

# Pouvoirs et actualité de la pensée théâtrale de Kantor

MURIEL PLANA

Le théâtre de Kantor est politique au sens très positif où je l'entends<sup>1</sup>, politique et métaphysique, politique parce que métaphysique, et métaphysique parce que politique, et répond *a priori* à toutes mes aspirations, esthétiques, intellectuelles, émotionnelles, lorsque je me rends au théâtre (même si, trop jeune dans les années 1980, je n'ai pu voir aucun de ses spectacles en direct).

Théâtre brut et pourtant sacré, selon les termes de Peter Brook<sup>2</sup>. Théâtre de metteur en scène et pourtant théâtre dramatique (dans une acception renouvelée du terme de « drame »). Théâtre très plastique et pourtant théâtre littéraire, qui se refuse à réduire le texte à un matériau et prône pour lui, comme pour la scène, autonomie et égalité. Théâtre de la psyché, voire de l'inconscient, et pourtant théâtre du monde, hanté par la réalité et

---

1. Voir nos ouvrages *Théâtre et politique I. Modèles et concepts* et *Théâtre et politique II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, « Comparaisons », 2014.

2. Peter Brook, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, préface de Guy Dumur, Paris, Seuil, « Essais », 1968.

par l'histoire. Théâtre en *révolution permanente*, enfin, comme celui de Meyerhold<sup>3</sup>, et ce n'est pas leur seul point commun, qui se dépasse sans cesse comme théâtre, qui se cherche dans l'altérité, dans l'impureté, et donc qui est à mes yeux pleinement théâtre. Kantor écrit ces phrases mémorables, fondamentales pour ma discipline, les études théâtrales, telle que je la conçois :

Il faut embrasser tout l'art pour comprendre l'essence du théâtre. Le théâtre n'a en fait pas de point d'appui spécifique. Il s'appuie sur la littérature, le drame, l'art visuel, la musique, la danse, l'architecture<sup>4</sup>.

Ce que je retiens de Kantor, donc, à part bien sûr des images indélébiles de *La Classe morte* (dont j'ai ramené, lorsque je suis allée à Cracovie, des affiches avec le souvenir des caves de la Cricothèque) et de certains de ses happenings, c'est donc avant tout sa théorie du théâtre, notamment à travers les textes et manifestes poétiques réunis et introduits par Denis Bablet dans *Le Théâtre de la mort*<sup>5</sup>. Cette dernière publication est certainement déterminante pour comprendre comment les études théâtrales françaises se saisissent – ou trop souvent ne se saisissent pas assez – de la théorie de Kantor et des traces de son œuvre.

Certains passages de cet ouvrage ont été de véritables révélations pour moi et ont fait l'objet de commentaires sans fin avec mes étudiants de Licence lorsque je leur donnais un cours sur les esthétiques et les théories du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, de Craig à Kantor : ils concernent le texte littéraire comme défi à la scène (voire comme possibilité de rénovation), le concept, repensé chez lui de façon totalement originale, de « drame », la critique du lieu théâtral formaté auquel l'œuvre scénique doit se plier comme « bâtiment d'inutilité publique », la question du processus, celle de l'acteur qui n'est pas, dans sa théorie, un « interprète » psychologique mais pas davantage un « performer » postmoderne, la place du hasard, la puissance dramatique autant que plastique des objets inanimés, la pulsion ou le modèle plastique de son théâtre, la mise en avant des

---

3. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1*, 1891-1917, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973-2001 ; *Le Théâtre théâtral*, traduction et présentation de Nina Gourfinkel, Paris, Gallimard, 1963.

4. Tadeusz Kantor, in Marie Thérèse Vido-Rzewuska, *Leçons de Milan, Tadeusz Kantor*, Arles, Actes Sud, 1990.

5. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre et la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.

réalités de « rang inférieur », ou encore le spectateur « supporter »...

Il y a donc ce qui, de l'ordre de la théorie théâtrale, peut être réutilisé parce que repensé aujourd'hui, et dont je vais tenter de parler dans cet article, et il y a ce qui est propre à l'artiste Kantor et qui est inimitable, son univers, sa fantasmagie, ses obsessions, sa poésie scénique, sa stylistique unique, sur quoi, n'étant spécialiste de son œuvre ni du point de vue historique ni du point de vue de l'analyse de spectacle, je ne m'exprimerai pas ici.

Je vais plutôt tenter de retraverser, sur un mode très synthétique et très personnel, quelques problématiques fondamentales de la théorie théâtrale à travers une sélection de réflexions de Kantor, des réflexions puissantes en elles-mêmes, au moment où elles ont été produites, et que j'estime aussi complètement d'actualité ou susceptibles d'inspirer pour le meilleur la scène contemporaine.

Ainsi, après avoir fait un point sur ce que j'appellerais le « modèle Kantor », en le situant dans l'histoire des théories théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle, je passerai en revue, sous forme de mini-commentaires autour d'un choix de citations, *ce qu'il me reste* de Kantor, et qui peut à mon sens, dans sa pensée, nous aider aussi bien à comprendre le théâtre d'aujourd'hui qu'à le faire évoluer – c'est-à-dire *vivre* véritablement.

### « Modèle Kantor »

Ce qui frappe d'abord, c'est de retrouver dans les pensées contemporaines du théâtre (notamment postdramatiques, dans le fameux ouvrage de H.-T. Lehmann par exemple<sup>6</sup>) ainsi que dans les pratiques postmodernes de la scène, nombre d'éléments qui font écho à la pensée de Kantor sur le théâtre ou qui s'inspirent de l'image plus ou moins juste, plus ou moins fantasmagique, qu'on nourrit de sa pratique ; la dette est immense mais souvent moins explicite qu'implicite, pour ne pas dire inconsciente, car la mémoire du théâtre, art éphémère et dont la trace, le texte, n'est pas le théâtre même, est plus inconsciente qu'une autre.

La création se fonde sur des héritages, est impossible sans héritage, sans conscience de cet héritage, mais on oublie souvent, dans les arts vivants de la scène (théâtre, danse, cirque) bien davantage que dans les arts à production fixée ou reproductible (littérature,

---

6. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, Éditions de l'Arche, 2002 (1999).

peinture, cinéma), l'artiste à qui on les doit. On croit découvrir quelque chose alors qu'on ne fait que le redécouvrir.

Il m'est assez vite apparu que Kantor est l'un de ceux qu'on imite le plus inconsciemment dans le théâtre d'art européen contemporain, notamment français<sup>7</sup>, avec Craig sans doute, mais pour aboutir à des esthétiques opposées, presque aux antipodes : ce qui est monologique, homogène, apollinien, néo-symboliste dans les *théâtres d'images* récents ou actuels<sup>8</sup> est en fin de compte plus ou moins craiguien, réalisant peu ou prou le rêve utopique de *L'Art du théâtre*<sup>9</sup> – même si on l'a oublié. En revanche, ce qui est hybride, hétérogène, polyphonique et dionysiaque dans la création théâtrale d'aujourd'hui nous vient, au moins en partie, de Kantor – même si on l'a oublié.

Bien plus facilement que Brecht ou Artaud, dont les pensées, en mouvement pourtant, ont pu être figées et horriblement simplifiées par ceux qui s'en sont revendiqués à différentes époques du fait qu'elles ont, chacune à sa façon, quelque chose de péremptoire dans leur mise en discours d'inspiration philosophique ou poétique, Kantor échappe à cette vampirisation théorique réductrice, à l'image de Meyerhold – en fait peu de gens en France, artistes, chercheurs ou spectateurs, semblent connaître leurs théories – parce qu'ils ont l'un et l'autre rendu très compliquée sinon impossible, grâce à leur manière même d'écrire de la théorie, historiciste, expérimentale, fragmentaire, engagée et passionnée mais non systématique, non normative ou péremptoire, sa schématisation future, sa caricature à venir : leurs pensées du théâtre, très différentes, notamment parce qu'elles sont séparées par plusieurs décennies d'histoire, et parce que l'une est une pensée d'avant la Seconde Guerre mondiale et l'autre d'après, ont en commun – et c'est ce qui me touche chez eux plus que chez Brecht ou Artaud – d'être *très évolutives*, donc, *situées et sujettes à la contradiction interne* : ce sont, pour le dire encore autrement, des théories puissantes mais qui ne se laissent pas figer, qui se transcendent sans cesse elles-mêmes et qui assument leur plasticité inhérente comme leur rapport de porosité

---

7. Je pense par exemple au Théâtre du Radeau de François Tanguy mais aussi, pour certains aspects, au Théâtre Permanent de Gwenaél Morin ou au Groupe Merci de Solange Oswald.

8. Ici, c'est les théâtres de Bob Wilson ou de Claude Régy qui viennent à l'esprit.

9. Edward Gordon Craig, *L'Art du théâtre*, Belval, Circé, 1999 (*De l'art du théâtre*, 1911).

avec l'histoire et avec le contexte artistique, intellectuel, politique dans lequel elles adviennent.

Elles ne font donc pas mine de méconnaître ce qui les entoure mais se nourrissent et absorbent les « -ismes » qui les précèdent ou qui les accompagnent (symbolisme et constructivisme pour Meyerhold, expressionnisme et surréalisme pour Kantor). Elles ne feignent pas d'être objectives ni issues de nulle part ni faussement universalistes et décontextualisées, ou encore de ne pas être pragmatiques : il s'agit toujours en effet, avec Kantor et avec Meyerhold, d'un théâtre réel, vivant, en train de se construire et de se pratiquer concrètement, non d'une utopie de *Théâtre de l'Avenir* comme chez Craig.

Ces théories résistent mieux ainsi à la citation qui trahit, à l'interprétation qui appauvrit, à la synthèse qui simplifie, elles peuvent moins faire l'objet de détournements ou devenir – danger plus grand encore – dominantes et normatives à leur tour à travers des « imitations » qui se poseraient en modes ou en dogmes. Elles peuvent influencer la mise en scène et la pensée théâtrale de façon plus discrète, moins délibérée, et donc parfois beaucoup plus authentique et profonde ou virtuellement *critique* que les théories de Brecht et d'Artaud ; c'est pourquoi elles s'avèrent si précieuses, aujourd'hui, pour résister à la sclérose et à la monotonie de la scène théâtrale contemporaine.

### **Le texte : fort et autonome face à la scène, et qui l'inspire**

Parmi les points fondamentaux que je retiens et que j'ai évoqués plus haut, je commencerai par ce passage (inattendu) sur le texte littéraire, passage que je n'ai pu que citer et commenter lorsque je travaillais sur la relation théâtrale idéale, politiquement juste, soit dialogique, entre le texte et la scène dans mon ouvrage *Théâtre et politique* :

Dans mes recherches de l'autonomie du théâtre, je n'élimine pas la réalité du texte.

Je ne suis pas du tout convaincu qu'en rejetant l'expression ou la recherche d'une nouvelle forme dramatique qui arrivera à sauver le théâtre du marasme, on lui assurera l'autonomie.

Priver le théâtre de sa complexité, cela veut dire tout simplement éviter les difficultés, fuir devant cet impératif essentiel de l'art : « unité » ; esquiver « l'impossible ».

Remplacer l'expression littéraire par des manipulations gestuelles, animées par les prétendues impulsions spirituelles, ne représente qu'une solution purement académique. Si le langage est devenu

masque, il faut arracher ce masque. L'éliminer ou le dégrader, cela signifierait la rupture avec l'intellect.

La réalité du texte forme – vis-à-vis de la vie – une condensation singulière des faits, des événements, des situations. Elle a sa structure et sa fiction, qui ne sont propres qu'à elle-même. Elle apporte au théâtre de multiples perspectives mentales<sup>10</sup>.

On ne peut certes pas soupçonner Kantor de sacrifier la littérature mais il en appelle ici à l'autonomie (et à la légitimité) du texte à l'intérieur du spectacle théâtral, comme il en appelle toujours, en parallèle et tout aussi légitimement, à l'autonomie de la scène par rapport au texte. Pour lui, texte et scène peuvent à l'évidence dialoguer sur un pied d'égalité, s'apporter l'un à l'autre et se défier mutuellement. Il apparaît donc que le scénocentrisme contemporain, qu'il soit ou non postdramatique, dans son mépris pour l'intellectualité, pour le texte ou pour la puissance de sa forme et de sa fiction spécifiques, dans l'instrumentalisation parfois appauvrissante qu'il en fait, dans sa propension à surinvestir le corps et la performance, ou encore l'image seule, n'a rien en commun avec l'héritage théâtral beaucoup plus subtil de Kantor. Cette reconnaissance de la poésie dramatique contemporaine, de sa réalité irréductible, de son défi, est encore, du reste, une idée qu'il partage avec Meyerhold<sup>11</sup>. Or, à cette reconnaissance, il m'apparaît que de nouvelles générations d'auteurs, nés dans les années 1970, 1980 et même 1990, soucieux de produire des œuvres dramatiques puissantes et autonomes après le règne postmoderne du « matériau scénique » et « des écritures contemporaines », aspirent derechef à l'évidence ; et les metteurs en scène d'aujourd'hui pourraient gagner à voir dans un tel texte, libre, fort et s'assumant comme le produit d'un art littéraire spécifique, non plus l'ennemi à abattre, non plus un simple outil de la création scénique, mais un *partenaire*<sup>12</sup> à *respecter*<sup>13</sup> dans un dialogue égalitaire susceptible de les aider à se renouveler, à se dépasser et à réformer leur propre pratique.

10. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 208-209.

11. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 98 : « J'ai lu quelque part que la scène crée la littérature. Il en va tout autrement [...]. Le nouveau théâtre naît de la littérature ».

12. Kantor, cité par Denis Bablet, « Le jeu et ses partenaires » in *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 20 : « [le texte] est une charge qui doit éclater. Ce n'est pas un support pour le théâtre. Ce n'est ni un aiguillon, ni une inspiration. C'est un partenaire ».

13. *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 67 : Kantor parle du texte comme « d'une réalité à haute 'condensation' ; possédant sa propre perspective parti-

### Le lieu : contre tous les formatages

« Avant de composer la scène, il faut composer la salle<sup>14</sup>. »

Les salles de théâtre institutionnelles, les salles dites à l'italienne, ou autres « bâtiments d'inutilité publique<sup>15</sup> » qui contraignent à un certain rapport, très codifié, entre la scène et la salle sont insupportables à Kantor, d'abord par rapport à l'autonomie nécessaire de l'œuvre scénique (qui n'a pas à être formatée par le lieu figé qui l'accueille et ses codifications) mais aussi par rapport au spectateur de son œuvre qu'il imagine moins comme le récepteur passif d'un spectacle que comme le « supporter » d'un difficile travail de création à la fois individuel et interpersonnel.

Le théâtre de Kantor est en effet moins un théâtre d'images qu'un théâtre de relation<sup>16</sup> et moins un théâtre du social que de l'individuel. C'est ainsi qu'il a pu dire, contre toute ingénuité militante, que le « théâtre ne sauvera pas le monde mais l'individu<sup>17</sup> ». À l'heure où se développe une réflexion parfois naïve sur la « communauté » du public ou sur le spectateur nécessairement « actif » comme signe de politicalité du théâtre, il paraît excellent de revenir, comme le fait Kantor, à l'individualité qui résiste à toutes les communautés préalables (nation, famille, religion, idéologie, milieu social, genre...) qui le déterminent et s'en arrache pour, librement, s'engager dans une relation, à la fois réelle et fictive, avec un spectacle et avec d'autres spectateurs. Du concept d'*individuation* cher au philosophe Bernard Stiegler<sup>18</sup> pour déterminer une possible

---

culière, sa propre fiction, son propre espace psycho-physique ». Il parle également du « respect du caractère étranger » du texte qui, seul, permet et rend possible la création d'une nouvelle réalité autonome – le théâtre complexe ».

14. *Ibid.*, p. 35.

15. *Ibid.*, p. 31.

16. *Ibid.*, p. 128 : « Il apparut que seules comptent les *relations* entre les objets et l'espace ». Commentant la tendance de l'art informel, Kantor écrit plus loin (p. 129) : « Reconnaissant la valeur de l'image comme trace de l'action, elle a fait sortir la procédure artistique vivante du cadre rigide de l'image ».

17. Voir Jan Kott, *Kaddish. Pages sur Tadeusz Kantor*, essai traduit du polonais par Laurence Dyèvre, « Préface » de Gaëla Le Grand, Nantes, Le Passé, 2000, p. 7. Kantor cité par Gaëla Le Grand dans la « Préface » : « L'art ne sauvera pas le monde mais l'individu ».

18. Bernard Stiegler, « Grand témoin », in *Mises en scène du monde*, colloque international de Rennes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005. Voir également Bernard Stiegler, avec Jean-Christophe Bailly et Denis

essence politique du théâtre, notamment en termes de relation entre le spectacle et le spectateur, où ce dernier n'est pas accusé ni pris en otage, mais invité à soutenir l'expérience (de recherche) d'un artiste, on trouve chez Kantor l'intuition artistique. Chez lui, l'artiste expérimente avant tout sur lui-même et dans l'espace scénique, non dans la salle et sur un cobaye spectateur,

Dans son théâtre, l'individu ne se dissout jamais dans une prétendue communauté ou dans une universalité décrétée *a priori* ; il s'assemble en toute autonomie à d'autres individus, artistes et spectateurs, autour d'une expérience théâtrale irréductiblement personnelle et sans concession.

### L'œuvre processus et le spectateur

Je dis *expérience théâtrale* plutôt que *spectacle* parce qu'il me semble qu'il n'y a pas de *spectacle* de théâtre chez Kantor, sinon une action, un événement théâtral, auquel les spectateurs ne sont pas conviés à *participer*, mais qu'ils sont encouragés (du moins on l'espère d'eux) à *supporter* : *supporter* au sens français d'*endurer*, car ce n'est pas un art simple, démagogique ou, pour citer Brecht, « culinaire », mais aussi au sens anglais et sportif de *to support* (*soutenir* et *aider*).

Le spectateur kantorien, qui est déjà le spectateur émancipé de Jacques Rancière<sup>19</sup>, peut et doit recevoir (ou plutôt *vivre*, car Kantor critique audacieusement l'idée même, si équivoque et à la mode, de *réception*<sup>20</sup>) quelque chose de difficile, de complexe, de si individuel *a priori* qu'il en devient universel *a posteriori*, quelque chose qui n'a pas été formaté pour lui plaire ni pour le *libérer de force*, qui « oppose son opacité à tout essai d'interprétation<sup>21</sup> » parce que Kantor ne présume pas son spectateur, ne le définit pas, ne le réduit à rien. Il dit, du reste, que le spectateur doit être présent, non pas physiquement mais mentalement à ce qui advient et devient sur scène et que l'acteur n'est pas fondamentalement différent et séparé de lui : « le supporter n'est pas un vrai spectateur, ajoute-t-il, c'est un joueur en

---

Guénoun, in *Le Théâtre, le peuple, la passion. Rencontres de Rennes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

19. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique-Éditions, 2008.

20. *Le Théâtre et la mort, op. cit.*, p. 195 : « La réception de l'œuvre d'art, même une réception purifiée, en dernière analyse, surtout à l'époque d'une grandissante participation des masses, s'insère dans la notion générale de réception apparentée à celle de marché/avec toutes ses conséquences qui exigent fonctionnement et finalité ».

21. *Ibid.*

puissance. [Il] n'a aucun canon esthétique. Il est attaché à son époque<sup>22</sup> ».

Le spectateur n'est donc qu'un contemporain de l'artiste ; il est surtout considéré comme son égal (« joueur en puissance », dit Kantor, idée que reprendra Denis Guénoun par exemple<sup>23</sup>) et de lui on n'attend rien mais on espère tout parce qu'on le considère, à l'image de l'artiste, exempt de préjugés : il n'a pas « de canon esthétique », il n'est pas formaté, on ne le suppose pas bourgeois, ni consommateur, on ne le catalogue pas.

Il n'y a pas d'échappatoire à la scène  
 Que vers la salle  
 Vers la réalité  
 Les acteurs et les spectateurs se retrouvent dans un même sac  
 Le danger est le même pour les deux catégories<sup>24</sup>.

C'est depuis la place accueillante, aussi expérimentale que celle de l'artiste, où il se trouve, qui n'est qu'une autre façon de créer, mentale et imaginaire, tout aussi dangereuse (« le danger est le même »), que ce spectateur politique kantorien, qui n'est donc qu'un autre Kantor, peut et doit aider les acteurs à vivre l'activité de créer, physiquement, sur l'espace de la scène en la vivant lui-même concrètement<sup>25</sup>.

Ce n'est pas l'œuvre-produit  
 qui importe  
 ce n'est pas son aspect  
 « éternel » et figé –  
 mais l'activité même de créer<sup>26</sup>.

L'idée de *processus* (à savoir que le théâtre, c'est le travail du théâtre, la « répétition » ou pour mieux dire la « séance » et la re-

---

22. Kantor, cité par Denis Bablet, « Le jeu et ses partenaires » dans *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 27.

23. Voir Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé/poche, « Penser le théâtre », 1998 ; *Le Théâtre, est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 1997.

24. Tadeusz Kantor, in Marie Thérèse Vido-Rzewuska, *Leçons de Milan, Tadeusz Kantor*, Arles, Actes Sud, 1990.

25. *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 31 : « On ne regarde pas une pièce de théâtre comme un tableau, / pour les émotions esthétiques qu'elle procure, / mais on la vit concrètement ».

26. Kantor, cité par Denis Bablet, « Le jeu et ses partenaires », in *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 22.

cherche, toujours recommencée, du théâtre et non le spectacle-produit fini, objet de consommation) est essentielle : c'est pourquoi elle influence énormément, parfois trop, parfois de façon caricaturale et simpliste, la scène contemporaine, dans la mesure où un certain théâtre contemporain, sous ce prétexte du « processus », ne « travaille pas assez », ne cherche pas assez, ne répète pas assez. Le « processus » a pu devenir un nouvel académisme du théâtre alors que, comme principe, et selon Kantor, il permet avant tout de critiquer légitimement ce qui fait de certains spectacles des produits techniquement jolis, formellement clos, lisses et sans aspérités. Il permet de prendre ses distances avec une vieille idée du beau, qui tend toujours à renaître de ses cendres : la symétrie, l'achèvement, la perfection, la virtuosité. Il permet de concevoir le théâtre comme un devenir et une relation, non comme une substance ou un résultat.

### Le drame et l'acteur

Je crée un champ de tensions  
capables  
de briser  
la carapace anecdotique  
du drame<sup>27</sup>.

On pourrait croire que Kantor s'oppose au drame, au *dramatique*, qu'il anticipe ou appelle de ses vœux la posture postdramatique (anti-logos, anti-texte, anti-intellect, anti-rationalité) contemporaine. Je ne lis pas ainsi cette phrase. Ce n'est pas le drame que Kantor brise, c'est sa « carapace anecdotique ». Comme Meyerhold, lorsqu'il critique dans ses *Écrits* les détails véristes et justement « anecdotiques » des mises en scène de Stanislavski, Kantor affirme chercher l'essentiel, dans la densité, en allant derrière le masque de l'anecdote socio-psychologique (sur ce plan, il est très proche d'Artaud) vers ses fondements métaphysiques : concernant le *masque* que peut être le texte, il ne l'« élimine » pas ni le « dégrade », il « l'arrache » : c'est donc une approche formellement *stylisée*<sup>28</sup> et

---

27. *Ibid.*, p. 86.

28. Même si Kantor critique également ce concept de « stylisation » et qu'il n'y entend sans doute qu'un rapport d'illustration mimétique à peine amélioré, par rapport au réalisme naturaliste, entre le théâtre et la réalité sociale ou le texte, je pense néanmoins qu'il prône, à certains autres endroits de sa théorie et non sans ambiguïtés, une forme de *stylisation* : simplement, celle-ci n'a rien en commun avec le réalisme épique d'un Brecht, le réalisme gro-

philosophiquement exigeante du drame du texte qu'il prône et voilà qu'il élargit de surcroît, et là est son apport génial, le concept de dramatique à la mise en scène elle-même : il assume en effet l'idée inhérente au dramatique de « conflit interpersonnel au présent » (définition de Peter Szondi<sup>29</sup>), mais il la voit sur la scène en tant que telle, entre les événements et les éléments qui se trouvent sur la scène et non plus seulement entre les « personnages » humains au cœur de la fiction textuelle.

La notion de drame comme *devenir* est opposée à celle de théâtre : quand le drame est réalité, le théâtre est *l'illusion* de cette réalité. Dès lors, le drame est théorisé comme le conflit mouvant entre les événements ou les éléments (tout *objet*, même inanimé, et tout concept, comme le temps et l'espace, prend alors la qualité de *sujet*) qui vivent et agissent sur scène ; et ce que le théâtre de Kantor veut *être* (et non plus seulement *représenter*), c'est ce *drame même*.

Chez Kantor, un décentrement politiquement progressiste en rupture avec l'anthropocentrisme et avec la sacralisation de la geste artistique comme expression romantique du Moi de l'artiste rend équivalents comme *sujets actants ou sujets du drame* les concepts, les acteurs et les objets, sans hiérarchie (des réalités de « rang inférieur<sup>30</sup> » ont autant de valeur que des « objets d'art »), mais aussi acteur, auteur et spectateur ; il remet de la sorte en question la frontière établie entre la vie et l'art, entre la réalité et la fiction, la fiction scénique devenant, écrit Kantor, « aussi concrète que la salle<sup>31</sup> », et donc aussi valable et aussi puissante, et donc véritablement capable de dialoguer avec elle.

Même si on a pu le lire ainsi, Kantor ne confond pas la *fiction* et *l'illusion*, chose que font sans cesse nos contemporains, dont la critique morale et politique néo-platonicienne de la fiction comme mensonge et manipulation permet aujourd'hui le retour triomphant d'un naturalisme caricatural de l'authenticité et d'un art « transparent » non autonome et non critique. D'un point de vue philosophique, Kantor est anti-illusionniste comme un brechtien mais, sur le plan esthétique, il l'est d'une façon différente, plus personnelle,

tesque ou musical d'un Meyerhold ou encore le réalisme conventionnel d'un Vitez parce que cette stylisation use d'autres moyens (notamment ceux du surréalisme) et d'autres fins (moins sociales ou directement politiques).

29. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, trad. de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983.

30. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 83

31. *Ibid.*, p. 34.

plus subjectiviste, en appréhendant autrement le concept de *réalité*. S'il ne s'agit en aucun cas pour lui d'illusionner le spectateur comme peut le désirer Stanislavski, qui est un homme de théâtre à la fois réaliste et amoureux de la magie, mais bien de le mettre face à une réalité alternative théâtrale (une fiction) ayant la force d'être le produit mouvementé de l'imaginaire conscient et inconscient d'un individu (lui-même), il le fait à travers ses jeux avec ses *acteurs* – objets, êtres vivants, concepts – dont il respecte et met en évidence, dans la forme fictionnelle même qu'il crée, notamment en restant à l'écoute de ses propres nécessités intérieures et formelles et grâce au hasard, l'être-là, l'altérité irréductible, la présence *réelle et vivante* sur scène.

Comme le génial romancier et auteur dramatique contemporain hongrois Péter Nádas le fera<sup>32</sup>, Kantor insiste sur l'idée que la *fiction* comme production de l'imaginaire de l'artiste et formalisation spécifique, subjective, en rupture délibérée avec une *réalité* supposée vraie et avec ses codes communs, est aussi réelle que la prétendue réalité objective ; ici, nous reconnaissons chez lui l'influence de l'expressionnisme subjectiviste et d'un surréalisme pour qui le rêve est aussi (plus ?) réel qu'une réalité quotidienne dont on peut en revanche douter de l'existence comme du sens – questionnement métaphysique –, ou encore – questionnement politique – révéler la tyrannie, les mensonges et les manipulations.

Faire durer le poids spécifique de l'instant en n'effaçant pas les réels fortuits de la vie, en incorporant la réalité fictive dans la réalité de la vie<sup>33</sup>.

J'ai dit que Kantor fait place à l'altérité de l'acteur : il ne le formate pas et ne laisse pas davantage le texte le formater :

L'acteur ne joue aucun rôle, ne crée aucun personnage, ni ne l'imite ; il reste avant tout soi-même, un acteur chargé de ce fascinant BAGAGE DE SES PRÉDISPOSITIONS ET PRÉDESTINATIONS<sup>34</sup>.

Autre idée commune avec Meyerhold lorsque celui-ci théorise l'acteur musical après les excès de la technique collectiviste biomécanique (non de Meyerhold lui-même mais de ce qu'il a appelé le

32. Voir son Entretien avec Laure Adler : <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-peter-nadas>

33. Tadeusz Kantor, in Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan*, trad. de M. T. Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud, 1990.

34. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 159-160.

meyerholdisme) : rien de plus précieux que l'individualité<sup>35</sup> de l'acteur sur scène.

Les acteurs ne s'identifient pas  
avec le texte.  
Ils sont un moulin  
à moudre le texte.  
Un moulin doit-il interpréter ? [...]  
Il suffit de construire le moulin<sup>36</sup>.

On dirait du Novarina. Pourtant, cela n'en est pas. Il ne s'agit pas d'utiliser le texte comme un matériau sonore ou musical, de le mâcher, de faire des jeux de diction, de se laisser aller à l'érotique de sa musicalité... Il s'agit de laisser le texte vivre avec sa propre force, de respecter son autonomie. C'est pourquoi l'essentiel c'est de « fuir, comme la peste, l'expression parallèle entre les formes (mouvement, son, parole, forme) qui n'est qu'une illustration banale, naturaliste. Si le *contraste* possède une puissance d'action, il est toujours justifié, même s'il est en contradiction avec le sens commun<sup>37</sup> ». Ainsi – influence surréaliste encore – Kantor adore-t-il faire passer des personnages sur scène « dans des buts inconnus de la même façon que, dans le rêve, existe des personnages étrangers<sup>38</sup> ».

Kantor promeut, dans sa recherche du choc dramatique, dans sa création d'un *champ de tensions*, « mannequins-acteurs » et « acteurs mannequins », ce que j'ai appelé dans un récent colloque la *marionnette cyborg queer*<sup>39</sup>. Pourtant, son esthétique n'est pas une « esthétique du choc » à la façon de celle, postmoderne, de Roméo

---

35. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 106. La liberté de l'acteur accentuée, écrit Meyerhold, « l'action réciproque des deux éléments fondamentaux du théâtre : le comédien et le spectateur ». Il est donc admis que le metteur en scène « n'obtient[ne] pas une reproduction exacte de son projet » au moment des représentations, car c'est à travers « l'éclat individuel du talent de l'acteur », que l'œuvre, en effet, atteint finalement le spectateur.

36. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre et la mort*, op. cit., p. 91.

37. *Ibid.*, p. 35.

38. *Ibid.*, p. 36.

39. « De la marionnette au cyborg : critique et fantasmagorie de l'humain » in *La scène philosophique du théâtre de marionnette*, colloque international LLA CRÉATIS, Toulouse II-Jean Jaurès, dir. Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marrou, Joëlle Noguès, Elise van Haesebroeck, 25, 26 et 27 mars 2015 (Actes à paraître).

Castellucci critiqué par Isabelle Barbéris<sup>40</sup>. On ne cherche pas à choquer, à provoquer le public, à créer un conflit facile entre la scène et la salle, puisqu'on vit dans le même danger. Le choc attendu est plutôt, comme dans la théorie du montage des attractions d'Eisenstein<sup>41</sup>, comme dans le grotesque meyerholdien, comme dans la distanciation brechtienne, la découverte par l'excès et l'autonomisation du langage scénique du jeu cruel, aussi cruel que dans la vie, entre les éléments mis en scène, comme en rapport ou indifférents les uns aux autres, un choc face à une représentation artificielle de la vie qui désigne et dénonce, sur la scène et non dans la salle, ce qu'il faut subir quand on est humain, et qui suggère, sans présenter une thèse, sans être esclave d'une idéologie, ce qui pourrait et ce qui devrait changer.

### Conclure

Revenons un instant paradoxalement à Stanislavski : plus que n'importe quel artiste de la scène, artiste humaniste, héritier des Lumières, Stanislavski s'est efforcé de rationaliser le théâtre, l'art de la mise en scène comme l'art du jeu, et il a justifié ses choix pour chacun de ses spectacles dans *Ma vie dans l'art*<sup>42</sup>, tout en constatant dans le même temps que « tout ce qui est le meilleur et a le plus de valeur dans l'art se crée de façon inconsciente<sup>43</sup> ».

Kantor, qui vient après lui, qui n'est plus un héritier ingénu des Lumières, qui ne peut plus proposer un théâtre idéaliste et humaniste comme son prédécesseur, s'engouffre dans cette intuition et la pousse jusqu'au bout de sa logique.

Dans un théâtre expérimental, critique et philosophique comme le sien, l'élément inconscient qui, par définition, ne peut pas être décidé *a priori* est encouragé, attendu, espéré : on sait qu'il va faire du théâtre non le lieu de l'expression d'un moi ou de la représentation d'un monde, mais l'espace de la *révélation*<sup>44</sup> d'un moi et d'un monde à soi-même (et donc aux autres) ; et cet encourage-

---

40. Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010.

41. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 1974.

42. Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1999.

43. Constantin Stanislavski, *Notes artistiques*, Belval, Éditions Circé – Théâtre National de Strasbourg, 1997, p. 184.

44. *Le Théâtre et la mort*, *op. cit.*, p. 41 : « Une œuvre théâtrale est construite autour d'une seule forme. Sa découverte devient une révélation ».

ment passe par des stratégies formelles, sciemment cultivées par l'artiste de la scène, par une subtile poésie scénique.

Kantor choisit donc de laisser place au hasard, mais aussi à l'écoute de l'être-là des objets, des acteurs, du texte et de leurs rapports, à l'autonomie des êtres quels qu'ils soient, il ne présume rien d'eux : il crée ainsi, en effet, comme il le dit, des *champs de tensions* (soit des possibilités parfois improbables de rencontre), ce qui permet leur mise en drame et leur mise en fiction, ici et maintenant - et encore, cette création-expérience dialogique est toujours ajustable, transformable, *en devenir*.

Le théâtre de Kantor est, comme un théâtre déjà queer<sup>45</sup>, jamais figé, hors norme, qui travaille au seuil entre la vie et la mort, entre la réalité et la fiction et où tout objet, matériel ou immatériel, peut être Sujet du drame, une expérience fantasmatique risquée à la fois politique et métaphysique du temps et de l'espace : c'est pourquoi il nous offre une conception esthétiquement et philosophiquement ambitieuse du théâtre qui peut et qui devrait sans aucun doute nous inspirer aujourd'hui.

LLA CRÉATIS  
Université Toulouse Jean Jaurès

---

45. Voir Muriel Plana, Frédéric Sounac *et alii* (éd.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2015.