

Tadeusz Kantor, témoin de la Shoah

JEAN-YVES POTEL

Tout ce que j'ai fait dans l'art
n'a été qu'un reflet de mon attitude
à l'égard des événements
qui se déroulaient autour de moi,
de la situation dans laquelle j'ai vécu,
de mes peurs,
de ma croyance à cela et non pas à autre chose,
de mon ignorance vis-à-vis de tout ce à
quoi on faisait croire,
de mon scepticisme,
de l'espoir.

Tadeusz Kantor, Milan 1988.

Les historiens de la Shoah s'interrogent depuis longtemps, particulièrement en Pologne, sur l'attitude des populations locales non juives qui ont vu et su la réalité du sort des Juifs. Certains ont observé les massacres en badauds, d'autres y ont contribué, ou au contraire ont tenté de sauver des victimes. Mais la plus grande partie de la population s'est tenue à l'écart, par indifférence et du fait de la terreur ambiante. La peur a prévalu. Rares sont les témoi-

gnages directs¹ de l'état d'esprit de ces « spectateurs » traumatisés par ce qu'ils voyaient, entendaient ou savaient, foudroyés au point de refouler pendant des années le souvenir de ce qu'ils avaient vécu. De ce point de vue, le silence sur la Shoah pendant les années grises de la Pologne populaire, a conforté ce repli. On n'y pensait plus.

Pourtant, le traumatisme a continué son chemin dans les mémoires individuelles, avec en première ligne celles des artistes. Que l'on se souvienne de l'angoisse qui conclut le curieux poème de Czesław Miłosz écrit en 1943, intitulé *Pauvre Chrétien regarde le ghetto* :

J'ai peur, j'ai tellement peur de la taupe-gardiennne
 [...] Mon corps cassé me révélera à son regard,
 Et il me comptera parmi les aides de la mort :
 Les non-circoncis².

Cette mémoire s'est réveillée petit à petit, à partir de la fin des années 1970, à la suite de plusieurs chocs. Ils remettaient les témoins d'hier devant ce qu'ils avaient toujours su. L'un des premiers chocs en Pologne, fut l'œuvre de Tadeusz Kantor, lui-même témoin direct de la Shoah. Son « témoignage » n'était pourtant pas explicite, l'artiste ne rapportait pas ce qu'il avait vu à Cracovie ou ce que ses amis lui avait raconté. Il s'exprimait à sa manière, dans un langage paradoxal.

Le paradoxe demeure aujourd'hui même si notre regard sur cette œuvre a évolué. D'un côté, il est évident pour beaucoup de ceux qui s'intéressent aujourd'hui à l'œuvre de Kantor, que la Shoah y est présente, qu'elle y rode comme une blessure, un événement de référence. On ne sait pas trop où, mais les Juifs de sa Pologne natale figurent parmi ses morts. Cette conviction est confortée dans *La Classe morte* par les références à Bruno Schulz et à son atmosphère juive. Des contemporains de Kantor ne s'y trompaient d'ailleurs pas. Voyez par exemple cette impression de Jan Kott qui raconte avoir vu ce spectacle pour la première fois à New York.

1. Voir le témoignage exceptionnel de Zygmunt Klukowski, « Une telle monstruosité... » *Journal d'un médecin polonais, 1939-1947*, Édition française établie par Jean-Yves Potel, Paris, Calmann-Lévy, 2011.

2. Traduction de Marian Pankowski in Constantin Jeleński, *Anthologie de la poésie polonaise*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p.331.

Lorsque l'écho des berceuses juives est monté de la scène durant quelques instants, [...] je me suis dit que ce théâtre d'East Village était l'un des très rares endroits de la planète où l'on pouvait trouver dans le public, deux ou trois, voire quatre personnes que leur mère ou leur grand-mère avait bercées autrefois en leur chantant cette berceuse en yiddish. Les morts de Kantor continuent à vivre en elles³.

De même lorsqu'Andrzej Wajda réalise très tôt, en 1976, une version filmée de *La Classe morte*, il fait sortir la troupe vers la place du marché du quartier juif de Cracovie, alors abandonné (Kazimierz). En Pologne, des spectateurs sont bouleversés par cette réapparition d'un monde disparu.

D'un autre côté, cette perception fut aussi contestée dès la création. Lors d'une discussion célèbre de 1977, le critique de théâtre Konstanty Puzyna, auteur d'une étude approfondie de la pièce, dit percevoir dans *La Classe morte* « une sorte d'hommage ou d'épithète pour un monde déjà disparu, pour un milieu social qui n'existe plus, pour une époque qui n'est plus la nôtre. » Or, il se voit opposer l'avis du grand poète et dramaturge Tadeusz Różewicz qui dit : « Ce n'est pas son sujet qui reste gravé dans notre mémoire, c'est sa forme ». Puzyna insiste, il cite la référence à Bruno Schulz, il oppose même le travail de Kantor à celui du cinéaste Wojciech Has qui, pour illustrer Schulz, a reconstitué minutieusement un quartier juif qu'il juge kitch. « Chez Kantor précise-t-il, l'atmosphère est saisie d'une façon extraordinaire... On ne sait même pas à quoi cela tient, c'est difficile à définir. Il y a quelque chose dans le côté plastique : ces silhouettes, ces costumes, tout ce noir, un chapeau melon par-ci, une casquette par-là, un brouhaha particulier, une sorte d'entassement sur les bancs... ». Różewicz le coupe alors : « Vous avez fait ce genre d'association ? Mais non, c'est une classe, tout ce qu'il y a de plus normal, une classe où l'on est peut-être un peu serré... » « – Si, si, il y a bien un côté heder (école juive) ! », termine Puzyna⁴.

En fait si des Juifs traversent ces spectacles et y jouent, l'événement Shoah n'est ni représenté ni cité directement, le spectateur ne le repère que très rarement, et principalement dans les

3. Jan Kott *Kaddish, pages sur Tadeusz Kantor*, Traduit du polonais par Laurence Dyèvre, Paris, Éditions Le Passeur, 2000, p.26.

4. Discussion à laquelle participe également Andrzej Wajda, parue dans la revue théâtrale polonaise *Dialog* (n°2, février 1977), traduction française in *Cahiers de l'Est*, n°12/13, Paris, Éditions Albatros, 1978, p. 64-65.

dernières pièces : je pense au témoignage de Jonasz Stern survivant d'une fusillade à Lwów dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990) ou à cette référence au « chant de ceux qui vont vers les chambres à gaz » qu'entonne « la fille à tout faire » de *Je ne reviendrai jamais*. Une exposition récente à Cracovie a recensé les thèmes juifs dans l'œuvre de Kantor⁵, mettant en évidence une présence constante d'objets, de personnages – des rabbins, un porteur d'eau, des Hassidim – et de thèmes de la tradition hassidim, sans pour autant placer la Shoah au centre. La mort juive n'est pas montrée, elle est suggérée comme une forme de la mort de l'homme, même si le spectre d'Himmler, « ce Monsieur que nous connaissons bien », déambule dans *Où sont les neiges d'antan* (1979). Enfin, on remarquera que cette lecture « juive » de Kantor est récente, qu'elle correspond aussi au changement d'atmosphère en Pologne sur ce thème. Il est notable par exemple que Denis Bablet, dont le travail sur Kantor a été si capital dans les années 1970-1980, n'aborde pratiquement pas cette thématique dans ses commentaires⁶.

On pourrait expliquer ce paradoxe en affirmant que l'artiste, aussi radical fût-il, suivait l'esprit de son temps quand, dans la Pologne populaire des années 1970-1980, la mémoire de la destruction des Juifs en tant que telle était un sujet tabou. Mais ce serait bien injuste et oublier que Kantor fut le premier et longtemps le seul, à réintroduire des personnages juifs dans le théâtre polonais. Ils arrivent dès sa mise en scène de *La Poule d'eau* (1967), intègrent la troupe, et sont de toutes les créations dites du Théâtre de la Mort.

Je voudrais pour ma part aborder la Shoah dans l'œuvre de Kantor, autour de quelques thèmes.

1. L'expérience de la mort

Tout a commencé pour Kantor, par « l'image de la fin, de la fin de la vie, de la mort, de la catastrophe, de la fin du monde⁷ ». Cette image lui vient dès son enfance et pendant sa jeunesse, périodes au cours desquelles il fait l'expérience des relations judéo-polonaises et de la Shoah. Nous connaissons tous ce fameux texte

5. Exposition à la Galerie-studio Tadeusz Kantor, de décembre 2013 à mai 2014, commissaire Józef Chrobak.

6. C'est net dans son beau film de 1988 *Le théâtre de Kantor*, produit par le CNRS, où le mot juif n'est même pas prononcé une fois.

7. Tadeusz Kantor, « *Ó Douce Nuit* », *Le Méjan*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991, p. 9.

autobiographique retranscrit pour la première fois par Denis Bablet, où il parle de son enfance à Wielopole. Il décrit un village pauvre, où cohabitaient les deux communautés, juive et catholique. Elles vivaient, précise-t-il, « dans une parfaite *harmonie* » :

Des cérémonies catholiques spectaculaires, des processions, des drapeaux, des costumes *folkloriques*. De l'autre côté de la place du marché, des rites mystérieux, des chants *fanatiques* et des prières, des bonnets de renard, des chandeliers, des rabbins, des *cris* d'enfants. Au-delà de la vie quotidienne, ce bourg silencieux était tourné vers l'éternité⁸.

J'ai souligné plusieurs mots dans ce récit : harmonie, folklorique, fanatique, cris, éternité. Kantor a reçu une bonne éducation catholique et a grandi dans la cure d'un vieux prêtre qui hébergeait sa mère à Wielopole. Cela se sent dans ce témoignage. Son expérience de l'harmonie provient sans doute de la bonne entente entre ce curé et le rabbin (entente qu'il a d'ailleurs remise en scène dans *Wielopole Wielopole*⁹), parce que les quelques indications que nous avons sur la réalité historique dans ce village sont plus nuancées : les Juifs, qui représentaient la moitié du millier d'habitants, auraient été victimes en 1918 d'un pogrom organisé par leurs compatriotes chrétiens, tandis qu'au début des années 1930, les partis sionistes y étaient largement majoritaires¹⁰. La connotation chrétienne de ce souvenir des deux communautés est frappante. Pourquoi seuls les Juifs seraient fanatiques et feraient peur aux enfants ?

Mais on retiendra surtout sa fascination pour les rituels des deux religions, rituels spectaculaires et mystérieux, en hébreu et en latin. Ces deux univers sacrés se mélangent dans sa « chambre de l'enfance », et l'emportent dans un monde merveilleux tourné vers « l'éternité ». Et comme il l'a expliqué lui-même, cette expérience disparaît avec la mort du vieux prêtre. C'est un vrai traumatisme. Il doit, avec sa mère et sa sœur, quitter le village et s'installer à

8. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 10.

9. Brunella Eruli in *T. Kantor 1*, Les voies de la création théâtrale, n° 11, Paris, CNRS Éditions, Réimp. 2005, p. 225.

10. Selon l'*Encyclopédie des communautés juives en Pologne*, Jérusalem, Yad Vashem, 2014, p. 130. En 1921, Wielopole comptait 1005 habitants dont 550 juifs. En 1939, beaucoup ont fui devant l'avancée allemande, et le 26 juin 1942, les deux ou trois cents qui restaient entassés dans un ghetto, ont été soit tués sur place (une cinquantaine) soit déportés vers le centre de mise à mort de Belzec, et immédiatement assassinés.

Tarnów (son père est parti avec une autre femme !), et surtout le petit Tadeusz est, pour la première fois, à l'âge de huit ans, « témoin de la mort ». C'est son expression. Il voit le prêtre mourir devant lui, puis il voit son cadavre¹¹.

Bablet suggère que cette cohabitation des deux sociétés de son enfance, « sans heurts, mais dans la différence et les contrastes », est à l'origine du dualisme de l'œuvre de Kantor : « Toute sa vie, toute son évolution artistique, se fondent sur une série d'oppositions, de tensions, de contradictions librement assumées et dépassées chaque fois que nécessaire et voulu¹² ». On peut en discuter, mais il est certain que ce pluralisme culturel vécu est constitutif de sa mémoire personnelle et de son imaginaire. Les Juifs de Kantor viennent de là, et non de la lointaine ascendance juive de son père. Héritier d'une famille de chantres à la synagogue, ce dernier s'était converti (même les nazis ne l'avaient pas considéré comme juif). La figure du père est porteuse d'autres sens, et ne revient que fragmentée dans ses « empreintes gravées¹³ ».

On ajoutera à cette première expérience de la mort, celles de la Shoah, justement, dont il a moins parlé dans ses entretiens. Au début de la guerre, il habitait dans le centre de Cracovie, puis à la mi-1942, sa famille a été déplacée dans le quartier de Podgórze, là où les nazis avaient enfermé les Juifs de Cracovie dans un ghetto. La famille est logée au n° 10 de la rue Węgieńska¹⁴, c'est-à-dire dans une petite rue d'abord incluse dans le ghetto, puis vidée de ses Juifs lors de la première liquidation de juin 1942. Une rue à deux pas de ce qui reste du ghetto dont les habitants seront déportés à Belżec dans des conditions effroyables en mars 1943. Selon le témoignage de Janina Kraupe¹⁵, qui fréquentait à l'époque Kantor et ses amis, il

11. Entretien avec Denis Bablet dans le film *Le Théâtre de Kantor*, *op.cit.*

12. *T. Kantor 1*, *op.cit.*, p. 17-18.

13. « *Ô Douce Nuit* », *op.cit.*, p.17 et 21. Voir aussi sur internet l'étude de Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, « The Father Figure un Tadeusz Kantor's Work », parue in *Journal of Dramatic Theory and Criticism* Vol. X, No. 1: Fall University of Kansas, 1995. Elle raconte toutefois que Kantor lui a confié, que s'il pouvait jouer avec les enfants juifs, c'était grâce à l'ascendance de son père.

14. Merci à Krzysztof Pleśniarowicz pour ces précisions. Professeur à l'Université Jagellon de Cracovie, il est l'auteur notamment de la biographie de référence de Tadeusz Kantor : *Kantor. Artysta końca wieku* [Kantor, artiste fin de siècle], Cracovie, Éditions Dolnośląskie, 1997.

15. Témoignage publié par la revue *PAUZA Akademicka* n° 103-105, Cracovie, 2010, p. 6 (en polonais, accessible sur internet)

occupait un petit appartement avec sa mère, sa sœur et le mari de celle-ci. C'est là qu'il a assisté à l'accouchement de sa sœur dans des conditions éprouvantes (il ne supportait pas la vue du sang). Le berceau mécanique et l'accouchement de *La Classe morte* se réfèrent à ces moments¹⁶. C'est à la même époque qu'il aurait appris l'assassinat de son père à Birkenau¹⁷. Il est certain qu'habitait cette rue, Kantor ne pouvait pas ne pas avoir peur, voir ou entendre les massacres et déportations des Juifs du ghetto vers Belzec. Plusieurs centaines de Juifs furent assassinés sur place, et leurs corps évacués sur des charrettes. Un des témoins raconte ce que l'on voyait aux portes du ghetto, lors de la liquidation de mars 1943 :

Des fardiers arrivent. On y jette les corps nus. J'ai vu des cadavres sur lesquels on avait dû de toute évidence tirer des balles dum-dum en pleine figure, car à la place du visage, ils n'avaient plus qu'une brèche noire et rouge, ceinte de cheveux agglomérés par le sang. Plus d'une fois, on jeta des blessés sur les chariots pleins de cadavres. On entendait des gémissements de blessés graves en franchissant la porte de sortie du ghetto. Les fardiers chargés à ras bords étaient bâchés avant d'emprunter les rues extérieures et, tout dégoûtants du sang des assassinés, ils filaient par les rues étroites, comme des chariots de bouchers, en direction de Plaszów. Il arrivait que, rue Wielicka [à cent mètres de chez les Kantor], sur le pavé inégal et défoncé de la chaussée, des corps tombent¹⁸.

Kantor faisait donc partie de ceux qui ont fait l'expérience du spectacle de la mort de masse, et qui en ont été marqués pour la vie. Il ne pouvait pas ignorer non plus la violence et la cruauté d'autres « liquidations » la même année à Wielopole (26 juin) et surtout à Tarnów (10-12 juin, près de 10 000 Juifs) – sans oublier le sort tragique de plusieurs amis comme Jonasz Stern. L'ensemble de cette expérience est certainement là quand il évoque, à la fin de sa vie, les « empreintes gravées » qui « reviennent obstinément, bien [qu'il les ait] souvent mis à la porte¹⁹ ». On sait en plus qu'après sa

16. La situation renvoie également à *Tumeur cérébrale*, la pièce de Witkiewicz dont s'inspire Kantor, ... où Rozhulantyna, une mère qui a tué son fils, devient folle de douleur.

17. Marian Kantor avait été arrêté et déporté à Auschwitz pour fait de résistance nationale, pas comme juif.

18. Tadeusz Pankiewicz, *La Pharmacie du ghetto de Cracovie*, traduit du polonais par Elisabeth Destrée-Van Wilder, Le Méjan – Arles, Solin Actes Sud, 1998, p.162

19. « *Ô Douce Nuit* », *op.cit.*, p. 17.

mise en scène de *Balladyna*, il dut se cacher dans la région de Wielopole et travailler comme ouvrier et peintre dans une église de Nockowa²⁰.

2. La présence des Juifs et de leurs rituels

Les Juifs figurent parmi les personnages de la bande du théâtre ambulant. Créés par Kantor, ils réapparaissent d'un spectacle à l'autre. Dans la *Poule d'eau* (1967), les trois vieux « Sémites » de la pièce originale de Witkacy sont transformés en deux hassidim et un tsadik qui souffle dans un énorme tuba en guise de trompettes de Jéricho, il en sort l'air d'un chant composé dans les années 1930 par Mordechaj Gebirtig, le poète juif de Kazimierz assassiné en 1942. Air qui reviendra dans son dernier spectacle. Dans *Les Mignons et les guenons* (1973) il y a quatre Mandelbaum transformés en un défilé de 40 Juifs orthodoxes barbus, portant caftans et chapeaux noirs (dont des spectateurs qui sont associés au spectacle). Dans *La Classe morte*, le lien avec le judaïsme passe principalement par la référence à l'école juive (heder) et par la nouvelle de Bruno Schulz, « Le Retraité » ; on entend aussi des mélodies en yiddish, d'autres personnages sortent aussi de Schulz. Les trompettes de Jéricho reviennent dans *Où sont les neiges d'antan ?* (1979), transformées en des machines plus compliquées et manipulées par le Rabbin et le Petit Rabbin. Une première référence à la Shoah est parfaitement explicite quand le village brûle et que rôde « Ce Monsieur que nous connaissons bien ». La mémoire familiale des deux mondes, juif et catholique, est au centre de *Wielopole Wielopole* (1980) et l'on retrouve inévitablement les Rabbins, les chants yiddish, des crécelles de pourim, etc. Un point fort est aussi la scène entre le vieux prêtre et le rabbin qui permet une allusion aux discriminations subies par les Juifs dans la Pologne d'avant guerre²¹. Les mêmes personnages reviennent dans *Je ne reviendrai jamais* (1988) et *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1991) avec en plus, dans la deuxième pièce, l'apparition de Jonasz Stern, le vieil ami de Kantor miraculeusement rescapé d'une fusillade, et Maria Jarema (qui apparaît aussi)²².

20. Krzysztof Miklaszewski, George M. Hyde *Encounters with Tadeusz Kantor*, New York, Psychology Press, 2002, p. 156.

21. Brunella Erulli, in *T. Kantor 1, op.cit.*, p. 225.

22. Pour un recensement exhaustif de ces références juives voir sur le site de la Cricoteka, Andrzej Welmiński, « Jewish motifs and elements in

Tous ces personnages n'ont rien d'une évocation naturaliste ou folklorique du monde juif d'avant-guerre, ils sont comme les autres membres de la bande, ordinaires, absurdes, grotesques, pauvres, laids et déglingués. Ce sont des objets « déjà faits », des machines pour « faire fonctionner la mémoire ». Plusieurs critiques ont cherché des références à la mystique juive ou aux légendes hassidim, notamment dans le passage entre la vie et la mort, les spectres, les revenants. On a pensé au *Dibbouk* d'Anski ou à des pièces de Peretz. Si Kantor a bien assisté en 1938 à la représentation en hébreu du *Dibbouk* par le théâtre Habima, s'il connaissait certainement le film de Michał Waszyński (1937), il est moins sûr qu'il ait lu ou vu les pièces en yiddish d'Isaac-Leib Peretz. Béatrice Picon-Vallin qui « osa » lui demander au début des années 1980, quelles étaient ses « relations avec le théâtre yiddish » se vit rabrouer : « Kantor coupa court en disant qu'il n'y avait aucun rapport²³ ». Même s'il reconnaîtra plus tard sa dette envers la mise en scène expressionniste d'Evgueni Vakhtangov au théâtre Habima, dette sur sa conception de l'acteur dont on retrouve la trace dans *Wielopole Wielopole*, la réponse de Kantor n'est guère étonnante. Elle tient au moins à deux raisons : le « théâtre yiddish » à Varsovie dont la directrice, Ida Kamińska, avait été priée de faire ses valises pour New York lors de la campagne antisémite du pouvoir en 1968, était de plus en plus réduit à une prestation folklorique. La mise en scène du *Dibbouk* reprise en 1957 par Chewel Buzgan, privilégiait cet aspect tout en soulignant la « portée mystique de la pièce ». Cette vision, explique Agnieszka Grudzińska, « excluait pratiquement la pièce du circuit théâtral polonais ». Elle n'échappait pas « au vérisme propre au réalisme socialiste » en soulignant notamment les différences sociales entre les personnages²⁴. On comprend que telle n'était pas la tasse de thé de Kantor !

Certes il était attaché à une certaine authenticité de ses références comme en témoigne cette anecdote racontée par Andrzej Welmiński qui jouait « le petit vieux au vélocipède » dans *La Classe morte* :

Tadeusz Kantor's theatrical productions », texte d'accompagnement de l'exposition citée de 2013-2014.

23. Béatrice Picon-Vallin « Kantor et le théâtre juif », in *Studia UBB Dramatica*, LVII, 1, Cluj-Napoca, 2012, p. 64.

24. Agnieszka Grudzińska, « La ritualité dans le *Dibbouk* et ses réalisations » in Agnieszka Grudzińska, Michel Masłowski (éd.), *L'Âge d'or du théâtre polonais*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2009, p. 295.

Le texte de *Chir ha-chirim* (Cantique des Cantiques²⁵) était prévu dans ma prestation. Jonasz Stern passa de longues heures à me former pour que je puisse prononcer correctement le chant en hébreu. Mais à la dernière minute, il a été remplacé par un exercice de répétition des lettres de l'alphabet hébreu, l'une après l'autre pour l'apprendre par cœur (comme cela se faisait dans les vieilles écoles primaires juives, les *heders*). Plus exactement : c'était un court poème mnémotechnique en yiddish, destiné à l'apprentissage des lettres de l'alphabet hébreu : *koumetz alef ou, alef, alef, alef*²⁶.

Ce qui compte pour Kantor, ce n'est pas la restitution folklorique de ce monde, c'est la mémoire de sa disparition et ce qu'elle produit dans le présent. Les moyens et la méthode qu'il mobilise, ne renvoient qu'incidemment à la tradition yiddish. Chercher dans cette direction est à mon avis une fausse piste.

Adam Mickiewicz (*Les Aïeux*) et Stanislaw Wyspiański (*La Noce*) ont beaucoup plus inspiré Kantor. Il a lui-même raconté maintes fois comment il avait été captivé par leur jeu avec les vivants et les morts, les spectres et autres réminiscences ou remords. Il trouve génial ce que Mickiewicz a fait de la fête des morts : « Pour moi, a-t-il dit, la partie la plus essentielle dans *Les Aïeux*, c'est la Toussaint. [...] La notion des morts, la notion de la fête des morts est universelle. Sauf que Mickiewicz l'a faite d'une façon géniale et inédite [...], il a déplacé la Toussaint dans une autre réalité ». Il admire « l'idée magnifique » de Wyspiański de représenter dans un projet de vitrail Casimir Le Grand, « l'élan le plus élevé de la puissance polonaise » souligne-t-il, par « un squelette avec les restes de sa splendeur : une couronne, un globe impérial, un sceptre ». Ce fut pour lui une « grande révélation », il raconte d'ailleurs : « Lorsque j'ai commencé à faire *La Classe morte*, ce vitrail constituait pour moi une confirmation qu'on obtient de la grandeur par l'abaissement complet²⁷ ». Ce qui nous conduit à une idée centrale chez Kantor, ce qu'il appelle « la réalité du rang le plus bas » qui fournit des « matériaux parfaits et uniques pour créer une œuvre d'art », des objets, des emballages, etc. « qui ont perdu leur

25. Ou chant du roi Salomon. Selon la tradition, chant symbolique de l'amour entre Dieu et son peuple Israël, entonné lors de la Pâque juive.

26. Andrzej Welmiński, « Jewish motifs... », *op. cit.*

27. Pour une étude approfondie de ces influences, voir Zbigniew Osiński, « Tadeusz Kantor et Jerzy Grotowski face à Stanislaw Wyspiański » dont sont extraits les textes cités de Kantor, in Agnieszka Grudzińska, Michel Masłowski (éd.), *L'Âge d'or du théâtre polonais*, *op. cit.*, p. 197 et sq.

utilité dans la vie quotidienne », qui sont « au seuil de la poubelle » et mettent en valeur la grandeur²⁸.

La mort juive

Dès lors, et ce sera ma troisième remarque, les morts juifs entrent comme tous les autres sur la scène, c'est-à-dire dans notre présent. Ils sont porteurs d'une mémoire. Kantor l'énonce dans son manifeste du Théâtre de la mort, à propos des mannequins :

L'impression confuse, inexplicquée que c'est par le truchement d'une créature aux fallacieux aspects de la vie, mais privée de conscience et de destinée, que la mort et le néant délivrent leur inquiétant message – c'est cela qui cause en nous ce sentiment de transgression, tout à la fois rejet et attraction. Mise à l'index et fascination²⁹.

Je voudrais souligner comment cette « condition de la mort » nous atteint face aux Juifs de Kantor. Je ne citerai que trois scènes.

La leçon du roi Salomon. C'est la deuxième séquence de *La Classe morte*, après « la promenade de l'enfance morte ». On voit le « petit vieux au vélocipède » transformé en instituteur dont l'image évoque un diable avec une barbichette et un chapeau cloche, se lever, pointer du doigt les « élèves » et leur demander : « Que savez-vous du roi Salomon ? ». Personne ne répond, tous tombent comme fusillés : « De ce doigt, écrit Kantor, il les envoie... comme à la mort. Les désignés s'écroulent à terre comme frappés par des balles. Un à un ! » Finalement, « toute la classe mitraillée gît sur le sol. Carnage ». Je cite les didascalies (la « partition ») de l'auteur qui soulignent son intention. On sait que le roi Salomon, deuxième roi d'Israël, fils de David, fut un roi prospère et sage (cf. le fameux jugement de Salomon) et amoureux des femmes (la Bible lui prête 700 femmes et 300 concubines !) ; il serait l'auteur du « Cantique des cantiques » que l'instituteur, interprété par Andrzej Welmiński, devait dire dans une première version du spectacle. Or il interroge les élèves sur le roi David. C'est le père de Salomon qui avait été offensé par son autre fils, Absolon. Il lui avait fait la guerre et un général l'avait tué avec une lance, au grand chagrin de David qui cria le fameux : Ô Absolon, Absolon !

De cette histoire biblique nous n'apprenons rien de précis dans la *Classe morte*, les enfants-vieillards y réagissent avec leur propre

28. Tadeusz Kantor, « 1955-1975 » in *T. Kantor 1, op. cit.*, p. 4.

29. Tadeusz Kantor *Le Théâtre de la mort, op. cit.*, p. 220.

expérience de la mort. L'instituteur demande : « Qui a enfoncé la lance dans le cœur d'Absolon ? », ils répondent : « Ils l'ont jeté au fond d'un fossé dans la forêt ». L'instituteur pleure : « Ô Absolon, Absolon ! ». Et les autres continuent à parler de fossé – ces fossés où les nazis ont fusillé des milliers de Juifs (dont l'ami Stern) –, puis récitent dans une confusion grandissante un poème yiddish d'apprentissage de l'alphabet hébreu. Délire. Cris. Un geste de Kantor, et l'on entend une valse sentimentale et sucrée qui, note l'auteur, « se transforme en un appel vain et désespéré³⁰ ».

Nous avons dans cette séquence cauchemardesque, un jeu entre le texte (allusion au texte biblique) et cette troupe grotesque, macabre et laide qu'interroge un diable. Cela nous place par le truchement des acteurs, en contact avec la mort des Juifs. Plus exactement des Juifs morts. L'émotion est très forte, emportée par la valse sentimentale, et réglée par les gestes du grand organisateur, Kantor lui-même debout au bord de la scène qu'un fil délimite. D'autres séquences de *La Classe morte* pourraient encore être citées, je m'arrêterai plutôt à un autre spectacle, plus explicite apparemment.

Le sztetl qui brûle. C'est à la fin de *Où sont les neiges d'antan* (1979). Le spectacle est structuré autour d'une ligne droite matérialisée par un filin tendu entre les coulisses, obscures, et l'éternité ou la mort est incarnée par un squelette assis sur une chaise (comme dans le vitrail de Wyspiański). « La mort est judaïque » nous dit Kantor dans sa description. D'ailleurs, le squelette est coiffé d'une kippa, ensuite habillé en rabbin hassidim, lequel s'adjoindra un « petit rabbin ». On retrouve le long de cette ligne du temps, tous les personnages de Kantor, cette fois habillés en blanc. Une atmosphère connue du spectateur. « Avant la grande extermination, précise-t-il, la vie est encore ordonnée et paisible, normale et prosaïque... » D'ailleurs, un mariage est prévu. Juste au moment de le célébrer, des gens apportent des seaux d'eau, les disposent « selon la ligne droite », transvasent l'eau d'un seau à l'autre. « On ne saisit pas pourquoi ils le font, nous dit Kantor, car ils ne se sauveront pas, ils ne sauveront pas leurs maisons et ils ne pourront éteindre les incendies ». Et en effet, surgissent le Rabbín et le Petit Rabbín qui crient, « fou de terreur » : « Notre petite ville brûle ! ». Panique, cris, plaintes dans toutes les langues du monde (universelles ?), et paraît : « Ce monsieur que nous connaissons bien. » Les dernières séquences du spectacle célèbrent le mariage transformé en funé-

30. T. Kantor 1, *op. cit.*, p. 85-91, et la captation d'Andrzej Wajda, 1976.

raïlles. Le Marié entre en traînant la Mariée assassinée, au son de la Trompette de Jéricho qu'actionne le Rabbin, « machine qui ressemble à une potence ou un gibet » d'où « sortent les notes de l'Hymne du Ghetto dont l'auteur est le compositeur juif bien connu, Gebirtig ». Laquelle chanson s'intitule en yiddish *Unzer shtetl brent* (Notre shtetl [petite ville] brûle). Nous sommes dans un « rêve entre la vie et la mort » où arrivent encore deux cardinaux qui dansent un tango argentin.

La captation de ce spectacle par Denis Bablet³¹ restitue la puissance extraordinaire du cérémonial, avec le mélange dans un mouvement fou, des couleurs – rouge, blanc, noir – et des musiques – hymne yiddish, tango argentin –, mouvement en boucle autour de la ligne droite. Suit la couverture du corps de la Mariée par un « immense voile blanc, nuptial » que portent et déposent les comédiens et Kantor, voile « fait du même papier que les vêtements blancs des comédiens » ; il est agité « comme dans un rituel barbare », et son bruissement évoque, « plus aucun doute n'est possible, le martèlement des bottes d'une armée en marche ». Au tableau final revient « ce Monsieur que nous connaissons bien », tout en blanc, avec un col relevé en cornette et un grand manteau long, une démarche martiale et saccadée. Kantor l'observe, puis lentement, détache le filin du côté de l'éternité, et s'en va, tiré vers les coulisses au son du martèlement de bottes. Cette vision onirique de la mort juive, de « la grande extermination » nous laisse devant un vide total³².

La réapparition de Jonasz Stern (mort en 1988) à la fin de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990) est précédé des « dernières instructions » de Maria Jarema, artiste peintre, amie de Kantor avec qui il avait fondé le Cricot 2. C'est aussi une réapparition (elle est morte en 1958), habillée en « commissaire révolutionnaire de l'abstraction », et une réponse à la mort. On se souvient des analyses de Kantor refusant le formalisme, lui opposant les objets pauvres et « déjà faits » à la Marcel Duchamp, et créant son théâtre pauvre, puis théâtre de la mort. Ici, dans ce dernier spectacle, le choc entre deux revenants, issus du même milieu artistique (le groupe de Cracovie d'avant-guerre), Maria Jarema et Janusz Stern, place la mort juive au centre. Car Stern enfermé dans le ghetto de

31. Les dernières séquences sont présentées à la fin de la première partie du film, *Le Théâtre de Kantor*, *op.cit.*

32. Voir la description que Kantor a donnée de ce spectacle dans *Le Théâtre de la mort*, *op.cit.*, p. 245-256.

Lwów, fusillé au bord d'une fosse avec une centaine de Juifs, s'en est sorti. Il arrive, emballé dans un « paquet-cercueil » sur lequel s'est assise Jarema après son discours ponctué de coups de revolver. « Tout à coup, décrit Kantor, une partie du couvercle s'ouvre, une main apparaît, puis progressivement un corps dénudé, Jonasz Stern sort, il commence à parler. » Suit son long témoignage enregistré après la guerre, on entend la voix de Stern, doublée par l'interprétation de Zbigniew Gostomski. Dans la captation de la TVP (1992), le contraste de la situation est fort : on voit l'interprétation flamboyante de Jarema par Ewa Janicka, face à un Gostomski-Stern bouleversant, vêtu de blanc et portant un brassard blanc avec une étoile de David noire. Aucun réalisme. Juste une réunion des deux artistes : Stern retourne « avec infiniment de lenteur » dans le paquet. « Maria Jarema, qui durant tout ce temps écoutait les paroles de Jonasz, part sur ses traces, avec une sorte de détermination, elle disparaît lentement à l'intérieur du cercueil³³ ». Un face à face avec l'extermination des Juifs, pendant lequel Kantor est le « passeur » selon la formule de Jan Kott. « Kantor n'emmène pas seulement les morts, il les ramène aussi. Dans ce théâtre de la trace qui apparaît et disparaît, Kantor, par sa présence sur scène, est la mémoire des lieux et des hommes³⁴ ».

On comprend à partir de ces quelques exemples³⁵, que devant de telles scènes le spectateur, les comédiens et le passeur sur scène savent manifestement de quoi on parle. Une connivence est installée. Kantor ne représente pas la mort. Il ne veut pas, dit-il à Bablet, « profiter de cette notion de mort en art. C'est trop facile ». Il ne fait qu'inventer « des trucs, des moyens purement scéniques, qui ne font que des allusions à la mort³⁶ ». En cela l'œuvre de Kantor est

33. T. Kantor 2, *Les Voies de la création théâtrale*, CNRS éditions n°18, 2005, pages 196-201.

34. Jan Kott, *Kaddish*, *op. cit.*, p. 34.

35. On en trouvera d'autres dans Grzegorz Niziolek, *Polski Teatr Zagłady* [Le Théâtre polonais et la Shoah], Varsovie, Instytut Teatralny i Krynika Polityczna, 2014. L'auteur identifie des traces de la Shoah dès les premières mises en scènes de Kantor. Il considère que la « stratégie de démantèlement de la représentation » chez Kantor (ainsi que chez Grotowski) renvoie précisément liée à cette expérience, du fait, précise-t-il « de l'existence d'un tabou puissant dans la conscience collective ». Voir cet entretien consultable sur internet : <http://www.dwutygodnik.com/artukul/759-zawsze-nie-w-pore-polski-teatr-i-zaglada.html>

36. Entretien dans le film *Le Théâtre de Kantor*, *op.cit.*

une des réponses possibles et géniales à la grande question que soulève l'art, et particulièrement le théâtre, à la mémoire de la Shoah³⁷ : peut-on la représenter sur scène ? Il dit non, tout en produisant et montrant de fabuleux objets de mémoire.

Cette œuvre témoigne du traumatisme que fut la Shoah en réveillant les souvenirs perdus (ou cachés à soi-même) ; elle le transcende en questionnant ceux qui les avaient engloutis. En leur remettant cette mort devant les yeux. D'où le malaise.

Institut d'Études Européennes
Université Paris 8

37. Voir sur ces questions, Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2015.