent impuissantes » (Kantor, 1977 : 18). La pensée des objets chez Kantor ne peut se comprendre sans cet arrière-plan d'une disparition accélérée, brutale, qui rejette dans les lointains ce qui était hier encore présent, et dont les deux guerres mondiales furent des accélérateurs formidables. La posture de l'esthète le cède à celle du chiffonnier.

## Être de son temps

Schwitters, dès 1919, héritant du cubisme l'inclusion dans l'œuvre de fragments de matériaux, use de ce qu'il trouve dans les rues. La guerre vient de prendre fin.

Alors tout a commencé [...]. Je me sentais vraiment libre et je voulais crier ma joie à la face du monde. Comme le pays était ruiné, par économie, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut aussi crier avec des ordures et c'est ce que je fis, en les collant et les clouant ensemble (Schwitters, 1990 : 169).

Ce « pays ruiné » n'est pas sans évoquer la Varsovie de 1944, dans laquelle Tadeusz Kantor prélève les objets qu'il utilise pour *Le retour d'Ulysse*. Après avoir expliqué, en effet, que l'époque, dans sa brutalité, ne pouvait permettre aux idéalisations (fussent-elles abstraites) de subsister, ce dernier écrit dans ses *Leçons de Milan* :

Nous n'avions assez de force que pour attraper  
 CE QUI ÉTAIT SOUS LA MAIN, L'OBJET RÉEL  
 Et le proclamer œuvre d'art! (Kantor, 1990 : 19)

Ainsi, pour Kantor, comme auparavant pour Schwitters, c'est à la faveur d'un bouleversement historique et de l'effondrement des « valeurs esthétiques raffinées » devant la terrible réalité que le recours à ce qui reste s'impose. « Quand le "fait artistique" a été couvert par le grondement de la grosse Bertha, la DÉCISION est demeurée la seule chance qui reste à l'homme d'oser quelque chose encore naguère inconcevable », écrit Kantor à propos des dadaïstes (1977 : 219). Les secousses de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, transformant les mondes en décombres, ont cet effet de libérer les potentialités du déchet, de donner à la rue une fonction de pourvoyeuse, pour celui qui le décide. « J'ai vu Schwitters ramasser dans la rue de vieilles ferrailles, des roues de montres cassées, des objets hétéroclites et absurdes que même les boueux auraient dédaignés, pour les employer à la confection d'œuvres d'art », rapporte Tristan Tzara (1990 : 317). Alors que les tableaux des artistes ordinaires sortent neufs de leurs ateliers pour vieillir ensuite, ceux de Schwitters, note toujours Tzara, sont déjà « à moitié cassés, rouillés et salis » (p. 308). Ce renversement est symptomatique : le glissement du « neuf » au « cassé » n'est pas sans évoquer celui qui s'effectue du « précieux » au « pauvre ». C'est cette expérience de la coupure et du basculement, voire de la submersion et de l'engloutissement, qui fait qu'on est « de son temps ».

Et « être de son temps », paradoxalement, tant est violente la rupture, c'est faire appel aux objets ordinaires usagés – pour témoigner d'un « avant » par ailleurs de moins en moins lointain. Inversement, le schéma de la splendeur et de la décadence, pour Craig, s'articule sur un biomorphisme qui peut faire espérer une renaissance des dieux anciens vers lesquels on se tourne, et exprime finalement la croyance en une continuité : « Je suis convaincu que d'ici peu un développement extraordinaire va soulever et ranimer ce qui [...] *dépérit*<sup>7</sup> », écrit-il (Craig, 1999 : 86). L'objet précieux, inaltérable, affirme alors cette absence de rupture entre le plus lointain passé et aujourd'hui. Pour Kantor, en revanche, c'est un monde récemment enfoui de fantômes qui fait retour avec l'objet pauvre aux teintes terreuses : mais rien ne renaîtra, après la rupture, à l'identique. La poussière, les salissures, l'usure, en témoignent.

Copeau, pour qualifier les positions qu'exprime Craig, n'a qu'un seul mot : « esthétisme ». Esthétisme né de l'*abstract sense of beauty* hérité d'Oscar Wilde, totalement étranger au directeur du Vieux-Colombier qui se sent « l'homme d'un temps et d'une classe »<sup>18</sup> (Copeau, 2000 : 63), souffrant pour son pays en guerre au moment où il rencontre Craig en 1915. L'esthétisme de Craig s'accorde en revanche à son indifférence pour l'histoire en train de se faire. Copeau s'effare : « Le fait de la guerre n'existe pas pour lui » (p. 42). Il ajoute plus loin : « Tout ce que je vau, je sais que je ne le dois qu'à la vie étroite, laborieuse, vicieuse, mais courageuse et presque uniquement *intérieure* d'un *homme de mon temps* et de ma classe » (p. 62; c'est nous qui soulignons). Et de sentir que tout cela



« est à peu près lettre morte pour un homme comme Craig ». « Être de son temps », c'est donc être en phase non avec le lointain passé, de façon intellectuelle, esthète, mais avec ce que nous pourrions nommer « l'à-peine-passé », de façon « intérieure » et, ajouterions-nous, « chiffonnière ». Passé proche car le temps au XX<sup>e</sup> siècle passe plus vite, les bouleversements se succédant à un rythme si rapide que ce qui vient de disparaître semble équivaloir à un passé très lointain, poussiéreux, parce qu'il en *reste* peu de chose, voire, parfois, rien. En voyage en Pologne pour y rencontrer justement Kantor, Guy Scarpetta n'écrit-il pas, par une sorte de sympathie « intérieure » : « J'ai une pensée furtive pour mon ami Marek Halter, qui est né là [l'ancien ghetto de Cracovie], dans un monde dont il n'y a plus aucune trace<sup>19</sup> » ? (Scarpetta, 2000 : 100). Lorsqu'il en reste, il faut se baisser pour les ramasser, dans les poubelles de l'Histoire en quelque sorte.

L'Histoire est cette expérience que Craig se refuse à faire pour mille raisons, et dont ses multiples cahiers semblent le protéger : là sont consignées des reproductions de chefs-d'œuvre picturaux et sculpturaux du passé, des photographies de visages d'hommes et de femmes célèbres d'hier et d'aujourd'hui, des masques rituels, des cartes à jouer, des caricatures, toute une collection d'images découpées dans des revues, immobile comme un musée, incorruptible par le temps : *portraits useful for actors*<sup>20</sup>. Kantor, lui, ne peut éviter l'Histoire, fût-ce dans sa chair, puisque son père meurt lors de la Première Guerre mondiale. La découverte de l'objet pauvre, la première mise en scène (*Le retour d'Ulysse*), ont lieu au cœur même de la tourmente, dans la Varsovie occupée de 1944. Elles privilégient le proche passé disparu qui revient hanter le présent<sup>21</sup> et s'effectuent bien évidemment avec les restes où s'accroche la mémoire.

## Objet/mémoire

L'objet pauvre, selon la définition qu'en donne Tadeusz Kantor dans les *Leçons de Milan*, est « roue boueuse,/planche pourrie,/chaise de cuisine sur laquelle s'assoit/la reine Pénélope » : ces objets quotidiens sauvés de la disparition témoignent pour un temps et un monde disparus, au même titre que les pupitres et les livres de *La classe morte*, les costumes des soldats de *Wielopole, Wielopole*. « Dans *Qu'ils crèvent les artistes!*, le personnage le plus important, c'est le *temps*; pour *Wielopole, Wielopole*, le *temps*<sup>22</sup>, c'était moi » (Kantor, 1996 : 71).

L'importance de la mémoire se révèle, qui nous relie chaudement aux événements engloutis : les tables de *La classe morte*? Le chariot d'enfant de *Qu'ils crèvent les artistes!*? « C'est un objet qui appartient [...] à ma mémoire » (p. 75). Mémoire individuelle, « enfantine » (p. 83), insupportable à Craig pour lequel rien de personnel ne doit troubler

l'œuvre de l'artiste, laquelle « ne contient pas d'aveux », sources d'hétérogénéité, d'impureté (Craig, 1999 : 101). Le fait est cependant là : Kantor apporte au théâtre « quelque chose qui n'a jamais été fait : l'expression de soi » (Ubersfeld cité dans Kantor, 1996 : 50). Les objets que choisit Kantor ont déjà une histoire, qu'il est parfois seul à connaître. Cependant, prenons-y garde : cette mémoire est constituée de « clichés ». Car quand l'Histoire assomme le monde et l'écrase au point que les paysages de l'enfance n'existent plus que dans le souvenir, tout ce qui reste devient relique, mais une relique sans châsse qui l'isole et la consacre : une relique dans son costume de mort et de poussière, exactement comme une photographie qui s'est craquelée ou a jauni. C'est là l'objet pauvre. Et c'est sans doute d'ailleurs l'une des racines du théâtre de Kantor que ce sentiment du monde englouti, un monde impossible à ressusciter sans le faire avec sa décomposition ou sa pourriture, à moins de verser dans le chromo et la nostalgie de mauvais aloi. Il faut en effet que ce monde qui fait retour « ose s'afficher comme posthume, catastrophique, résiduel » (Scarpetta, 2000 : 98) pour qu'échappent au piège de la nostalgie ceux qui l'envisagent : c'est ainsi que les soldats d'une armée morte reviennent, dans *Qu'ils crèvent les artistes!*, accompagnant leur général monté sur un grand squelette de cheval. La mort est au travail, et les morts toujours vivants dans une image baroque, c'est-à-dire à la fois tragique et burlesque, donc hétérogène, loin de toute vision unificatrice.

Selon Kantor l'objet pauvre, « incapable de servir dans la vie, bon à jeter aux ordures [appelle] la pitié et L'ÉMOTION » (Kantor, 1990 : 18) : c'est qu'une pièce de théâtre ne se regarde pas comme un tableau, « pour les émotions esthétiques qu'elle procure / [...] on la vit concrètement » (Kantor, 1977 : 31). Ainsi, c'est la part d'héritage des constructivistes ou des dadaïstes que Kantor révisé : le surréalisme qu'il présente aux étudiants des *Leçons de Milan*, par exemple, est « plutôt une confrontation entre le surréalisme et mes propres conceptions, idées ou découvertes, que *façonnait notre temps* [...]. Je vous demande d'accepter ma "correction" individuelle ou plutôt la correction de *notre temps* » (p. 77; c'est nous qui soulignons). La « correction » naît de la tourmente de la Seconde Guerre mondiale, à laquelle l'objet pauvre constitue la « réponse » de Kantor (p. 79) : elle provient du sentiment que le progrès technique, chanté par les avant-gardes constructivistes, produit ruines et malheurs. Elle engendre l'émotion mystérieuse produite par les restes de ce temps bouleversé, ces pauvres objets lestés d'une histoire, pour ne pas dire « d'histoire » :

La notion de PAUVRETÉ qui, quelques années plus tard, s'est largement définie dans mon IDÉE DE LA RÉALITÉ DU RANG LE PLUS BAS, portait avec elle un ton LYRIQUE et (horreur!) SENTIMENTAL, tout à fait étranger aux dadaïstes.

C'étaient des différences qui faisaient du TEMPS D'ULYSSE le mien propre (p. 80; c'est nous qui soulignons).

Mais là aussi le rapport qu'on entretient avec le réel a son importance : il ne s'agit pas tant de le copier, comme le craignait Craig, que de s'en servir comme d'un ready-made, d'être un « constructiviste de l'émotion ». Ce quasi-oxymore résume l'originalité du travail de Kantor : « monter » ensemble, assembler les clichés de la mémoire, et faire que l'émotion provienne non de ce qui est joué, mais de ce qui est « entre les éléments » de jeu. L'émotion est « construite » et non produite par un réalisme que Kantor juge tout aussi grossier que Craig. Mais il ne s'agit plus, à la manière symboliste dont Craig témoigne, de séparer l'art du réel impur : plutôt d'atteindre « la frontière entre la vie et l'art » (Kantor, 1996 : 42).

Sur cette étroite ligne de contact entre ce qui appartient à l'art et à la réalité (du rang le plus bas de surcroît) se développe l'héritage craiguien de Kantor : dans un balancement malaisé, risqué, entre les éléments réels et l'émotion née de l'illusion, sur une crête où il s'agit de « manipuler » les restes du passé en sachant qu'on manipule en même temps « une proportion du temps présent » (p. 59). Le spectacle est impur : c'est cette impureté radicale qui, passant par les objets, distingue Kantor de Craig. Elle naît effectivement d'un changement du régime d'historicité : pour Craig, le présent n'était qu'une décadence par rapport au passé originel, dont le deuil semble impossible et la restauration souhaitable. Les matériaux les plus précieux sont donc élus pour leur capacité à exprimer l'inaltérabilité rêvée du temps. Pour Kantor, en partie grâce au truchement des objets sauvés de l'engloutissement, le proche passé ne cesse de sourdre dans le présent, en une dialectique tendue et mystérieuse, comme un fleuve aux prises avec ses propres tourbillons. « Le temps d'Ulysse devenu le mien propre ».

La manipulation, de Craig à Kantor, change d'objet, pourrait-on dire : les clichés de la mémoire (celle de l'artiste, celle de son temps) remplacent la Surmarionnette. Là où la pensée de Craig semble marquer la nostalgie d'un âge d'or perdu par la décadence du métier d'acteur, celle de Kantor, en actes, marque la persistance chaotique de ce qui vient d'être englouti, dans un monde sans transcendance où des gags et un humour de saltimbanques sont les seuls antidotes à la disparition.

Le véritable héritier de Craig, en ce qui concerne les objets, leur richesse et leur beauté d'œuvre d'art, est peut-être Robert Wilson<sup>23</sup>. Mais la force de Kantor, son importance pour le théâtre d'aujourd'hui, dans lequel l'objet pauvre est presque devenu un lieu commun à la mémoire et l'émotion, est sans doute d'avoir saisi à bras-le-corps, parce qu'il était de son temps, le triple héritage qu'évoquait Didier Plassard au terme du premier chapitre de *L'acteur en effigie* : Jarry, pour l'irrévérence et le sens de la provocation à l'égard des Saintetés toujours renaissantes; Maeterlinck, pour l'interrogation sur l'homme et le monde

qu'il a créé; Craig, enfin, pour la visée d'une œuvre théâtrale autonome, même si son homogénéité rêvée se mue en impureté sous la pression – acceptée – de l'Histoire.

## Notes

1. Dans cet entretien de 1972 avec Denis Bablet, Tadeusz Kantor évoque les grands mannequins qu'il avait fabriqués pour les besoins de cette mise en scène : « En fait, leur présence était celle d'acteurs, c'étaient un peu des Surmarionnettes à la Gordon Craig » (Kantor, 1996 : 28-29).
2. À la richesse des rêves colossaux de Craig, Copeau oppose son « petit théâtre, qui existe, qui vit avec toutes ses pauvretés et toutes ses imperfections » (1979 : 278). (C'est nous qui soulignons). C'est à propos du projet « mégalomane » de monter *La passion selon saint Matthieu* en Amérique que Copeau « se récuse » et évoque son propre théâtre, qui a au moins le mérite d'exister (voir p. 274 et 277-278).
3. L'historien François Hartog nomme ainsi la façon « dont une société traite son passé et en traite » (2003 : 19).
4. « Mon ambition [...] est de créer une œuvre théâtrale avec le même type et le même degré d'autonomie qu'une œuvre picturale » (Kantor, 1996 : 62). « Je crois que le temps viendra où nous pourrons créer des œuvres d'art du Théâtre sans nous servir de la pièce écrite, sans nous servir des acteurs » (Craig, 1999 : 77).
5. « En somme, mêler le réel et l'irréel, l'authentique et la supercherie (quand on n'y est pas forcé), c'est toujours, dans la vie ou en art, commettre une erreur, se faire une fausse conception de la nature de toutes choses » (Craig, 1964 : 96).
6. C'est Kantor qui souligne.
7. Et pourtant étonnamment semblables à nous, d'où l'importance du mannequin.
8. « On m'a dit que cette race d'acteurs était si noble qu'elle n'épargnait aucun effort pour se discipliner » (Craig, 1964 : 69).
9. C'est nous qui soulignons.
10. Dans un entretien avec Guy Scarpetta en 1983, Kantor déclare : « Le canon, en fait, était un simulacre, mais ça ne pouvait pas se voir » (Kantor, 1996 : 62).
11. De même, en 1958, Kantor prépare la mise en scène du *Petit manoir de Witkiewicz* : « J'avais dit aux comédiens : "Trouvez chez vous de vieux vêtements". Ensuite [...] ce fut l'influence du soleil, de la pluie, de la température, du feu (nous brûlions), de la poussière les imprégnant, qui leur donna leur apparence. On les traîna dans la boue, on les fit écraser par des voitures » (Kantor, 1996 : 34). On relèvera, en se reportant à la note 1, le chemin parcouru entre 1954 et 1958.
12. « Le théâtre lui-même sera, architecturalement, aussi magnifique dans sa stabilité que la plus noble des pyramides connues » (Craig, 1964 : 66). Voir aussi la dernière note de « L'acteur et la Surmarionnette » (1999 : 106). La Grèce, l'Inde figurent également dans les nombreux cahiers de

Craig. Dans un cahier contenant les épreuves de la première publication de « The Actor and the Über-marionette », une illustration collée sur une page de couverture représente une « *Statue of Bodhisattva [...] Nava period, eighth century* », en regard de laquelle Craig inscrit au crayon « U. M » pour « Über-Marionette » (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, ms B. 586, microfilm R 79172).

13. Un peu plus haut, Peter Brook déclare : « Craig n'a jamais sacrifié la mythologie de l'artiste solitaire, élégant et isolé du monde. *Et la première guerre mondiale, c'est justement cette image et cette attitude qu'elle a balayées* » (p. 230; c'est nous qui soulignons).

14. Picasso et Braque introduisent des matières « pauvres » dans leurs tableaux dès 1912, Duchamp l'objet industriel neuf dès 1913; Schwitters généralise à la fin de la guerre l'usage d'objets et de fragments récupérés dans la réalité. Aucune œuvre de ces artistes ne figure, significativement, dans les trois cahiers du Fonds Craig que nous avons consultés à la Bibliothèque nationale de France (*Portraits; Masques, scène & costumes; Masquerade*).

15. C'est Aragon qui souligne le caractère passéiste de cette attitude : ceux qui parlent encore de « tableaux » pour évoquer le résultat plastique des collages appartiennent à un autre temps. Un temps où « art » et « matériaux rares » rimaient. Plus haut, Aragon écrit : « L'extrême, l'arrogante *pauvreté* des matériaux l'a [Picasso] toujours enchanté » ([1965] 1993 : 39, note 3; c'est nous qui soulignons).

16. Dès 1944, il écrit : « Je ne me sens lié à aucune époque du passé [...]. Je me sens seulement profondément engagé envers / l'époque où je vis et les gens qui vivent à mes côtés » (Kantor, 1977 : 31).

17. C'est nous qui soulignons. « Dépérir » n'est pas « périr », et « ranimer » suppose qu'un peu d'âme demeure. À la résurrection glorieuse de Craig s'oppose l'errance du fantôme chez Kantor.

18. Plus loin, il ajoute : « La plupart d'entre nous ne comprennent rien à cet "*abstract sense of beauty*" qui est la doctrine même de l'esthétisme » (Copeau, 2000 : 63).

19. Le ghetto de Cracovie a été rasé en 1943.

20. L'expression « *Portraits useful for actors* » montre à quel point pour Craig le monde semble n'exister que pour finir sur une scène. *Beauté, mon beau souci...*, ce titre du roman de Valéry Larbaud publié en 1923, mais conçu et écrit en pleine guerre, de surcroît dans des lieux indemnes de destructions (l'Espagne), ne pourrait-il valoir pour le programme artistique craiguien? Sans cesse en effet le mot *beautiful* revient sous sa plume, témoignant du souci de préserver dans un idéal esthétique indiscutable la plus minime réalisation : « *Tickets as postcards made beautiful* »; « *Har & coat tickets used as advertisements beautifully* », écrit-il à propos du projet qu'il a de monter *The Tale of Troy* (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, ms A. 23 (1-2), microfilm 96294).

21. Ulysse est un général allemand de retour de Stalingrad. C'est « un homme d'aujourd'hui » (Kantor, 1977 : 37).

22. C'est Kantor qui souligne.

23. C'est du moins ce que suggèrent Georges Banu et Monique Borie à la fin de leur préface *De l'art du théâtre*, p. 30-31.

## Bibliographie

- ARAGON, Louis, « La peinture au défi » (1930), *Les collages*, Paris, Hermann, [1965] 1993.
- BANU, Georges, « Souvenirs de Craig, avec Peter Brook et Natasha Parry », dans Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, réédition; préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 229-238.
- COPEAU, Jacques, « Florence et Genève, septembre-octobre 1915 », *Registres III*, Paris, Gallimard, 1979.
- COPEAU, Jacques, « À l'école des intercesseurs : Edward Gordon Craig, mardi 14 septembre 1915 », *Registres VI*, Paris, Gallimard, 2000.
- CRAIG, Edward Gordon, « L'acteur et la Surmarionnette » (1908), *De l'art du théâtre*, réédition; préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 79-106.
- CRAIG, Edward Gordon, « Les artistes du théâtre de l'avenir » (1908), *De l'art du théâtre*, réédition; préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 39-78.
- CRAIG, Edward Gordon, « Réarrangements » (1915), *Le théâtre en marche*, trad. Maurice Beerblock, Paris, Gallimard, 1964, p. 93-98.
- CRAIG, Edward Gordon, « De l'exquis et du précieux » (1910), *De l'art du théâtre*, réédition; préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 227-228.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- KANTOR, Tadeusz, « Le théâtre indépendant (1942-1944) », *Le théâtre de la mort*, textes réunis et rassemblés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 31-42.
- KANTOR, Tadeusz, « Le théâtre de la mort », *Le théâtre de la mort*, textes réunis et rassemblés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 215-224.
- KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan* (1986), trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Paris, Actes Sud, 1990.
- KANTOR, Tadeusz, *Entretiens*, Paris, Éditions Carré, 1996.
- TZARA, Tristan, « Kurt Schwitters » (1952), dans Kurt Schwitters, « Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5 » (1930), *Merz*, textes choisis et présentés par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.
- TZARA, Tristan, « Le roman de la révolution allemande » (ca. 1923), dans Kurt Schwitters, « Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5 » (1930), *Merz*, textes choisis et présentés par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.
- SCARPETTA, Guy, *Kantor au présent*, Arles, Actes Sud, 2000.
- SCHULZ, Bruno, « Traité des mannequins ou la seconde Genèse », *Les boutiques de cannelle* (1934), traduit du polonais par Georges Sidre, Paris, Denoël, 1974.

SCHWITTERS, Kurt, « Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5 » (1930), *Merz*, textes choisis et présentés par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 169.

UBERSFELD, Anne, « Kantor-présent », dans Tadeusz Kantor, *Entretiens*, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 50-60.