

Les Nouveaux Miroirs de la Baraque Foraine. Prendre un selfie au musée du Théâtre de la mort

Shirley Niclais

Référence électronique:

Shirley Niclais. « Les Nouveaux Miroirs de la Baraque Foraine. Prendre un selfie au musée du Théâtre de la mort », *Revue internationale de Photolittérature* n°2 [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 20 avril 2024. URL : <http://phlit.org/press/?articlerevue=les-nouveaux-miroirs-de-la-baraque-foraine-prendre-un-selfie-au-musee-du-theatre-de-la-mort>

Résumé

Prendre un selfie au musée. La question que nous posons ici pourra paraître triviale. Comment les musées s'approprient-ils les nouveaux outils de communication à grande échelle, sans transformer leurs expositions en purs espaces de loisirs ? Comment, au-delà du trivial, ces mêmes outils, aux mains des visiteurs, peuvent-ils se faire les révélateurs des principes de l'une des esthétiques parmi les plus complexes et inventives de la fin du XXème siècle, celle de Tadeusz Kantor ? En la superposant la « réalité » de leur visite à la « virtualité » de leur image, certains visiteurs de la nouvelle Cricoteka, inaugurée en 2014, réinvestissent en se les réappropriant les principes les plus fondamentaux du processus de création de Kantor.

Les Nouveaux Miroirs de la Baraque Foraine.

Prendre un *selfie* au musée du *Théâtre de la mort*.

Qu'y-a-t-il encore à voir si le spectacle lui-même n'aura plus jamais lieu ? Qu'y-a-t-il encore à vivre à travers les archives et les traces de *ce-qui-a-été* ?

Le cas du Centre de l'art de Tadeusz Kantor (1915-1990) semble bien singulier. L'homme de théâtre dont les travaux de plasticien (peintures, objets, dessins) ont toujours été présentés dans des espaces d'exposition a, en effet, lui-même orchestré la muséification de son Œuvre en créant une première *Cricothèque* dans les années 1980, à la fois lieu de conservation, d'exposition, de débat et de création : une archive qui se voulait *vivante*. Denis Bablet s'interrogeait déjà :

La Cricothèque serait-elle donc un musée ? Comment son maître, Tadeusz Kantor, aurait-il pu la créer à l'image de tous ces lieux où l'art si souvent s'achève, pour que des œuvres accumulées plutôt qu'assemblées y subissent le regard rapide de spectateurs éclectiques ? La Cricothèque n'est pas un lieu mort, c'est un lieu vivant, plus encore, un espace de vie. On pourrait dire d'elle ce que Kantor a déjà écrit du théâtre, il y a déjà bien longtemps : « c'est un lieu où les lois de l'art rencontrent le caractère accidentel de la vie ». Mais en fait, c'est autre chose, parce que tout simplement, la Cricothèque...n'est pas un théâtre. C'est un lieu de rencontre. Le terme culture lui convient mal, parce qu'il est galvaudé et sophistiqué. Le mystère reste entier. (Bablet 1991, 111)

Nombreux sont les commentateurs qui considèrent que la démarche échoue, qu'il est impossible de penser un *musée Kantor*, qu'il est impensable d'accéder à l'œuvre après la mort de son démiurge. Comme l'avait si bien pensé l'artiste lui-même, les spectres ne reviennent jamais intacts. Ainsi, dix ans après sa mort, Guy Scarpetta posait cette question complémentaire : comment des jeunes gens qui ne l'ont pas « physiquement perçu » à travers « le volume, la présence des corps vivants, l'impact des sensations, le climat émotionnel des représentations » (Scarpetta, 17), pourraient-ils comprendre l'Œuvre de Kantor ? Scarpetta suppose qu'elle ne pourrait que disparaître avec l'artiste. Ginette Michaud commente cette position radicale dans son article « Relief de Kantor » ; et s'interroge :

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... (Michaud, 122)

En septembre 2014 s'est justement ouverte à Cracovie une nouvelle Cricothèque, dont l'objectif, vingt-quatre ans après la mort de l'artiste, est de maintenir vivante la mémoire de Kantor, et de l'adapter – sans la dénaturer – au monde actuel. Les défis à relever sont nombreux : conserver et entretenir les collections, les renouveler, mais aussi et surtout transmettre l'Œuvre dans son ensemble à ceux qui n'ont jamais fait l'expérience des spectacles du *Théâtre de la mort*¹.

Or, pour conquérir un nouveau public, les espaces muséaux doivent aujourd'hui composer avec les interfaces numériques qui, parce qu'elles sont de plus en plus incontournables, génèrent des comportements que le monde de la culture savante ne peut plus ignorer. Les musées sont alors amenés à se repenser dans une relation active aux nouvelles normes du flux et du réseau : coproduction des contenus par les visiteurs, présence sur réseaux sociaux, interactivité. La Cricothèque du XXI^e siècle ne fait pas exception et se veut très présente sur internet. Derrière le marqueur de référence #cricoteka, plus de quatre mille images ont été postées par des visiteurs sur le réseau de partage de photographies amateur *Instagram*².

Voici qu'un public jeune, qui n'a souvent connu Kantor qu'à travers des images d'archives, s'approprie son travail en surexposant l'acte de sa visite, et le geste de son interaction avec l'objet muséal. Un bras tendu et l'objectif du téléphone tourné vers son visage, chacun se représente dans l'acte de sa visite et en diffuse à grande échelle l'image sur les réseaux sociaux.

Le principe d'interactivité n'est pas tout à fait inédit dans l'histoire de la réception des œuvres de Kantor, qui a su proposer de nombreux *happenings*, dont certains étaient particulièrement participatifs. Dès 1963, par exemple, à l'occasion d'une (anti)exposition qu'il souhaitait des plus participatives, Kantor écrivait déjà lui-même :

UN CHANGEMENT DE LA CONDITION DU
SPECTATEUR
et
un CHANGEMENT DU SENS DE L'EXPOSITION
deviennent une nécessité(...)
L'EXPOSITION

¹ « Le Théâtre de la mort », trilogie de trois spectacles *La Classe morte* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980) et *Qu'ils crèvent les artistes* (1985). C'est également le titre du manifeste poético-théorique qui accompagne la création du premier.

² <https://www.instagram.com/explore/tags/cricoteka/>

perd sa fonction habituelle, indifférente, de présentation et de documentation,
devient un
ENVIRONNEMENT ACTIF
entraînant le spectateur dans des péripéties et des embuscades,
lui refusant et ne satisfaisant pas
sa raison d'existence
en tant que spectateur –
observateur
et visiteur (TK, *TM*, 131) ³

Désormais, pourtant, les conditions de cette réception ne sont plus pensées par l'artiste lui-même.

Entre appropriation populaire et filiation inconsciente, la pratique triviale du *selfie*, aux antipodes de la contemplation muséale, semble pourtant constituer une réactivation paradoxale des questions essentielles que posent les œuvres de Kantor : la pratique assidue de l'autoportrait, l'appropriation transgressive des chefs-d'œuvre du passé, mais aussi et peut-être surtout la mise en œuvre d'un rapport singulier au temps et à la mémoire.



Entrer dans l'image, comme par effraction

On parle de *selfie* à propos d'un autoportrait photographique réalisé à l'aide d'un téléphone équipé d'un appareil-photo et connecté à internet. Dérivé de l'anglais « *self* » (« soi ») auquel s'ajoute le suffixe argotique affectif « *ie* », le mot *selfie* serait apparu sur le web en 2002 via un forum de discussion australien (Gunthert, 164). Depuis 2013, date à laquelle les prestigieux *Oxford dictionaries*⁴ élisent le *selfie* « mot de l'année », nombre de

³ Tadeusz Kantor, « Manifeste de l'anti-exposition ou exposition populaire » (1963), dans *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2004, désormais désigné *TM*, p. 131

⁴ En français, les dictionnaires « Larousse » et « Petit Robert » en officialise l'usage en 2015 et 2016.

publications académiques et quelques expositions muséales ont commencé à en analyser le phénomène, d'un point de vue historique, esthétique, ou plus généralement culturel⁵.

En 2016, l'exposition *Autoportraits. De Rembrandt au selfie*, présentée au Musée des Beaux-arts de Lyon, avant une tournée en Allemagne et au Royaume-Uni, permet de placer l'activité populaire dans une filiation artistique plus noble : celle de l'autoportrait de peintre. On reconnaît en effet au *selfie* et au genre pictural les mêmes objectifs communicationnels et sociaux : se montrer pour mieux courtiser.

Avant les icônes que sont devenus ceux de Rembrandt ou de Van Gogh, l'autoportrait de peintre a en effet pour origine ces scènes dans lesquelles l'artiste se représente aux côtés des Puissants et/ou au milieu d'une scène liturgique. Botticelli, dès 1475, se représente par exemple dans une version de l'*Adoration des Mages* au côté des Médicis. Entre témoignage de dévouement pour les mécènes et revendication d'un nouveau statut de créateur qui affirme par l'image son individualité, le peintre se place souvent en retrait de l'action principale, tout à la fois auteur de la toile qu'il est en train de peindre, observateur direct de la scène représentée et médiateur du sens qu'il lui donne, pour le public.

Le propos de cette exposition est de montrer comment l'autoportrait pictural rejoint le *selfie* dans ses vocations historiques, documentaires, voire même politiques. Le même geste d'autoreprésentation suit, de la Renaissance à aujourd'hui, les évolutions de la notion même d'Individu. L'artiste – amateur ou professionnel – se saisit du médium de son temps comme d'un vecteur de communication pour se représenter et s'ancrer dans les enjeux sociaux de son époque. De Botticelli chez les Médicis aux *selfies* d'Ai Weiwei face à l'oppression chinoise⁶, en passant par les *self-portraits* en série d'Andy Warhol, les conditions de la représentation varient mais le geste reste comparable.

S'il s'est beaucoup représenté dans des œuvres picturales ou des dessins, Kantor n'a pas choisi de le faire par le biais de la photographie, qu'il n'a jamais pratiquée. Il est en revanche célèbre, on le sait, pour s'être présenté lui-même sur la scène de son théâtre, à la frontière entre la scène et la salle. Toujours à la marge, ni complètement acteur, ni complètement spectateur, il se plaçait en Charon théâtral et figure médiatrice entre l'espace réel et celui de la représentation.

À partir de *Wielopole-Wielopole* (1980), du nom du village dans lequel Kantor a passé son enfance, les titres de ses spectacles laissent de plus en plus fréquemment apparaître

⁵ Citons par exemple le travail d'André Gunthert, spécialiste des pratiques photographiques amateurs dont l'ouvrage *L'Image partagée. La photographie numérique* (Paris : Textuel, coll. L'écriture photographique, 2015) consacre plusieurs chapitres à l'émergence du *selfie*.

⁶ <http://aiweiwei.com/>

le moi de l'artiste – *Je ne reviendrai jamais* (1988), *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990). Dans *Qu'ils crèvent les artistes* (1985), ce ne sont pas moins de quatre avatars de Kantor qui apparaissent conjointement sur le plateau. L'artiste lui-même fait figurer sa présence pour la première fois dans la liste des personnages. Il se désigne comme « MOI-en personne, auteur principal », qu'il distingue de « MOI-LE MOURANT, personnage théâtral », de « L'AUTEUR du personnage théâtral du Mourant qui décrit sa propre mort » mais aussi de « MOI-lorsque j'avais six ans » : quatre rôles endossés par des acteurs qui partagent le même espace scénique.

Ni Rembrandt, ni Botticelli, la posture que tient Kantor est comparable à celle que peint Diego Vélasquez dans son emblématique *Las Meninas* (huile sur toile, 1657, Museo del Prado, Madrid), largement commenté par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* : à la frontière de la toile, légèrement en retrait, mais en contrôle de l'ensemble de la composition dont il est (à) l'origine. Parfaitement conscient de cette proximité, Kantor cristallise les enjeux de cette posture autour de la figure de l'Infante d'Espagne, caractérisée par son imposante crinoline, qu'il choisit de faire revenir dans son théâtre, qu'il appelle sa *Chambre de l'Imagination*. L'INFANTE rend visite à l'artiste en pénétrant l'espace de sa toile vivante :

MOI

« Cette nuit aussi, comme d'habitude, l'INFANTE de Vélasquez
viendra probablement dans ma Pauvre Chambre de l'Imagination »

Mon AUTO PORTRAIT

S'immisce comme d'habitude dans ma chambre...

« Mon Infante de Vélasquez...

la mienne ! » (Kantor 2015, 421)

L'artiste se représente *avec* les chefs-d'œuvre, tout à la fois auteur-réformateur, et héritier d'une tradition picturale qu'il interroge. Or, cette vocation de l'autoportrait de peintre à laquelle renvoie la posture scénique de Kantor, lui confère un voisinage troublant avec le geste parfois considéré comme irrévérencieux de notre actuel *selfie*, cette « autophotographie contextuelle » (Gunthert 143) et « participante » (Gunthert 153) qui n'aurait rien d'une pratique uniquement égocentrée :

La confrontation personnelle avec une référence culturelle relève du registre de l'expérience. La photographie réalisée à ce moment précis n'est ni seulement une image de soi, ni seulement une image du site, mais précisément la trace visuelle de leur articulation éphémère, *le rapport de l'acteur à la situation*, inscrit dans l'image.
(Gunthert 154)

Le *selfie* réalisé dans un espace muséal met donc en valeur ce qu'il y a à y voir. Il s'agit de se mettre en scène en tant que regardeur qui regarde. L'amateur se présente dans

l'acte de reconnaissance de ce qui, bien au-delà de lui-même et de son geste, fait œuvre. C'est bien cela qu'il diffuse, marquant par un symbolique « j'y étais » non seulement le *je* mais aussi le *lieu* de sa réalisation, ou tout simplement l'objet de son admiration.

La pratique offre ainsi une perspective nouvelle aux remarques formulées par Bourdieu et Darbel pour lesquels la « fonction véritable [du musée et de son organisation spatiale] est de renforcer chez les uns le sentiment d'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion » (Bourdieu et Darbel 165). Le musée permettrait à ceux qui le visitent de se distinguer de ceux qui ne le fréquentent pas. La visite elle-même représenterait une pratique adoptée par « ceux qui sont touchés par la grâce » (Bourdieu et Darbel 165) de l'amour de l'art, excluant, de fait, ceux qui en seraient dépourvu et qui n'éprouveraient pas, en ce lieu, le même sentiment de reconnaissance. Se crée le profil – presque personnage – de « l'amateur d'art » qui n'est pas sans évoquer une *représentation* de soi, une catégorie dans laquelle ce *je* décide de s'inclure, d'afficher et d'affirmer son sentiment d'appartenance.

Le *selfie* semble s'en faire le prolongement actuel en tant qu'il constitue une autoreprésentation qui distingue et rend hommage autant qu'il travestit. En effet, s'il ratifie une présence réelle, il détourne la représentation de ce réel, la faisant toujours apparaître sous le jour qu'on lui aura préféré. Le *hashtag* ou l'étiquette associée aura bientôt fait de catégoriser la présence de son auteur et de fournir une grille de lecture à l'image présentée : nouvelle manipulation du regard, travestissement du lieu pris au filtre de mots-clés.

De la même manière, si c'est bien avec l'INFANTE de Vélasquez que Kantor se fait apparaître dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, elle est comme marquée du sceau de la mort : vieillie et vêtue de noir, comme endeuillée, déjà altérée. Elle n'appartient plus à sa réalité à elle, mais bien à celle que lui impose la scène de Kantor.

L'INFANTE demeure la création d'un autre que l'artiste s'approprie non seulement en la grimant aux couleurs de son théâtre mais aussi en envoyant son avide autoportrait s'en saisir. Ce dernier s'*immisce* dans l'image à la place-même dédiée à l'artiste. Rien ne distingue plus la qualité de présence de l'un de celle de l'autre. Images tous deux, présences déguisées, l'INFANTE et l'AUTO PORTRAIT ne sont plus que des restes de ce qui n'apparaîtra plus : l'œuvre d'art, lointaine, comme l'artiste lui-même – non plus Vélasquez mais bien Kantor – passé de l'autre côté⁷. L'hommage n'est ici rendu qu'à la trace de ce qui reste inabordable. Le peintre est entré dans l'image, comme par effraction, il est devenu l'objet de son tableau.

⁷ Terrible ironie du sort, Kantor décède brutalement pendant les répétitions de ce dernier spectacle qui sera le seul à être joué en son absence. Comme le souligne Brunella Eruli dans son article « Présence et absence : Kantor en scène » (in *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001, p.125-139) l'artiste avait de plus en plus

La dimension presque transgressive de ce passage de l'autre côté rappelle le principe même de la photographie qui suppose une scission entre l'espace de la représentation et l'espace représenté. L'opérateur, donc, ne devrait pas apparaître sur l'image. Sa présence est comme déplacée. Selon André Gunthert, c'est le développement de la photographie amateur qui a fait émerger, très rapidement, le désir de participation de l'opérateur *dans* la scène photographiée. Dès 1902, à partir de l'invention du retardateur⁸, il est possible pour celui qui réalise la prise de vue de se faire apparaître sur l'image. Pourtant, à la différence de ces processus dilués dans le temps, l'exécution du *selfie* est résolument instantanée. Là encore, le même résultat était possible bien avant le numérique grâce à l'allégement des dispositifs techniques, puis à l'apparition des appareils Polaroids.

La particularité du *selfie* est donc bien son mode de diffusion, l'espace de monstration auquel l'image est destinée. S'il est inséparable du contexte qui le génère, il a pour particularité d'être partagé sur les plateformes des réseaux sociaux. Selon André Gunthert, c'est cette dernière étape, celle de la diffusion, qui distingue véritablement la culture du *selfie* de celle de l'autoportrait, qu'il soit pictural ou déjà photographique.

Récit instantané d'une rencontre

Lieu de l'image partagée en masse, les réseaux sociaux sont devenus pour les musées des moyens judicieux pour entrer en contact avec d'éventuels futurs visiteurs, ce qui est toujours un enjeu majeur des lieux de culture. Cependant, les considérer comme les rouages d'une simple démarche marketing en réduirait considérablement la portée, tant sociétale qu'esthétique. Selon Lilith Manz, auteure de *Going Digital, The Art of Curator at the Age of Social Media*, les réseaux sociaux permettent d'envisager une nouvelle narration autour des œuvres exposées. Si l'exposition est déjà un moyen d'attirer et d'orienter le regard d'un spectateur sur une perspective singulière vis-à-vis d'une collection, elle constitue une forme de narration qui est d'ores et déjà relayée et réinterprétée par d'autres supports proposés par le musée et que l'usage des réseaux sociaux ne ferait que compléter.

En effet, explique-t-elle, une même narration-exposition propose déjà différents degrés d'appropriation par/pour le public. L'exposition elle-même constitue une expérience à

souvent questionné sa présence en scène et s'était déjà envisagé en partie comme acteur de ses spectacles. Sa mort aura selon elle rendu plus saisissant encore son remplacement par les personnages de « MON OMBRE » et de « MON AUTO PORTRAIT », dont les présences étaient déjà prévues dans la partition du spectacle, et plus réelle encore son absence à lui.

⁸ L'*autopoze* est breveté aux Etats-Unis en 1902. Le retardateur Kodak est quant à lui commercialisé à partir de 1918. Il faudra attendre le modèle *Retinette* de 1954 pour qu'il soit intégré à un modèle grand public.

vivre au présent, aussi physique et sensible qu'intellectuelle. Le catalogue, quant à lui, (re)présente les œuvres et leur contexte enrichi de textes scientifiques. Il est un objet pérenne, consultable en amont, en aval, ou à défaut d'une visite. Enfin, le site internet dédié à l'exposition propose souvent des contenus variés et plus aisément renouvelables (vidéos ou entretiens). Pourquoi ne pas composer, en plus, avec *Instagram* et les clichés proposés par les publics eux-mêmes, se demande-t-elle ? Chacun de ces supports permet un engagement modulable de la part du public, comme différentes voies d'accès, des passerelles, pour accéder à l'œuvre ; sans démagogie ou ludisme réducteur, simplement dans une dynamique d'ouverture et de traduction dans un nouveau langage qui permet une nouvelle appropriation de ces objets devenus patrimoniaux.

À l'occasion de l'ouverture de son nouvel espace, en 2014, la Cricoteka proposait une scénographie qui invitait littéralement le visiteur-spectateur à pénétrer *dans* l'œuvre de l'artiste. Avec audace, les curateurs avaient choisi de présenter la collection permanente des œuvres de Kantor en plusieurs « épisodes » dont le premier portait le titre d'une toile de 1988 *Chlodernie Spadam* !⁹, prévoyant une plongée dans l'univers hybride de l'artiste. Largement consacrée à sa dernière période picturale, l'exposition présentait les peintures de Kantor confrontées à certains objets de son théâtre, le tout dans une hétérogénéité toute maîtrisée. Le public était en effet invité à circuler de l'un à l'autre – objet de théâtre, peinture – sans qu'aucune hiérarchie ou frontière entre les arts ne conditionne l'expérience de sa visite. Résolument expérimentale, justement, la scénographie proposée donnait à voir la peinture comme objet et l'objet de théâtre comme construction plastique d'un intérêt esthétique équivalent. Plus encore, la Cricoteka nouvelle génération invitait le public à éprouver certains des principes les plus fondamentaux du *Théâtre de la mort* ; notamment grâce à des dispositifs très simples, comme l'usage de grands miroirs qui démultipliaient les potentialités de points de vue vis-à-vis des objets exposés.



⁹ Littéralement : *Merde, je tombe !* titre d'une toile de 1988 dans laquelle Kantor se représente en train de chuter sur une maison, https://www.youtube.com/watch?time_continue=35&v=Sp7Qs0so3jQ



Devant, derrière, sur les côtés, les visiteurs étaient rendus acteurs de leur parcours, expérimentateurs d'un nouveau théâtre, un spectacle déambulatoire savamment mis en scène par les curateurs. Par un éternel jeu de reflet, de présence et d'absence, les visiteurs pris au jeu de la nouvelle « Baraque Foraine¹⁰ » ont alors été nombreux à saisir l'opportunité de se représenter dans le mouvement de *leur* propre visite, de faire figurer *leur* image aux côtés de celles de l'artiste. Sur la toile, le Palais des Glaces kantorien réinvestissait alors le jeu qui a longtemps été le sien : susciter le trouble.



¹⁰ Du nom de cette esthétique ardemment défendue par Kantor « *Bien que, au cours des différentes périodes qui se sont succédées, aux différentes « étapes » et « arrêts » de mon chemin j'aie écrit sur des pierres milliaires les noms des endroits : Théâtre informel, Théâtre Zéro, Théâtre Impossible, Théâtre de la Réalité Dégradée, Théâtre Voyage, Théâtre de la Mort, quelque part à l'arrière-plan il y avait toujours cette même BARAQUE DE FOIRE* », (TM 272)



lemururowa • S'abonner

lemururowa Pół roku zajęć o Kantorze, a nam ciągle brakuje muzealnej poprawności @gajagajka #cricoteka #tadeuszkantor #kraków #museum #bw #selfie



17 J'aime

18 MARS 2016

Connectez-vous pour aimer ou commenter.



Tadeusz Kantor aura bien eu coutume d'organiser ces moments de *poses* au cœur même de ses spectacles, d'y suspendre le temps. On connaît cette séquence de *La Classe morte* intitulée « daguerréotype historique », ainsi rapportée dans la partition du spectacle :

Tous se mettent spontanément en place pour la photo commémorative. *Les cadavres aussi*. Comme sur d'anciennes photographies, posant, prêts à « entrer dans l'histoire ». Au-dessus d'eux le drapeau noir flotte. L'ensemble est même trop évident, douloureux, conventionnel et... banal, comme toutes les photos jaunies dans les vieux albums. Manque encore l'appareil à photos antique et démodé.

Personne d'autre n'en possède que le petit vieux au véloipède !

Il le place devant lui

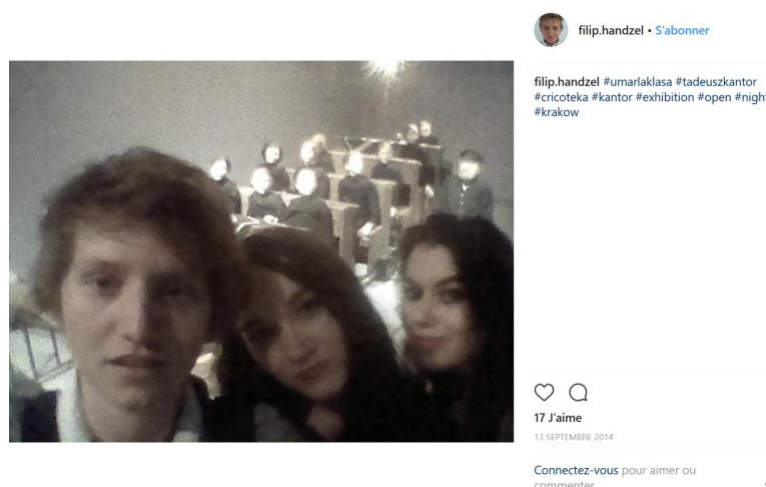
(TK, VCT11, 152)¹¹

La photographie qui devra *immortaliser* la classe sera bien amateur. L'appareil, quant à lui, n'est que bricolage fantasmagique. Tous les élèves – ces vieillards au seuil de la mort – se seront prêtés à l'exercice. Les « cadavres aussi » ont été invités à poser.

Si la formule rappelle évidemment la tradition de la photographie funéraire qui permettait aux familles endeuillées de conserver une image *post-mortem* de leur défunt, elle n'est pas sans faire écho à ces restes, ces excroissances, ces petits mannequins que chaque acteur transporte sur son dos, comme le poids coupable d'une enfance assassinée. Ce sont eux, aussi, les *cadavres* qui posent à côté des acteurs. Par la photographie, la condition de l'acteur se nivelle à celle de l'objet. Le sujet ainsi saisi devient objet soumis à la même stase photographique. Il est réduit au silence, et condamné à l'immobilité. Le personnage devient

¹¹ *La Classe morte*, partition scénique, dans Bablet, Denis (dir.). *T. Kantor 1., Les Voies de la création théâtrale* volume 11, désormais désigné VCT11.

« l'homme-mannequin. Image à la fois grotesque et fascinante, autre forme de réalité du rang le plus bas, à la fois exaltante, minable et douloureuse » (Bablet *VCT18*, 264)¹².



Au Théâtre de la mort, le rôle des mannequins est d'enkyster le vivant de la scène de leur présence *autre*, inanimée. S'ils n'ont pas vocation à remplacer l'acteur, ils doivent lui servir de modèle. Ils sont « une manifestation de la réalité la plus triviale. Comme un procédé de transcendance, un objet vide, un leurre, un message de mort. » (*TM*, 220). Ils sont au centre de l'esthétique foraine prônée par Kantor.

Mannequins et figurines de cire ont toujours existé, mais comme tenus à distance en bordure de la culture admise, dans les échoppes des marchés, les baraques douteuses des faiseurs de tours, loin de splendides temples de l'art, regardés comme curiosités méprisables tout juste bonnes à pourvoir au goût de la populace. (*TM*, 220)

Le mannequin serait au musée ce que le *selfie* est à la culture prétendument savante d'aujourd'hui : un parasite suspect. Il n'a pas vocation à faire œuvre. Il est un geste, une affirmation, mais aussi un témoignage, celui d'une rencontre singulière, dont on voudrait conserver la trace.

Parmi les mannequins exposés, il en est un dont le statut diffère quelque peu. Il s'agit de la réplique de Kantor lui-même, vêtu de ses plus beaux atours de marié d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Objet de spectacle, il fait lui aussi partie des restes de la scène. Placée juste devant le miroir, la relique est au centre de tous les intérêts du public de la Cricothèque. C'est avec elle qu'on s'affiche, qu'on joue, qu'on se montre. C'est elle qui par sa présence même incarne son absence à lui. Il est là sans y être : son œuvre, son musée, son image. Tout est conforme et tout est mensonge. Ce n'est pas lui, c'est son mannequin. Ce n'est pas son musée, c'est un lieu nouveau qui n'est pas tout à fait celui qu'il avait imaginé. Son portrait se prête

¹² *Les Voies de la création théâtrale* volume 18, désormais désigné *VCT18*

malgré tout, docile, aux innombrables images, aux poses, aux railleries comme aux grâces rendues. Voici la Galerie des Glaces transformée en Cabinet de Figures de cire, rappelant ainsi les origines rituelles de cette camelote profane.

À une époque où la photographie n'est que peu utilisée par la presse, les figures de cire de Tussaud ou Grévin offrent l'illusion d'une proximité entre les Puissants et le peuple anonyme. L'histoire de cet objet rejoint celle des « Effigies vivantes » des Rois d'Europe. De facture assez simple, elles étaient des mannequins de bois dont seules la tête et les mains étaient réalisées en cire. L'importance accordée à l'exécution du visage, moulé à partir de son masque mortuaire, lui conférait une grande ressemblance avec le défunt.

Parmi les derniers réalisateurs de ces objets funéraires se trouve la française Marie Tussaud qui, après la Révolution, fait fortune en Angleterre en présentant l'ensemble des créations dont elle dispose dans les Baraques de foire, s'associant tour à tour avec un montreur de lanterne magique et un ventriloque. S'est alors opéré un basculement profond de l'imaginaire associé à la figure de cire qui s'est mêlé à celui, nouveau, de la culture du loisir. Le public se déplace en masse pour éprouver le frisson de l'épouvante devant la « Chambre des horreurs » de Madame Tussaud.

Devant les mannequins de la Cricothèque, la tentation est grande de faire image de l'image, de garder une trace de cette rencontre aussi triviale que saisissante, de cette sensation archaïque qui trahit les sens du regardeur : entre l'effroi, le rire, les larmes ; cela même dont on qualifiait l'atmosphère des spectacles de Kantor. Le visiteur reprend alors le rôle qui incombait à l'acteur : celui de prendre modèle sur le mannequin et, le temps d'une grimace, de jouer le jeu de la mort et de l'immobilité. Le voici qui prend des poses, à son image.





La pulsation d'un cliché ou la possibilité d'une (ré)animation

Depuis son expansion, le selfie est devenu générateur d'un contenu standardisé et d'un nouveau répertoire de mimiques inspirées par les *emojis* dont l'émergence lui est contemporaine (*smileys*, clins d'œil, yeux écarquillés, grimace, *duck face*, etc.). Ces poses outrancières seraient l'expression d'un nouveau langage qui marque « le registre émotionnel possible et le déterminent (...), sans aucune ambiguïté. » (Ullrich 38), créant ainsi un nouveau code de communication, véhiculé uniquement par l'image.

Ces images prennent le caractère de signe, ce qui, de fait, confère un caractère symbolique à la personne figurée. Ainsi les *selfies* seront-ils peut-être un jour reconnus comme une forme précoce d'outils de communication, dont les individus se seront servis pour conditionner sémantiquement leurs visages et leurs corps. (Ullrich 41)

Les poses en *selfie* deviennent un répertoire fondé sur une grammaire expressive qui vise à faire passer un message immédiatement lisible. Les visages et les corps se transfigurent en images. Or, les principes de création du personnage du Théâtre de la mort se jouent des mêmes tensions. C'est ainsi qu'il faudrait prendre la mesure du mode de présence des *individus militaires* de *Wielopole-Wielopole* qui, en 1980, marque une rupture dans le travail de Tadeusz Kantor. Les personnages, appelés au front de la Première Guerre mondiale, ne sont jamais confrontés, comme c'est le cas dans *La Classe morte*, à un mannequin qu'ils pourraient prendre pour modèle. Pourtant, quelque chose se joue au niveau de la corporalité même des acteurs. Des tics et autres spasmes défigurent leur visage. Leur marche se fait mécanique, leurs gestes répétitifs. L'acteur lui-même s'est fait mannequin, un automate saisi par la mort. Cette condition terrible est présentée comme le résultat de l'emprise photographique.

En effet, c'est un cliché *réel*, celui du père de l'artiste au milieu d'autres appelés, qui est à l'origine de la création de *Wielopole-Wielopole*. Sa réitération tient une place fondamentale dans le spectacle. L'instant est fauché par la photographie qui le conserve, unique, mort et pourtant éternel, tout comme la guerre fauche la jeunesse des appelés :

Et ici tout à coup – sur cette photo – ils se sont figés
dans une seule expression
d'un seul instant...

Il ne sera pas facile pour eux de bouger, de sortir de cette torpeur, de cette
acceptation exténuante d'une vie faite d'un SEUL ET UNIQUE INSTANT (TM
269-270)

La réification photographique (ré)anime les personnages d'une nouvelle forme de vie : fragmentée, désagrégée. Ce temps éphémère de la création, celui du geste photographique, plutôt que la photographie elle-même, détermine le personnage, son expression « instantanée », qu'il conservera jusqu'à la fin du spectacle. Les scènes se répètent, les mouvements saccadés s'enchaînent et la mécanique se grippe. Ce qui se joue au plateau n'est jamais qu'une tentative de collections de souvenirs-images à laquelle la qualité de présence des personnages est contrainte.

La mémoire est comme un fichier de clichés. Nous ne nous souvenons jamais d'action – ce qui exigerait un arrangement mental spécial. Ce dont nous nous souvenons, c'est une image statique qui a cependant son mouvement particulier : elle s'évanouit et revient. J'ai appelé cela la « pulsation », la pulsation d'un cliché. Cela a abouti à ma méthode de la répétition. La répétition de même mouvement et de même situation jusqu'à ce qu'ils se dispersent dans l'espace (Bablet VCT18 267)¹³.



¹³ « O fotografii z Tadeuszem Kantorem », interview par A. Matynia, in *Projekt*, Warszawa, 3, 1987, p. 20, cité par Denis Bablet dans « Tadeusz Kantor et la photographie ».

Le Vélasquez du théâtre se (dé)peint sous les yeux mêmes de son public (dé)composant son autoportrait à partir des clichés de sa mémoire : un fichier de clichés irrigués de la pulsation du vivant.

Une question se pose alors : si l'on peut réifier le vivant en le photographiant, peut-être peut-on, à rebours, (ré)animer l'inerte en le photographiant ? Sur ces images, capturées en instantané, on pourrait soupçonner qu'un mouvement, même infime, soit possible ; que ces images en soient un fragment, le début d'un tremblement *du* ou *dans* le cadre qui pourrait bouleverser les registres de présence.

Souvent réalisé directement à bout de bras ou à l'aide d'une perche qui prolonge le membre, augmente l'amplitude du geste et accroît ainsi la taille du cadre, le *selfie* laisse apparaître un certain nombre de traits devenus caractéristiques : souvent décentré, parfois flou, laissant apparaître l'épaule ou le bras du photographe. Les figures sembleraient s'échapper du cadre, comme suspendues, mais étrangement vivantes. Le *selfie* apparaît comme une parole à l'écho démesuré : un geste instantané, trivial, mais paradoxalement destiné à un partage démultiplié et inépuisable.

L'objet exposé réagit à ce nouveau langage, à cette nouvelle traduction qui s'impose à lui. Il s'adapte à une nouvelle forme de vie. Il ne s'agit plus de son modelage, ni de sa présence réelle et matérielle, mais bien à nouveau de sa mise en scène – si par « scène » on peut s'autoriser à désigner ce petit cadre immatériel destiné à *sous-vivre* dans les méandres d'internet. Là encore, presque un fantasme kantorien :

L'état fluide,
changeant,
non durable,
éphémère,
comme la vie elle-même.
Il faut reconnaître comme création
tout ce qui n'est pas encore devenu
ce qu'on appelle une œuvre d'art
ce qui n'a pas encore été immobilisé,
ce qui contient directement les impulsions de la vie,
ce qui n'est pas encore « prêt »
« organisé »
« réalisé » (TM 130)

Les souvenirs du spectacle comme ceux d'une visite du musée Kantor sont soumis au même traitement par l'impitoyable mémoire humaine. Se tisse alors une relation incongrue entre le caractère provisoire, mouvant et résolument vivant de la représentation théâtrale et la

dimension mortifère de l'image fixe ; une dialectique sans cesse ressassée et dépassée par l'œuvre de Kantor. La pratique du *selfie*, paradoxalement, permet de réanimer cet antagonisme. Ces autophotographies partagées finiront par se confondre dans l'infini défilement d'une page sur internet, elle-même fichier-mémoire, témoin privilégié de tout ce qui a passé, s'est passé, de toutes ces images qui, dans un même mouvement, se sont succédées. L'effet produit est une variation rythmée sinon rythmique d'un même motif répété.

Le *selfie* ne se collectionne pas comme on collectionnerait un portrait de peintre ou une photographie d'artiste. Son musée est un espace virtuel, impalpable, mais tout aussi éternel. Si un *selfie* se partage, potentiellement à très grande échelle via les réseaux qui le valorisent, il reste la trace d'un geste instantané, d'une pratique vivante noyée dans un flux de données dont pourtant il ne pourra disparaître : un éphémère pérennisé par la surprenante matérialité des *data centers*.



Le *selfie* est une pratique vivante de l'image. Comme autophotographie contextuelle et participante, il est l'œuvre du témoin plus encore que de l'égoцентриque. Dans les galeries des musées, il pourra sans doute gêner les plus fidèles pratiquants d'une contemplation atemporelle qui pourraient craindre que la mémoire de l'œuvre d'art s'en trouve entachée ou que l'espace de la contemplation se voit désacralisée. Il est bien pourtant l'un des lieux où le caractère accidentel de la vie peut rencontrer les lois de l'art.

La question que nous posons est donc bien celle de la transmission. Comment une œuvre vibrante, si liée à son créateur, peut-elle encore se *partager* ? La rencontre peut-elle encore avoir lieu ?

Au-delà même de l'œuvre de Kantor, la Cricoteka se veut un espace où *penser* une pratique contemporaine à partir d'un patrimoine, non comme le lieu d'une éducation artistique unilatérale, univoque, presque autoritaire. Elle voudrait éviter l'écueil de se faire musée-

mémorial et, comme centre d'art contemporain autant que lieu de création théâtrale, elle se veut le berceau des pratiques scéniques les plus actuelles, inspirées par celles de l'artiste. Plus subtilement encore, elle a vocation à mener à bien sa mission initiale : maintenir vivant ce *Théâtre de la mort*.

Elle ne travaille pas au prolongement de l'œuvre de Kantor mais œuvre à la mise en acte de son glissement par-delà son créateur. Elle en offre plusieurs voies d'accès. Tout simplement, elle stimule le processus de création en fournissant aux artistes, chercheurs ou simples visiteurs un espace de création collective et par-là-même un lieu où peuvent se vivre les ruines de ce qui aura été une maison.

Quand un jour la maison s'écroulera
il en restera les ARCHIVES-CRICOTHEQUE
Elles doivent rester
et servir un jour à tous ceux qui voudront
continuer à construire.

Shirley Niclais
Université Paris Diderot

Bablet, Denis (dir). *T. KANTOR 1* (1983), Paris : CNRS éditions, coll. *Les Voies de la création théâtrale* (11), 2005, et *T. KANTOR 2* (1993), Paris : CNRS éditions, coll. *Les Voies de la création théâtrale* (18), 2005.

Bablet, Denis. « Cricot-Cricothèque » dans *Ô douce nuit. Les Classes d'Avignon*, Paris : Actes Sud – Papiers / Académie expérimentale des théâtres et Institut Supérieur des Techniques du Spectacle, 1991.

Bablet, Denis et Kantor, Tadeusz (entretien filmé). *Tadeusz Kantor, Peintre*, Paris : CNRS/audiovisuel, 1983

Bourdieu, Pierre et Darbel, Alain. *L'Amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*, Paris : Minuit, coll. *Le sens commun*, 1969.

Foucault, Michel. *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1966.

Gunthert, André, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris : Textuel, coll. *L'écriture photographique*, 2015.

Kantor, Tadeusz. *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. *Théâtre XXe siècle*, 2004.

Kantor, Tadeusz. *Ma Création, Mon Voyage. Commentaires intimes*, préface « L'autre scène » de Guy Scarpetta, Paris : Plume Calmann-Lévy, 1991.

Kantor, Tadeusz. *Métamorphoses*, Chêne/Hachette, coll. *Galerie de France*, 1982

Kantor, Tadeusz. *Écrits 2. De « Wielopole Wielopole » à la dernière répétition*, Besançon : Les solitaires intempestifs, 2015.

Manz, Lilith. *Going Digital, The Art of Curator at the Age of Social Media*, 2017.

Michaud, Ginette. « Relief Kantor » in *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001.

Scarpetta, Guy. *Kantor au présent : une longue conversation. Essai*, Arles : Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, coll. Le Temps du théâtre, 2000.

Ullrich, Wolfgang. « Selfies : un langage universel » dans Ramond Sylvie et Paccoud Stéphane (dir.), *Autoportraits. De Rembrandt au selfie* ; catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Lyon, en collaboration avec la Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, et les National Galleries of Scotland d'Édimbourg, Gent : éditions Snoeck, 2016.