

# Rencontres avec la Mort

*Tadeusz Kantor*

Traduit du polonais par *Marie-Thérèse Vido*

**Le prêtre Joseph (*Wielopole Wielopole*) :**

**Vous vous souvenez, lorsque...  
il était debout devant la maison  
et approchait la main des yeux...  
lorsque...  
la main vers les yeux...  
les enfants descendaient avec précaution et lenteur,  
et lui très inquiet...  
les nuages filaient,  
les premières gouttes de pluie,  
les nuages noirs...  
les enfants dévalaient déjà des hauteurs...  
et lui très inquiet.  
Tous sont déjà morts,  
et cette main toujours près des yeux...  
Les enfants sont déjà de vieilles gens,  
et lui approche toujours sa main...  
et devient de plus en plus pauvre,  
il n'a déjà plus de soutane noire,  
rien qu'une sorte de chemise grise sale,  
il est debout dans la poussière, pieds nus,  
avec des mèches de cheveux,  
la main qui tremble ,  
desséché comme un copeau,  
rien que des veines,  
et seulement ces yeux vers les enfants.  
Il s'est écroulé sur le sol,  
car aucun muscle...  
et ce qui est resté de lui  
ne nous dit rien  
sur les enfants,  
qui, toujours, encore,  
dévalent des hauteurs.**

1982

**... J'avais alors six ans.  
Je touchais le visage du Vieux Prêtre.  
Habituellement il conversait avec moi.  
Maintenant il ne m'adressait plus un seul mot.  
Son visage était froid comme la glace...**



Le garçon de *La classe morte* sur le tombeau de la mère de Tadeusz Kantor. (Les images qui accompagnent ce texte ont été choisies par Tadeusz Kantor.)

... Je marchais sur une route sablonneuse  
qui se hissait vers les hauteurs,  
avec eux tous.

Ils ne se parlaient pas.

Regardant devant eux, ils marchaient comme s'ils voulaient  
arriver rapidement quelque part.

Sur le chariot gisait le Vieux Prêtre.

Jamais je ne l'avais vu ainsi.

Habituellement, il était assis. Bien droit...

... Lorsque j'étais allongé, gravement malade,  
dans les yeux de ma Mère, penchée sur moi,  
je voyais une sorte d'ombre, qui était  
quelque chose de plus que le souci et l'amour.  
Elle regardait, comme si elle voyait quelque chose  
au delà de moi...

... Lorsque j'étais malade,  
dans mon imagination enflammée par la fièvre,  
passait le cortège funèbre  
de mon enterrement.

Porté sur les épaules de mes amis,  
je me sentais élu,

différent de tous les autres,  
grand.

Plus tard, je compris  
qu'il y avait là une sorte de  
p r e s e n t i m e n t d e l ' A r t .

J'ai toujours conçu l'Art comme  
l a G r a n d e u r .

Mais déjà, dans ce rêve d'enfant,  
il se liait avec E L L E . Avec la Mort.

Lorsque je n'étais plus.

Lorsque je ne serai plus...

... Au temps de la guerre, je LA voyais derrière les silhouettes  
des soldats...

... Je LA reconnaissais dans les cris des orateurs fanatiques...

... Dans les éclats d'obus,

... Dans les parades militaires,

au son des orchestres triomphants...

Passaient les années.

Abusé par la jeunesse

je L'ai oubliée.

... Est venu le temps du THEATRE.

De mon théâtre...

Elle apparut brusquement, se faufila à travers les coulisses,  
laissant sur la scène un CERCUEIL, son accessoire.

S'assirent auprès de lui l'Artiste, ses deux Défuntes Epouses,  
le Dictateur et le Pape Jules Deux.

Et débuta la SEANCE sur l'art.

ELLE dirigeait.

Invisible.

... Depuis ce temps elle apparaissait systématiquement sur  
la scène, afin de jouer sa "Partie".

Elle apparaissait de plus en plus souvent.

Tragique, elle élevait ses misérables restes sur les hauteurs  
du pathos.

Railleuse, d'un rire de clown, elle balayait tout  
ce qui était minable et petit.

Lentement, elle devenait ma "collaboratrice".

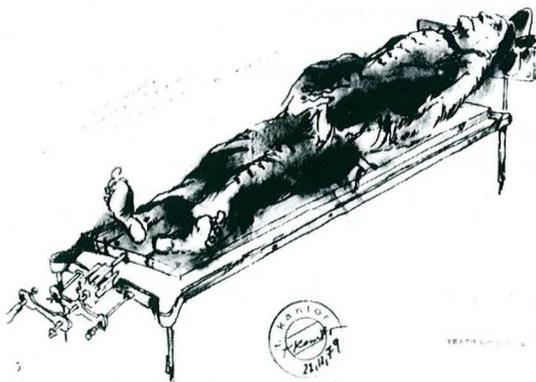
Elle me conduisait par ses voies escarpées.

**Avec un visage de pierre, beau et muet  
comme l'éternité,  
elle était derrière les coulisses,  
calme et sûre de ses charmes...  
je regardais émerveillé leur action,  
comme sur la scène la vie, dans une sorte de  
folle,  
révoltante  
et magnifique  
d é c o m p o s i t i o n de sa quotidienneté,  
découvrait impudiquement  
cachée tout au fond sa  
V E R I T E ...  
C'était SA vérité.  
Grande.  
Insupportable.  
A travers les pleurs, les larmes de désespoir, l'emportement  
et à travers le  
RIRE !**

**... Le Jeune Marié se présentait au mariage avec la Jeune Mariée  
m o r t e .**

**Rejetée sans pitié dans un coin,  
traînée par le Prêtre sur le lieu de la cérémonie,  
elle promettait l'amour, la foi et l'obéissance...  
Pour le meilleur et pour le pire...**

**Et après,  
lorsque s'était enfin accompli ce bouleversant cérémonial,  
l'Epoux, dans son uniforme de recrue,  
prenait dans ses bras le corps défunt  
et le traînait sur le sol vers une vie ultérieure...  
Pour le meilleur et pour le pire...**

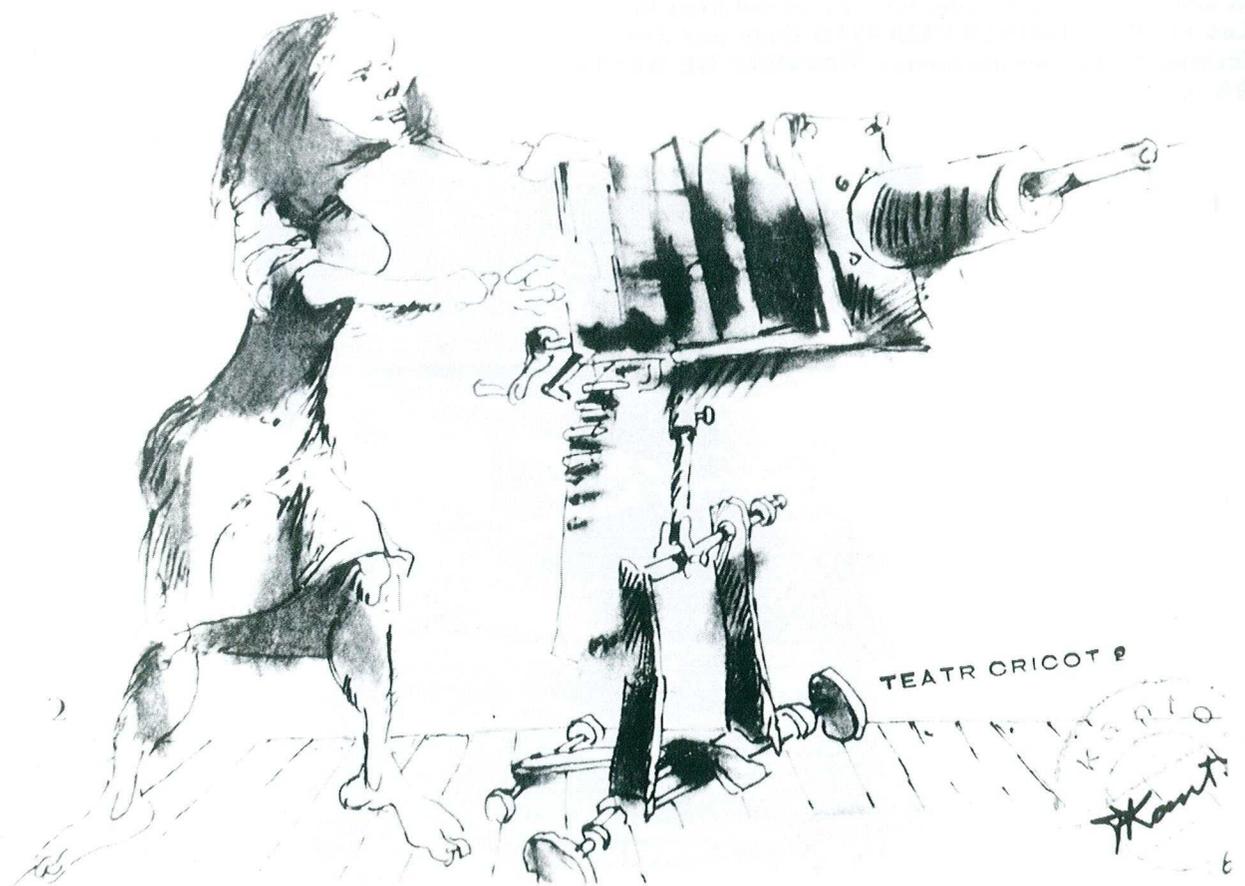


**... Le Prêtre mourait sur son lit de souffrance  
plusieurs fois  
comme " pour l'exemple " !  
Il mourait dans la honte et l'infamie.  
On lui avait préparé, en effet, un lit - b r o c h e !  
Le tournait la Laveuse de Vaisselle de la Morgue Paroissiale,  
elle retournait ce corps saint...  
Et ainsi  
dans l' h u m i l i a t i o n  
et la d é r i s i o n  
s'accomplissait  
SA démonstration publique...  
Comme autrefois. Au GOLGOTHA,  
où la CROIX, aujourd'hui sainte,  
devait être l'instrument de l'infamie...**

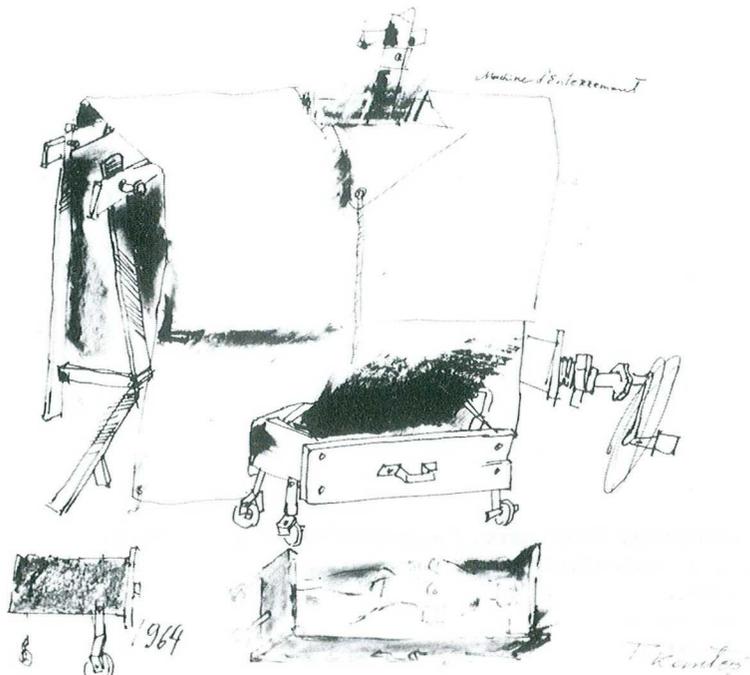
**... Les soldats allaient au combat  
directement entre SES bras...**



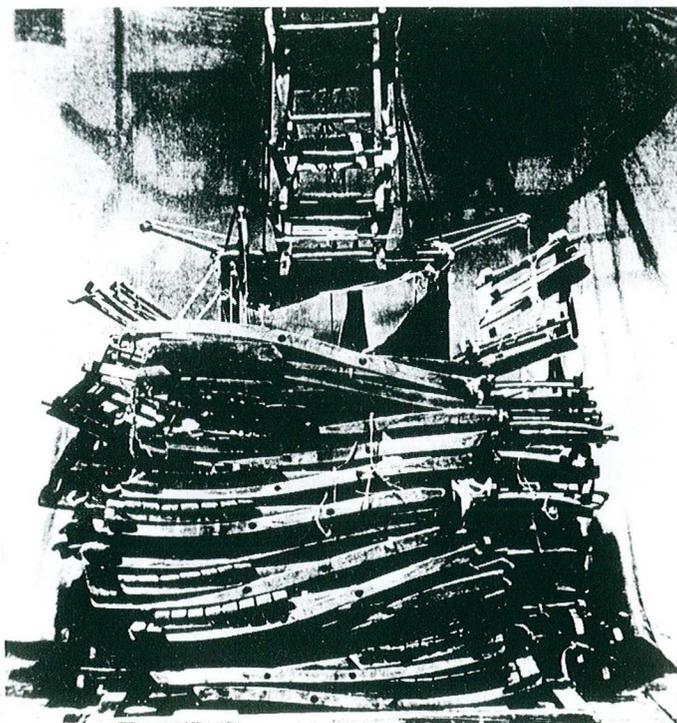
**... La découverte de monsieur Daguerre, l'appareil photographique,  
elle le transforma en son instrument,  
en lance-balles meurtrier,  
fixant pour l'éternité la vision  
des soldats allant au front...**



... Elle était sans pudeur.  
Elle était grande dans cette impudeur.  
Elle ne craignait pas les plus audacieuses comparaisons...  
**"LA MACHINE A ENTERREMENT"**  
elle s'assimilait de façon inquiétante  
à un MOULIN avec une monstrueuse manivelle, tournée  
par un Laquais - Fossoyeur...



... Elle ne méprisait pas les objets les plus bas...  
Les vieilles CHAISES PLIANTES liées par des cordes  
formaient une monstrueuse MACHINE DE DESTRUCTION.  
SA machine !



... Elle ne se ménagea pas elle - même.  
Elle se transforma en une vulgaire FEMME DE MENAGE  
dans une pauvre Classe d'Ecole,  
et remplaça sa FAUX moyenâgeuse  
par un BALAI de cuisine.  
Ainsi elle était sûre de son triomphe.

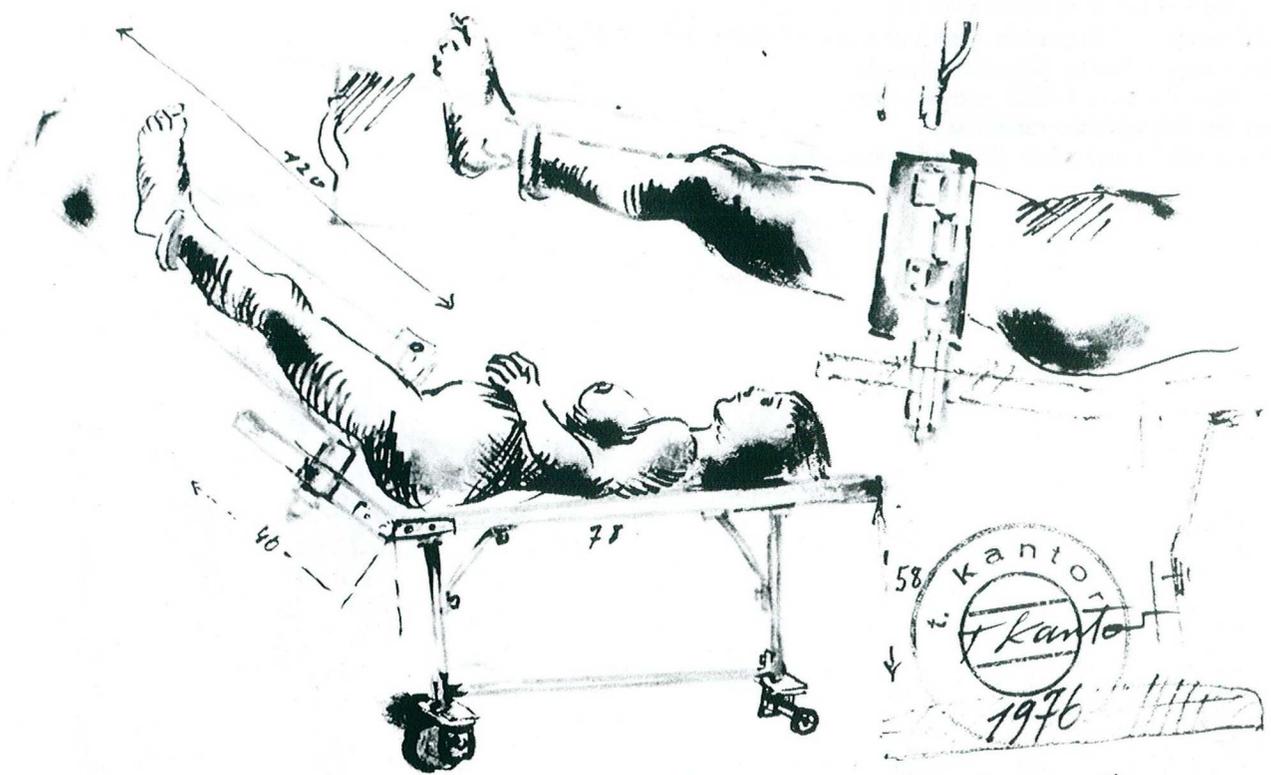


*II таупка*



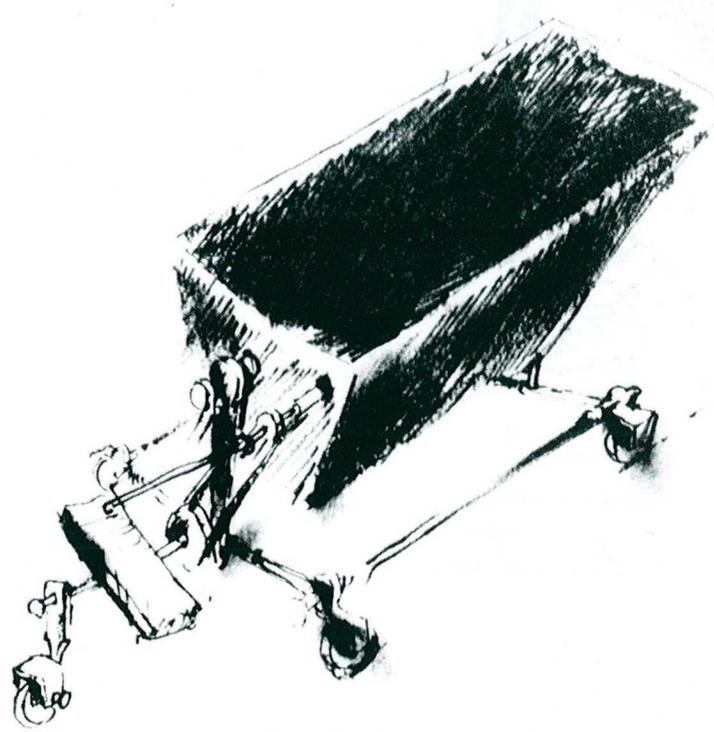
*Stausrolle  
W.W.-sie  
M. Rychlicki*

... Les Vieux revenant dans leur Classe d'Ecole  
supportaient de petits cadavres d'enfants : leur propre enfance  
Morte.



*La machine Familiale*

... La cruelle **MACHINE FAMILIALE**, sans équivoque destinée à l'acte de la naissance et l'accompagnant le **BERCEAU** dans lequel, comme des os, se heurtaient deux boules de bois desséchées...

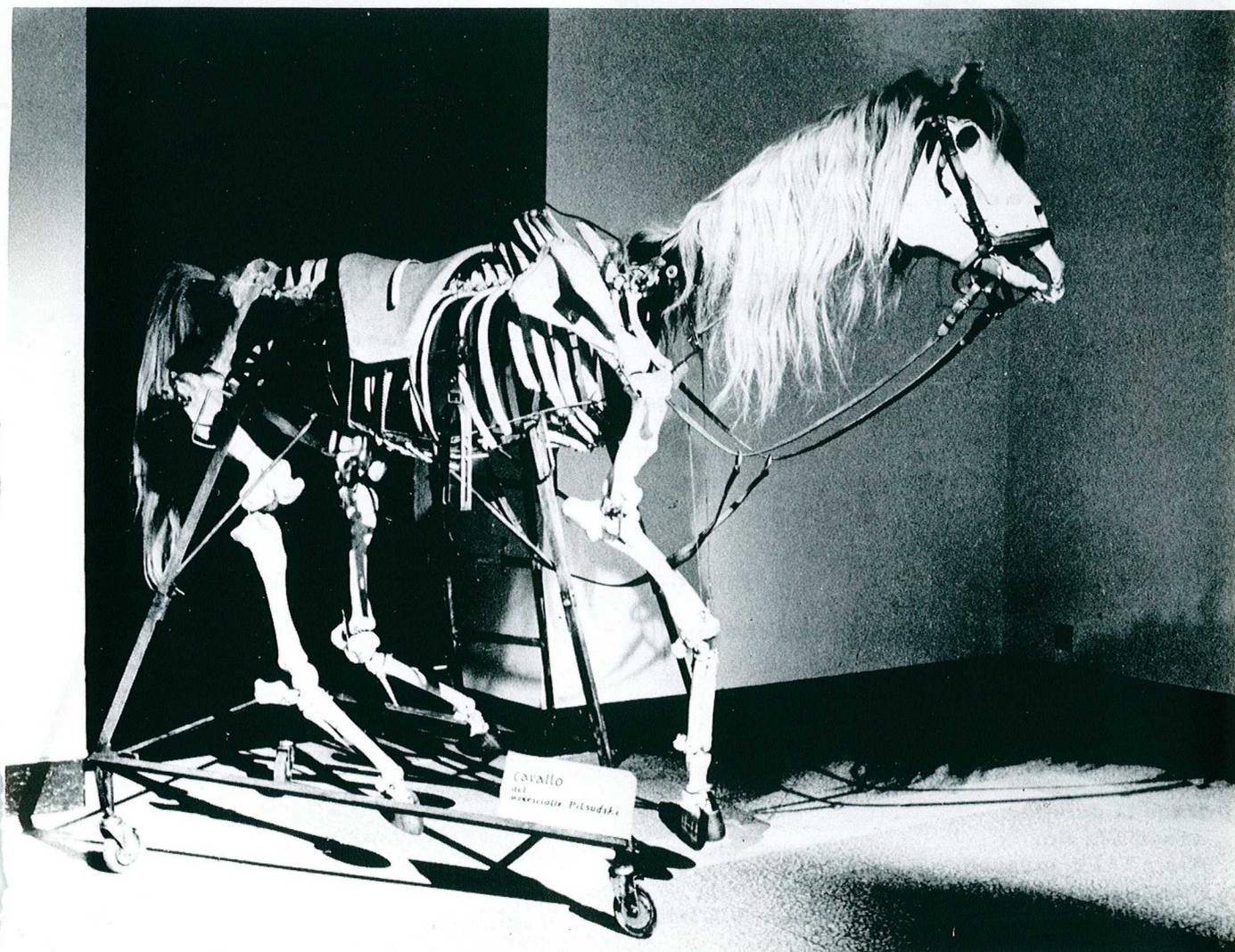


*katyaka mekhanizma  
sluza na klasu*

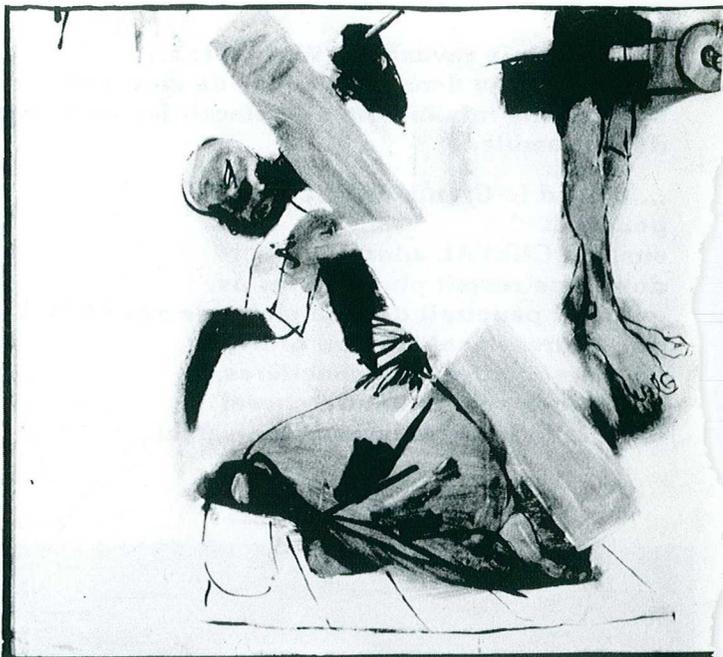
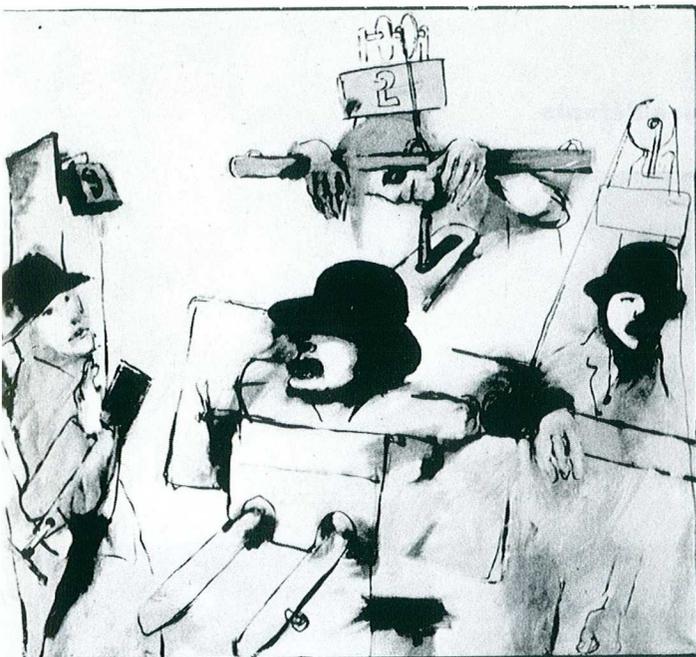
*T kanto*

**... Lorsque je revenais à Wielopole,  
je LA trouvais dans la chambre de mon enfance...  
Avec quelle infaillibilité elle plaçait les personnages défunts  
de ma famille...**

**... Quand le Grand MARECHAL  
pénétrait  
sur son CHEVAL adoré  
dont il ne restait plus que les os,  
quand il pénétrait dans la gloire de ses GENERAUX,  
qui se dressaient sur son ordre  
de leurs tombeaux et cimetières,  
je LA voyais sur un autre cheval  
dans la folie et le triomphe universel...**



**... Et arriva l'instant,  
où  
elle osa le dernier blasphème :  
je LA vis alors derrière les coulisses :  
il n'y avait en ELLE aucun triomphe.  
Elle se dressait droite et tendue.  
Comme si elle transmettait une vérité difficile à supporter  
mais la plus profonde.**



**Sur la scène  
l'œuvre d'art  
naissait  
en PRISON !  
Dans SA cellule, la cellule de la mort !  
Aurais-je touché au grand secret de l'art,  
masquant la tragique condition de la CREATION...**

**... Je sentais qu'elle me préparait encore une surprise...  
Qu'il restait quelque chose d'extraordinairement important qui ne LA  
laissait pas en paix.  
Elle quitta sa place derrière les coulisses...  
Elle apparut dans les lumières de la scène...  
Dans toute sa majesté...**

**Comme pour sa dernière bataille...  
Je regardais dans la terreur et le désespoir...  
Car alors  
elle se mesura avec son plus grand rival :  
avec l'AMOUR !**

**L'AMOUR capricieux...  
Celui qui meurt, perdu,  
et celui qui reste  
et dure.  
Dans la défaite.  
Jusqu'à la fin.  
Alors ELLE apparaît.  
Puissante et unique.  
Capable de transformer la défaite en VICTOIRE.**

**Je les ai vus TOUS DEUX  
dans l'union éternelle  
et la tempête des applaudissements...  
La représentation s'est terminée.  
Le théâtre s'est vidé.  
Je suis seul.  
Et ELLE attend toujours encore  
derrière les coulisses.**

*Tadeusz Kantor*  
*24 XII 1987*  
*Cracovie*

Sans constituer à proprement parler « un spectacle-bilan », *Je ne reviendrai jamais* se souvient de situations, de personnages des anciennes réalisations de Tadeusz Kantor. Et c'est donc logiquement que, pour analyser cette nouvelle œuvre, Denis Bablet s'appuie sur sa longue fréquentation des spectacles et des textes de l'auteur de *Qu'ils crèvent, les artistes !*, et sur les entretiens qu'il a eus avec lui depuis plusieurs années.

• Le film de Denis Bablet *Le théâtre de Tadeusz Kantor* est passé sur FR3, dans "Océaniques", les 11 et 12 juillet derniers : voir à ce sujet, T/P n° 69, mars 86. D'autre part, notre n° 66 dresse, en p. 64, la liste des travaux "kantoriens" de D.B. jusqu'en 85.

En 1986, à Berlin, alors qu'il y présentait *Qu'ils crèvent, les artistes !*, je demandai à T. Kantor s'il travaillait à un nouveau spectacle, s'il avait un projet précis. Oui, il avait une idée : partir de *Balladyna* de J. Slowacki (*Balladyna*, une sorte de *Lady Macbeth*, disait-il) qu'il avait créé en 1942 dans son théâtre clandestin en pleine occupation nazie, et en venir jusqu'à aujourd'hui dans un parcours à travers le temps, un voyage dans le passé sur les chemins du Théâtre Cricot 2 et de ses spectacles. Il avait même une idée très audacieuse. Reprendre les créateurs de *Balladyna*, ce qui n'allait pas sans faire problème : sur les douze interprètes, cinq étaient morts. Les autres occupaient pour la plupart des postes très vénérables : l'un était rédacteur en chef d'un journal célèbre, celui-ci était connu en Europe comme contestataire, celui-là était un grand professeur d'Histoire de l'art, un autre enseignait à l'École des Beaux-Arts, et puis il y avait Lila Krasicka : elle avait lié son destin au Théâtre Cricot 2 où elle continuait d'être comédienne (*La classe morte*, *Wielopole Wielopole*, *Qu'ils crèvent, les artistes !* etc.). Que faire ? La situation était difficile. La plupart des vivants étaient trop âgés, auraient-ils encore le talent nécessaire pour jouer ? Une solution : en faire des prototypes, les jeunes joueraient et eux les corrigeraient ? Cela pourrait être intéressant... Au bout de deux mois Kantor abandonnait l'idée, peut-être parce qu'elle risquait de conduire à l'impasse, mais surtout parce que, tout en conservant le principe du parcours à travers sa carrière théâtrale, il avait un autre pivot pour son univers et son nouveau spectacle, *Le retour d'Ulysse*, également créé sous l'occupation nazie et qui présentait un avantage évident : face à *Balladyna* très peu connu à l'étranger, *Le retour d'Ulysse*

## Le second retour d'Ulysse

*Je ne reviendrai jamais*

Denis Bablet

de Wyspianski s'inscrit au cœur même de la mythologie européenne.

En 1938, Tadeusz Kantor, jeune peintre de vingt-trois ans, directeur d'un théâtre éphémère de marionnettes, montait *La mort de Tintagiles* de Maeterlinck qui ne devait connaître qu'une représentation. Maeterlinck, auteur dont Kantor resterait toujours proche en dépit des transformations formelles de son art et de ses décisions existentielles d'artiste : Kantor l'idéaliste, le spiritualiste, le symboliste. Aujourd'hui, cinquante années plus tard, encore plus proche peut-être de ce poète ancien de l'univers en compénétration où se mêlent les temps, l'intérieur et l'extérieur, la vie et la mort.

Cinquante années : Kantor n'est pas homme à célébrer un anniversaire, à dresser un bilan, ni non plus à restaurer le passé, à le reconstituer pièce à pièce comme un puzzle. Il n'est pas homme à se tourner vers un futur qui ne l'intéresse pas, mais, pris dans la trame de la vie, il s'insère entre le passé et le présent, un passé qu'il s'efforce de préserver si imprécis soit-il, un présent qu'il vit intensément entre grotesque et tragique, silence et vocifération, l'œil triste ou perçant d'humour. Réflexion profonde, doutes et décisions, d'où jaillit son univers poétique.

Dans la carrière théâtrale de T. Kantor, après les tentations de l'abstraction, *Le retour d'Ulysse* marque la découverte du réel, mais qui dit réel ne dit pas n'importe quel réel, ni l'oubli ou la négation de l'au-delà du réel. Bientôt, pour Kantor, le réel qu'il manipulera et dont il fera la matière de son œuvre sera « la réalité du rang le plus bas ».

### L'étrange aventure de la Baraque de Foire

Pas de décor. Pas de scénographie. Un espace vide et comme en sommeil. Sur un fond noir d'abstraction, comme une limite où, tout à l'heure, s'ouvriront des portes encore imperceptibles, de pauvres tables carrées recouvertes de zinc, des tabourets minables, les ustensiles d'un troquet des bas-fonds, les objets de ce qui fut peut-être une auberge. Un lieu où l'on attend. Trois personnages, une misère de curé qui se révélera oublieux de sa sainte fonction, une souillon qui, toute sa vie, a frotté le sol de

sa serpillière, femme de ménage entre le bordel et le sacré, et puis l'aubergiste qui règne sur le monde de ses tables où personne ne viendra manger, ni boire, à part l'orateur de foire auquel il tendra un verre. Des gestes répétés d'un maniaque qui ne cesse de ranger méticuleusement et inutilement entre l'ordre et le désordre.

Du fond noir bientôt des présences s'annoncent. On frappe aux portes et ces bruits-là rappellent les coups dans la prison de *Qu'ils crèvent, les artistes !* Un appel à la résurrection. Voilà qu'elles entrent, surgies du passé, morts, fantômes, ressuscités peut-être, mais prêtes à s'évanouir, les créatures théâtrales de Tadeusz Kantor inséparables de leurs objets, de leurs ustensiles. Des personnages, des êtres, évocateurs de telle ou telle œuvre, non pas d'une séquence totale, non pas d'une scène particulière, mais comme des bribes, de ces images incertaines que laisse la mémoire, comme des clichés usés mais parfaitement lisibles, où les formes, les lignes percent les usures. Jaillis du lointain et pourtant parfaitement actuels.

Ils sont là (ou ils vont venir ; pas tous, car il y a des trous comme dans la trame des souvenirs), le déporté de Sibérie de *Wielopole Wielopole* avec son violon à manivelle, les évêques de *Où sont les neiges d'antan ?*, la Princesse Kremlinska et sa cage à poules des *Mignons et les guenons*, *La poule d'eau* avec son apache et ses Hassidim, et puis le pendu de *Qu'ils crèvent, les artistes !* et le joueur de cartes du même spectacle. Une troupe, une pauvre troupe qui vient et disparaît pour revenir. Des comédiens et des personnages. De leurs objets fétiches, attachés à leurs fonctions comme à leur morphologie, ils se débarrasseront et les laisseront, ravalés au rang d'accessoires, ce qu'ils n'ont jamais été dans le théâtre de Kantor. Sur la gauche, ils seront là comme en réserve, en attente, un cimetière d'objets, d'où ils renaîtront pour jouer leur rôle.

Lorsque je demandai à T. Kantor si son spectacle relevait du collage ou du montage, il me répondit : « Ce n'est pas un collage, ce serait plutôt un mélange comme en peinture, mieux encore une superposition. Tu superposes deux clichés. A travers l'un tu vois l'autre. A travers l'image du soldat tu vois la prostituée.

— C'est donc comme une transparence dans le temps et l'espace ?

— Une transparence. Absolument. Et cela a été une méthode pour moi » (1).

D'une part, tout se passe comme si, fidèle à ses principes de destruction et de construction, Kantor, en se laissant aller à des souvenirs choisis, procédait à une véritable mise en pièces de toute son œuvre. De l'autre, comme s'il se livrait, au cours d'un va-et-vient entre l'impulsion et l'organisation savante, à une construction pour une œuvre nouvelle, fleur de débris, véritable exaltation de ses créations et de sa Baraque de foire. Et ceci au moyen d'un système complexe, à la fois primitif et raffiné, de déformations, de manipulations du temps, d'actions des personnages, de jeux de miroirs brisés. Au moyen aussi de transformations des personnages ou plutôt de leurs fonctions au gré de leur insertion dans le nouveau spectacle, dans ce nouvel univers poétique, entre le grotesque et la tragédie, le rêve et le réel, les temps qui se pénètrent et s'opposent, la fluidité, les cassures et les instants.

## Le monde de *Je ne reviendrai jamais*, l'ancien et le nouveau

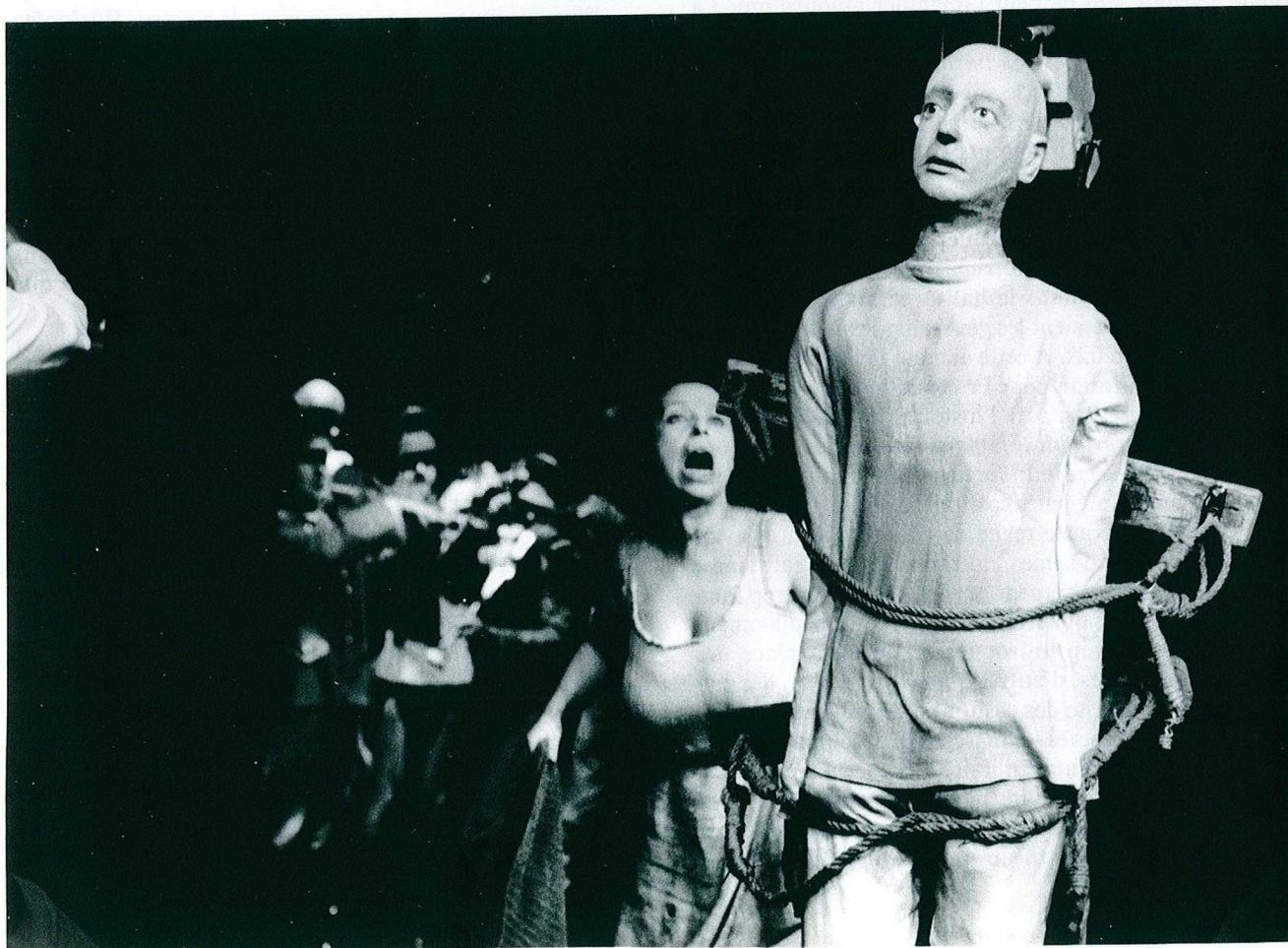
*Je ne reviendrai jamais* n'est pas un spectacle-bilan, pas un spectacle en forme de reconstitution, ni même d'autobiographie, et pourtant jamais la présence de Kantor n'a été aussi forte, aiguë, flagrante et décisive. On sait quel rôle jouait cette présence depuis *Les mignons et les guenons*, combien de questions elle posait aux critiques et aux spectateurs, combien d'interprétations elle suscitait. Kantor : un démiurge qui se veut présent au centre de sa création, un metteur en scène qui ne peut admettre d'être hors du plateau où il a animé ses comédiens, un chef d'orchestre qui dirige le déroulement du spectacle depuis son lieu même, qui corrige, insuffle, provoque d'un geste ou d'un mot, un destructeur d'illusion qui sérieusement combat le "faire semblant" et qui se permet d'intervenir dans l'action comme lorsqu'il arrête d'un geste précis et méticuleux le mouvement du berceau mécanique de *La classe morte*. Et puis, ce qui l'amuse, c'est la provocation que pour tous cette présence constitue : comme il aime à le dire, face aux comédiens comme aux spectateurs cette présence est *illégal*, ce qui n'est pas pour déplaire à l'héritier des dadaïstes qu'il se veut et qu'il est. Certains ont parlé de mégalomanie ou de narcissisme. Certains ont dénoncé une forme de didacture. La question est beaucoup plus complexe : elle est celle d'un être totalement engagé dans l'action, qui en domine les éléments et les matériaux et qui, pour parvenir à la tension qu'exige le spectacle dans sa force vive, n'hésite pas à utiliser le cynisme, la manipulation et les "trucs" comme il dit, ce qui n'ôte rien à la profonde sincérité de sa démarche.

Dans *Je ne reviendrai jamais*, Tadeusz Kantor ne se contente pas d'être ce personnage. Il est pour la première fois acteur, mais acteur de sa propre personne, "moi-réel", en opposition aux éléments de la fiction. Et du fait même qu'il est sur l'aire de jeu, ce moi-réel est comme double. Oui, c'est bien Tadeusz Kantor avec en lui sa vie et sa mémoire, c'est lui qui se confesse, mais il est aussi l'acteur qui le montre et affirme sa présence. Ce double personnage, un tout petit quelque chose, apparemment, suffit à le définir : dans les autres spectacles, il était tout de noir vêtu, tête nue. Dans celui-ci, tout de noir vêtu, il porte sur la tête, légèrement de biais, un feutre noir, actuel. Il apparaît comme un proxénète de roman noir, ou comme un poète des bas-fonds, ou peut-être est-il l'homme en deuil de son passé à jamais perdu.

Tadeusz Kantor, comme la plupart de ses personnages, s'est emparé d'un objet — fétiche peut-être, à l'image de sa vie sans doute —, un cercueil noir plus petit que nature, bardé d'un métal pâle couleur de zinc, léger, comme frêle. Qui donc l'habite ? A travers sa vie individuelle, matière du spectacle, son propre passé, sa création ou ses amours perdues, Kantor portera ce cercueil qui, le moment venu, passera de mains en mains. Mais il est un instant particulièrement émouvant autant que grotesque : c'est celui où, au fond de l'aire de jeu, la porte centrale s'ouvre et laisse entrer sur un étroit et fruste plateau le mannequin de T. Kantor jeune, pendant que résonne un harmonium pauvre et solennel. Tout doucement, comme la porte de *Qu'ils crèvent, les artistes !*... A côté de lui on place le cercueil debout et d'un coup, dans la mémoire de ceux qui ont vu *Wielopole Wielopole*,



1 - Les officiers joueurs de violon.



2 - Le spectre du père de Tadeusz Kantor.

renaît l'image d'un mariage, celui de Marian Kantor et de Helka, ses parents. Mais il ne s'agit pas du même mariage, il s'agit de celui de Tadeusz Kantor et d'un ceruciel métaphorique, d'une étrange présence. Manipulation de Kantor : pour ce mariage dans la réalité du rang le plus bas, il n'y a pas de prêtre, celui de Wielopole n'est bon qu'à se laisser aller à danser, et le seul officiant possible est l'aubergiste de la taverne minable avec sa pauvre tenue défraîchie de garçon de café, usée par la vie.

Mais mariage ne va pas sans fête. Et la fête, de bric et de broc, est elle aussi empruntée aux précédents spectacles. Instants, séquences, retravaillés, déformés, passés au filtre du temps et du grotesque. Au lieu de le célébrer, la fête rabaisse ce triste mariage qu'elle porte aux limites du ridicule.

D'abord revoici les cardinaux de *Où sont les neiges d'antan* ? Ils ont leur numéro de clowns, leur tango provocant. Mais ils sont devenus leurs propres caricatures, et celle de leur ancienne maîtrise de danseurs de salon. Le rouge pur de leurs costumes est sali et maculé, et, lorsqu'ils arrivent en bout de piste, ils manquent de s'effondrer.

Et voilà le rabbin de Wielopole. Ce n'est pas l'angoisse qui l'habite. Il danse en sautillant, mièvre et maniéré. Vient-il de sa synagogue ? On le dirait plutôt sorti d'un vulgaire cirque de campagne.

La fête paraît toucher à sa fin. Mais il faut compter avec l'irruption de l'histoire dans la vie quotidienne. La vie quotidienne au temps de la dernière guerre mondiale, et celle qui baigne le spectacle entre le souvenir du réel et la réalité de la mémoire. « Lorsque j'ai créé *Le retour d'Ulysse* dans la clandestinité, dit Kantor, les hitlériens étaient partout. On ne peut l'imaginer aujourd'hui. La police hitlérienne était vis-à-vis de notre fenêtre, de l'autre côté de la rue. Nous étions *parmi* les hitlériens ». Mais la place de l'armée dans le spectacle de Kantor a aussi d'autres sources : « Tu vois, je ne sais pourquoi exactement les officiers sont présents dans mon imagination, bien que je sois contre l'armée et ses violences. Mais, quand j'avais quatre ans environ, à la fin de la première guerre, il y avait chez mon oncle, qui était très riche, l'état-major de l'armée autrichienne. Je me souviens, quand je suis entré dans le hall avec ma mère, j'ai vu beaucoup d'ors : c'étaient les généraux, les hauts-officiers assis dans les fauteuils. A cette époque-là la Pologne avait une grande admiration pour François-Joseph. » Toujours est-il que, représentant de l'histoire, les officiers pénètrent dans *Je ne reviendrai jamais*. Ce sont les frères des militaires de *Qu'ils crèvent, les artistes !* auxquels ils semblent avoir emprunté leurs costumes. Mais ils paraissent sortis d'une dangereuse revue de cabaret. Kantor avait songé à les équiper d'armes, mitrailleuses puis carabines. Il abandonne successivement ces deux solutions trop faciles à ses yeux, parce que trop bêtement et immédiatement réalistes et donc trop univoques. D'où, à la place des armes traditionnelles, d'autres qui le sont moins, des violons de la couleur grise des costumes, des violons de métal prêts à interpréter toutes les marches, à accompagner tous les chants, de la musique militaire aux cortèges funèbres, jusqu'à l'entrée à la chambre à gaz. Des soldats faits pour la guerre comme pour applaudir leurs adversaires en déroute pris dans un jeu théâtral, la nouvelle *Classe morte* (Photo 1).

Au mannequin de Tadeusz Kantor, un autre correspondant. Rappelez-vous Marian Kantor de *Wielopole Wielopole*. La servante l'extirpe de parmi les officiers serrés dans l'étroite porte du fond, issu de l'éclat des costumes et de la nuit. Ce n'est plus qu'un fantôme à la tête momifiée, pris dans un linceul. Il est mort en camp de concentration le jour même où Kantor jouait *Le retour d'Ulysse* : selon une habitude connue, l'armée allemande annonça qu'il avait été frappé d'une crise cardiaque... (Photo 2).

L'armée, les fuyards, les morts. Peu importe la chronologie, car c'est bien d'eux qu'est faite la substance de la guerre. Rappelez-vous *La classe morte* d'autrefois : les bancs pauvres, mais solidaires, bien regroupés dans un coin, et puis venant s'y asseoir, après une ronde entraînée par la *Valse François*, des vieillards blafards, tout de noir vêtus, et les mannequins de leur enfance, agrippés à leurs corps, qu'ils sont prêts à anéantir. Ici tout change : la classe n'a pas été installée, ce ne sont pas les vieillards qui vont occuper les bancs. Bien sûr on croira entendre quelque leçon ou litanie, mais aujourd'hui c'est la foule hétéroclite des comédiens de la Baraque de foire. Ils apportent leurs bancs avec eux et les placent, à la hâte, comme ils peuvent dans un ordre chaotique. L'histoire est encore au rendez-vous. Elle pénètre l'action. Sur ces bancs de guingois, tous ces personnages et ces comédiens qui se sont arrêtés un moment, ce sont les réfugiés de la guerre de 39 emportés dans la tourmente de la débâcle. (Photo 3)

## La vie quotidienne, l'histoire et la mythologie

Plus que toutes les autres œuvres de Kantor, *Wielopole Wielopole, Qu'ils crèvent, les artistes !* et *Je ne reviendrai jamais* se situent au carrefour de la vie quotidienne, de l'histoire et de la mythologie. Encore faut-il bien s'entendre sur la signification de l'"histoire". Selon la conception de Kantor, elle ne le conduit pas vers un théâtre politique au sens traditionnel du terme, avec ses engagements, ses luttes, ses thèses, ses messages et ses dénonciations, mais à la reconnaissance que dans notre monde et dans notre vie tout, acte ou création, est et ne peut être que politique.

S'il y a un humanisme de Kantor, il consiste à refuser la massification, les idéologies et les mouvements de masse, les destructions de masses, à agir pour sauver l'individualité qui fait la valeur de chaque homme.

Avec *Je ne reviendrai jamais*, la présence du *Retour d'Ulysse* est le signe même de la mythologie.

Peu de temps après avoir monté *Le retour d'Ulysse* de Wyspianski en 1944, Tadeusz Kantor écrivait : « Démasquer le héros mythologique est quelque chose qui m'attire (...) » (2). Rien là de contradictoire avec le fait d'utiliser la mythologie. Et il ajoute :

« Le caractère actuel du *Retour d'Ulysse* se renforçait de jour en jour. C'était en pleine période du repli allemand.

Le jour de la première, les journaux apportèrent les premières nouvelles de l'invasion des Alliés.

Il devenait nécessaire de mettre de côté esthétisme, composition ornementale, abstraction. Dans un espace défini par les dimensions idéales de l'art, pénétra bruta-



3 - Les réfugiés de la débâcle ou la nouvelle *Classe morte*.



4 - La souillon apporte à Tadeusz Kantor (appuyé sur le cercueil qui ne le quitte pas) le manteau d'Ulysse.

lement l' "objet" pris à la réalité qui serrait de partout.  
*Amener l'œuvre théâtrale à ce point de tension, où un seul pas sépare le drame de la vie, l'acteur du spectateur!* » (3).

Il déclare encore :

« Ulysse doit revenir vraiment.

(...) Je veux placer les acteurs sur de simples paquets, échelles ou chaises - leur enlever, aux moments opportuns, leur costume, renoncer aux valeurs esthétiques - introduire l'accidentalité, même le désordre - pour que le retour soit le plus concret possible. Ulysse revient sur la scène - et sur la scène, se crée, à grand'peine, une illusion d'Ithaque.

Il faut, une fois pour toutes, rompre au théâtre avec l'esthétisation. Le théâtre est un endroit où les lois de l'art rencontrent le caractère accidentel de la vie, et des conflits très importants en résultent. » (4)

Et enfin :

« Entre la mise en scène de *Balladyna* et la réalisation du *Retour d'Ulysse*, il y a une différence fondamentale, qui provient du développement, de l'accroissement et du mûrissement théâtral.

La mise en scène de *Balladyna* était une irruption de la forme abstraite dans la réalité du drame et de la scène.

Dans la mise en scène du *Retour d'Ulysse* la vie réelle a fait éclater les formes scéniques illusoire qui se créent, et les a affrontées dans un conflit dramatique.

Gagnera-t-elle ?

Je crois que oui.

Ce serait une voie vers le réalisme extérieur. » (5)

Dans *Je ne reviendrai jamais*, Ulysse est le dernier personnage à être reconnu. Kantor ne respecte pas la chronologie des souvenirs, images venues de tous les temps de sa carrière. Mais si Ulysse apparaît en dernier, c'est que la pièce dont il est le héros, le mythe qu'il incarne, sont le pivot, le centre de *Je ne reviendrai jamais*. Ulysse n'apparaît pas non plus d'un coup, il n'est pas simplement un personnage trouvé ou retrouvé.

La souillon, pauvre servante de notre bouiboui, est aussi la magicienne des relations entre le passé - cet au-delà indéfini - et le présent. Il lui appartient de déterrer les souvenirs, d'exhumer les figures anciennes. Où est donc Ulysse ? Elle ne le retrouve pas, mais elle met la main sur une pièce à conviction essentielle qu'elle vient apporter à Tadeusz Kantor : le manteau du héros, gris violacé, comme déteint à force d'avoir été porté sur les routes secrètes, et les rivages lointains (Photo 4). A partir de là, comme en 1944, il faut qu'Ulysse revienne. Mais reviendra-t-il vraiment ? Non : il sera fabriqué au gré d'une manipulation théâtrale. Un acteur est nécessaire pour faire exister le personnage à travers son effigie : ce sera le patron de l'auberge. C'est lui que le sort - ou plutôt Tadeusz Kantor - a désigné. Le costume fera le moine. Avec une exquise délicatesse dont savent faire preuve des militaires qui agissent sur ordre, deux soldats habillent l'aubergiste saisi de peur, d'une panique qui n'a rien d'héroïque. (Photo 5) Ils n'oublient pas de laisser percer leur violence et leur pouvoir en lui enfonçant d'un coup son chapeau sur les yeux. Pour ce nouvel Ulysse le manteau est une camisole de force. Peu importe qu'Ulysse ne soit pas revenu vraiment, s'il est montré. Le mythe peut désormais être joué à travers la succession de ses événe-

ments et aller jusqu'à son terme. Un moment parmi les plus émouvants du spectacle : la rencontre, à l'une des tables de zinc, de Tadeusz Kantor, individu et auteur, et d'Ulysse, son personnage. Un personnage qui n'est pas fait pour durer bien longtemps, et qui bientôt n'est plus qu'un mannequin destiné à rejoindre la cohorte des mannequins de Tadeusz Kantor. La souillon et les soldats l'ont fait vivre pour un temps, le temps de laisser paraître les affinités mystérieuses qui le reliaient à Kantor. Si Ulysse n'est pas vraiment revenu, un homme est venu. Tadeusz Kantor, moi-réel, est devenu Ulysse. Identification que justifie et éclaire l'épilogue de la pièce de Wyspianski dans la version scénique de 1944 :

« Dans ma propre patrie j'ai trouvé l'enfer.

Je suis allé au cimetière.

Je vis : j'ai tout tué - tout ce qui faisait le bonheur, J'ai fui avec le mensonge.

Rien, rien derrière moi - rien - rien devant moi.

Le rivage d'Ithaque ma patrie.

Lorsque j'étais enfant je courais sur ses sentiers.

Des mouettes volaient là-bas au-dessus de la mer.

Les oiseaux de ma jeunesse.

Là-bas - là-bas,

Là-bas c'est l'Ithaque.

Là-bas est ma patrie.

Là-bas s'achève le chant de ma vie.

Personne ne revient vivant une deuxième fois

Dans le pays de sa jeunesse.

La patrie, je la porte dans mon cœur.

Aujourd'hui elle est mon souhait.

Aujourd'hui, l'une après l'autre, les ombres envahissent ma nostalgie.

On entend le vacarme.

Le bateau est encore plus chargé d'hommes.

Ils sont partis, ils appellent !

Je ne puis les reconnaître -

Qui sont-ils ?

Ils appellent quelque chose - ils se lamentent -

[ils se réjouissent.

Les vagues me séparent de leur voix,

les vagues séparent.

Le Bateau des morts. »

## La sphère sonore

Curieusement la plus grande différence, non seulement formelle, mais psycho-physiologique, entre *Je ne reviendrai jamais* et les spectacles dont il s'inspire, réside dans la sphère sonore, toutes les musiques sont neuves à l'exception du *Scherzo* nr. 1 op. 20 de Chopin qui, joué au piano déformé, semble émaner du violon à manivelle du déporté de Sibérie dans *Wielopole Wielopole*. La démarche de Kantor n'est pas innocente, même si le hasard y tient une grande place. L'interroge-t-on à ce propos, que ses réponses sont très éclairantes :

**T.K.** : *La musique ou la sphère sonore. Oui, pour moi, c'est inséparable de la création. Il ne s'agit pas de renforcer le spectacle par la musique, ni de concevoir un*

décor sonore. Dans ma vie je n'ai pas besoin d'une musique très raffinée.

**D.B. :** Tu as une oreille et un sens du rythme extraordinaires.

**T.K. :** Oui, mais je n'aime pas les concerts. Mon but, c'est la sphère sonore, une musique construite, choisie en liaison avec l'action, la création, et qui en est inséparable. Je suis capable d'écouter pendant toute une nuit une musique tout à fait simple de tango. Chaque nuit, quand je ne dors pas, j'écoute. Il y a une chose qui n'est pas fascinante, mais qui exalte, c'est de répéter la même mélodie. J'ai besoin d'écouter ainsi, non pas tant pour le plaisir que pour penser sur l'œuvre. Je n'ai rien d'un amateur de musique qui fréquente les salles de concerts et, pour mes spectacles, je ne recherche pas une musique raffinée, je ne passe pas de commande à un compositeur. La musique fait partie intégrante du spectacle. Par exemple dans *Je ne reviendrai jamais* on ne peut pas imaginer Ludmila Ryba, la souillon, courir de tous côtés sans la musique, et cette musique ce n'est pas quelque chose qui lui appartient. Elle n'en a pas besoin pour courir, et je pense même qu'elle courrait mieux sans la musique, mais dans le spectacle elles sont inséparables.

**D.B. :** Mais, à une exception près, tu n'as pas utilisé des musiques d'anciens spectacles.

**T.K. :** Non, mais, tu sais, il ne faut pas voir là le témoignage d'une méthode. Quand j'ai commencé à travailler le spectacle, j'ai d'abord pensé à de la musique de Jean-Michel Jarre. Toutes les nuits j'en écoutais. Terrible mais fascinant. J'ai bientôt appris qu'elle servait partout, pour des réclames, etc... J'ai renoncé. A mon retour de Buenos-Aires où j'avais été fasciné par le tango, j'ai choisi le tango. La mélodie de Chopin issue de Wielopole Wielopole, elle, est restée là comme mécaniquement.

**D.B. :** Et la musique du camp de concentration ?

**T.K. :** C'est une musique trouvée, un "objet" trouvé. J'avais d'abord pensé à Lily Marlène qui est très liée à l'esprit allemand. Mais des proches, qui la détestaient, me dirent que, vraiment, c'était impossible. J'étais tout à fait désespéré, je n'imaginai pas d'autre musique, et probablement qu'elle serait restée là si, par hasard, n'était apparu un chanteur juif qui vit à Milan et qui fait aussi des spectacles musicaux, un homme magnifique, génial, un véritable artiste. Il a chanté le chant que chantaient les juifs qui allaient à la chambre à gaz, un chant religieux : Nous croyons que le messie viendra. Je lui ai dit de faire quelque chose avec cela et que peut-être je l'utiliserais. Le résultat a été convaincant. La marche de Rakoczy d'Hector Berlioz pour La damnation de Faust, c'est aussi une musique trouvée. Je la connaissais bien et je l'avais souvent entendue à la télévision. Je m'étais dit : « Tiens, peut-être que je l'utiliserai pour le prochain spectacle. » Et puis je l'ai oubliée. Quand j'ai imaginé, quand j'ai découvert la dernière scène, elle m'est revenue à l'esprit. On m'a dit qu'elle était trop connue, qu'il ne fallait pas l'utiliser, mais finalement je l'ai intégrée au spectacle.

## La confession, l'art et la vie

En fait toute l'œuvre de Kantor est une réflexion sur l'art et la création, même si cette réflexion n'a rien de programmé, si elle s'inscrit dans son évolution et dans

l'histoire d'une vie. Une réflexion aussi sur l'artiste. « Moi-réel », c'est aussi, et plus que tout, moi le créateur. Une réflexion qui se situe dans cette tension entre la gloire de l'artiste et sa pauvreté.

On a beaucoup disserté sur le titre du précédent spectacle *Qu'ils crèvent, les artistes !* Le titre trouvé, lui aussi. Aujourd'hui, quand il en parle, T. Kantor dit : « J'ai choisi ce titre parce que tous les artistes doivent crever pour exister », mais au moment même où il le dit, comme une malice se glisse dans son regard. Il n'est pas, il ne se veut pas artiste maudit, il ne veut pas pénétrer dans cette conception romantique de l'art. Mais, sans pathos, il ne craint pas de dramatiser la situation, jusqu'à imaginer l'artiste comme un libérateur en même temps qu'un criminel tortionnaire. Dans *Qu'ils crèvent, les artistes !* et plus encore dans *Je ne reviendrai jamais*, l'artiste qu'il est affirme son besoin d'une révolte de ses créatures, de ses personnages, des comédiens contre lui. Mais cette révolte est aussi un "truc". Dans *Qu'ils crèvent, les artistes !*, elle avait pratiquement échoué parce que les comédiens, sans doute aussi de la faute de Kantor, n'étaient pas allés assez loin. Dans *Je ne reviendrai jamais* elle réussit parce qu'elle se matérialise en objets et actions scéniques et que Kantor y participe à la fois directement et indirectement.

**D.B. :** Les comédiens de la Baraque de foire t'insultent, ils tirent sur toi avec l'appareil photographique - mitrailleuse de Wielopole Wielopole, sans pour autant t'atteindre, sans que tu meures, toi-réel.

**T.K. :** Ce sont mes trucs.

**D.B. :** Tes trucs pour t'abaisser. Parce que tu ne t'abaisse pas de toi-même. Ce sont eux qui t'abaissent.

**T.K. :** Par les acteurs je suis en bas. Mais, moi, je suis en haut !...

**D.B. :** Est-ce que cela correspond à une situation réelle ou à une situation métaphorique ?

**T.K. :** Non, non, non... C'est un instrument théâtral. Je ne veux pas dire que les comédiens me haïssent. Hier j'ai dit à R., au cours d'une répétition : « Crache sur moi ! », et elle a répliqué : « Je ne peux pas. Jamais je ne cracherai sur toi ! » (Rires.) Tu sais, au fond, je trouve que ce spectacle est unique. Aucun metteur en scène ne permettra que lui-même soit l'objet d'insultes, de réactions violentes de la part des acteurs. Dans l'idée d'avoir permis que les acteurs m'insultent comme metteur en scène, je trouve qu'il y a l'avant-garde. Je trouve que c'est une manifestation d'avant-garde parce qu'il ne s'agit pas d'un moyen formel. Tout repose sur des actions scéniques qui sont presque des activités de la vie.

Kantor, en fait, participe d'ailleurs à son propre abaissement. Pour créer, il doit s'abaisser et il se lance les insultes que les comédiens devraient proférer à son endroit. Pour créer il lui faut sombrer au fond du puits, damné :

« Moi saleté ordure fumier saligaud  
dégoûtant moche  
moi je tombe au diable.  
Mais en chemin je crierai au ciel,  
Je vais crier à tue-tête. » (6)

Une forme de perversion ? Oui, peut-être, répond Tadeusz. Mais la gloire, la vraie gloire, pas celle des offi-



5 - Les militaires violonistes habillent l'aubergiste du manteau d'Ulysse.



6 - Kantor assiste à l'emballage apocalyptique de l'œuvre d'art : les seigneurs du pouvoir font la loi.

ciels et que célèbrent les rites et cérémoniels de la nation, est à ce prix.

En fait cette conception de l'art et de la création est liée à la vie même de T. Kantor : situation grotesque de l'artiste ? Non pas, liaisons secrètes entre l'art et la vie.

**T.K.** : *Tu sais, je te le dis souvent. Je me sens très bien quand je me sens très mal. Quand je me sens très mal, mon imagination commence à croître, à se développer d'une manière terrible. Dans tout. Tout d'un coup, je me sens comme, je ne sais pas, le Christ, le Roi, un général, le plus grand, le plus humble... (Rires.) C'est vrai. Quand je souffre - et je souffre beaucoup -, je remplace les échecs de la vie par des victoires imaginaires, et ensuite les victoires imaginées se transforment, se concrétisent en œuvres d'art. D'abord tu dois être grand dans l'imagination, et quand tu es grand dans l'imagination tu peux créer l'œuvre concrète. C'est le cas dans ce spectacle.*

**D.B.** : *Mais tu dis aussi que tu agis cyniquement.*

**T.K.** : *Cyniquement quand je commence à profiter de cette souffrance. L'homme normal, il souffre, et puis c'est tout.*

**D.B.** : *Cela arrive avec les enfants de cinq ans. Ils pleurent, ils sont très malheureux, et puis ils se regardent dans la glace, ils voient leurs larmes et trouvent ça très intéressant.*

**T.K.** : *Oui, naturellement. L'artiste est très semblable à un enfant. C'est presque la même condition. Je crois que c'est absolument authentique.*

T. Kantor ne dissimule à aucun moment le rôle de la souffrance dans sa création. Il ne s'en vante pas, il ne se livre pas à une véritable auto-analyse, il sait simplement quel rôle elle joue dans sa pratique. *Je ne reviendrai jamais*, par exemple, son spectacle peut-être le plus chargé de réalité, d'actualité physique, est nourri des souffrances qu'il a éprouvées dans sa vie privée durant ses dernières années. Il est comme porté par elles.

## La fin de l'art ?

*Qu'ils crèvent, les artistes!* s'achevait sur ce que d'aucuns dénommeraient un "morceau de bravoure", en fait une magnifique scène de révolte et d'écrasement qui, sans conclure le spectacle, le transcendait. Il en est un peu de même dans *Je ne reviendrai jamais*. Rupture brutale, ne serait-ce que sur le plan sonore : l'atmosphère de cabaret minable disparaît comme les tangos ou le chant juif du camp de concentration. Surgit la triomphale marche hongroise de Berlioz pour un acte d'anéantissement. Les officiers ont cédé la place aux seigneurs du pouvoir de tous bords. Elégamment vêtus de noir, ils commencent leur rituel, leur opération d'apocalypse. Est-ce la mort d'une civilisation en notre fin du XX<sup>e</sup> siècle ? Kantor recourt à une pratique artistique qui lui est chère : l'emballage. D'épaisses toiles noires, immense voile funèbre, ils recouvrent la Baraque de foire, ses comédiens et ses créations, ils écrasent l'œuvre d'art avant de l'enterrer. (Photo 6)

Depuis combien de temps Kantor répète-t-il que l'artiste est un être pauvre et sans défense ? Il sait que les pouvoirs de l'art sont faibles, mais, si faibles soient-ils, il croit à leur vertu. Dans une quête de spiritualité, il veut sauver ce qui peut l'être et c'est pourquoi il con-

çoit son théâtre comme un théâtre de la résistance, et l'art comme le *moyen et l'expression* de cette résistance.

Ainsi conclut-il en avril 88 son texte *Moi-réel* :

« Rendre public  
ce qui, dans la vie de l'individu,  
était le plus secret,  
ce qui cache  
la valeur suprême,  
ce qui, aux yeux du "monde"  
paraît  
dérisoire,  
petit,  
"pauvre".

L'art met cette pauvreté  
à la lumière du jour.  
Qu'elle grandisse  
et qu'elle règne.

Tel est le but de l'art. » (7)

Si l'emballage enterre l'œuvre d'art, si les seigneurs du pouvoir paraissent l'emporter, leur triomphe est-il définitif ? La souillon est là. Habitée à exhumer les souvenirs et les morts, elle obéit à son instinct et à sa fonction. Peu à peu elle soulève, tire, ôte les pans de toile noire. Réapparaissent les corps des créatures de la Baraque foraine. Elle les extirpe. Comme à Pompéi l'œuvre d'art se libère des cendres qui l'avaient recouverte. Toujours la pensée pourra ressurgir, du moins elle le doit. Au-delà de ses sourires malicieux ou de ses sarcasmes, au-delà de ses angoisses qu'il transmet à travers ses œuvres, au-delà de la peur qu'il vit même s'il sait aussi la manipuler, Kantor dépasse ses contradictions. Il ne renie pas le dadaïsme, même s'il le met un peu entre parenthèses. Il retrouve plus que jamais le symbolisme de sa jeunesse, mais il l'enrobe de grotesque et d'humour, car il sait que c'est sa seule façon de pouvoir vivre la tragédie et de la dominer.

Juin, juillet 88, Denis Bablet

1. - Toutes les déclarations de Kantor sans mention d'origine sont tirées d'une interview inédite que nous avons réalisée à Berlin en mai 88.
2. - Tadeusz Kantor, in *Le théâtre de la mort*, Lausanne, l'Age d'homme 1977, p. 39.
3. - Id. p. 40.
4. - Ibidem.
5. - Idem p.p. 41-42.
6. - Extrait du "Guide du spectateur", dans le programme de la création.
7. - *Moi-réel*, dans le programme de la création.

**Festival d'Automne 88** • Centre Georges Pompidou, 26/9 - 16/10/88 : *Je ne reviendrai jamais*, T. Kantor/Théâtre Cricot 2, prod. Th.C.2/C.R.T. Artificio/Comune di Milan/Settore, Cultura e Spettacolo/Festival d'Automne/Centre Georges Pompidou/conc. Crédit National •



# URSS

**Théâtre : de Stanislavski à Vassiliev**  
**Cinéma : de Koulechov à Sokourov**