

La dernière bande de Kantor

LESZEK KOLANKIEWICZ

Andrzej Sapija a intitulé son film sur le dernier travail de Kantor *Répétitions, rien que des répétitions*¹. Mais répétition de quoi au juste ? Presque un mois après la mort de Tadeusz Kantor, le 10 janvier 1991, la troupe Cricot 2 a donné à Toulouse la première du spectacle *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Sur l'affiche, on a quand même ajouté : « La dernière répétition de Tadeusz Kantor » – donc non la « première du spectacle », mais la « dernière répétition ». Il s'agit vraiment de répétitions et non du spectacle achevé. Kantor se trompait toujours pendant les répétitions et disait « c'est ma fête » au lieu de « c'est mon anniversaire ». Le titre « anniversaire » est bien évidemment un euphémisme. Les euphémismes appartiennent par principe à l'*instrumentarium* de la magie et remplacent ce que Sir James Frazer appelait « les mots tabous »². Ce lapsus, que Kantor répétait obsessionnellement, montre sa peur même de l'euphémisme. La mort, sa propre mort était pour Kantor un ta-

1. *Próby, tylko próby. « Dzisiaj są moje urodziny »* [Répétitions, rien que des répétitions. *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*], scénario et réalisation Andrzej Sapija, consultation Anna Halczak, image (SVHS) Marek Stefański, montage Barbara Konstantin et Aleksander Stefański, production Ośrodek Teatru Cricot 2, Cracovie, 1991.

2. James George Frazer, *Le Rameau d'or*, trad. d'Henri Peyre, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 665.

bou, probablement le dernier et le seul vrai.

Dans le spectacle, il y avait une scène de fête familiale. Le père (Waclaw Janicki) et la mère (Maria Krasicka) sont comme sortis d'une photographie – elle lui sert un verre, il le boit, elle lui sert un autre, il boit de nouveau et ainsi de suite, mécaniquement, comme des figurines dans une boîte à musique. Le groupe est complété par l'Oncle Stasio (Roman Siwulak) et le Prêtre Śmietana (Zbigniew Bednarczyk). On entend la voix enregistrée du vrai prêtre : « Wielopole est célèbre grâce à Monsieur le Professeur et c'est pour cette raison, qu'au nom de tout Wielopole... » Cette scène fait penser à un film tourné probablement en 1983 à l'occasion du spectacle du théâtre de Kantor dans son village natal Wielopole Skrzyńskie – le film avait peut-être comme titre « La Cène ». En composant ce genre de scène de fête familiale, pas vraiment une noce, pas vraiment un anniversaire, Kantor l'élève presque au rang d'un rite religieux, d'une liturgie. À la fin du spectacle *Wielopole Wielopole*, deux oncles installent une table en posant des planches sur le dossier des deux chaises et la famille s'assoit à cette table. On couvre ces planches d'une nappe blanche et après cela, tout le monde se fige comme dans un tableau vivant, une réplique de la fresque de Leonard... Ensuite, quand tous sont partis, Kantor s'approche lentement de la table et, concentré, plie solennellement la nappe suivant les marques de repassage – comme un prêtre ayant terminé une liturgie.

Dans le dernier spectacle, la femme de ménage (Ludmila Ryba) devait également apporter une planche, la poser sur des tréteaux pour former le plateau d'une table d'anniversaire. À la fin, Andrzej Welmiński, Roman Siwulak, Waclaw et Leslaw Janicki au son de la Marche funèbre de *l'Héroïque*, devaient solennellement porter sur les épaules la même planche, comme un cercueil, au son d'un chant populaire « il est mort, il est mort Mathias et repose sur une planche³ ». Dans le spectacle *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, cette scène devait représenter les funérailles de Kantor. Dans une interview, Welmiński le confirme : « tout ce spectacle comportait beaucoup d'éléments autobiographiques. Ce qui est d'autant plus étrange, c'est que Tadeusz Kantor y a mis les projections imaginaires de son propre enterrement, de sa propre mort ». À l'enterrement de Kantor, le cercueil était porté par Welmiński, Siwulak et les frères Janicki.

3. Mots d'une chanson populaire polonaise *Umarł Maciek, umarł* [Il est mort, Mathias, il est mort].

Sapija a mis en exergue, dans son film, cette citation de Kantor :

Mon arme est
 mon imagination,
 ma mémoire de l'enfance,
 ma pauvreté,
 solitude ...
 et la mort qui attend
 grande actrice,
 et sa rivale : l'amour.

Le soixante-quinzième anniversaire de Kantor tombait le 6 avril 1990, un vendredi. Le Théâtre Cricot 2 avait commencé les répétitions du spectacle *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, six mois plus tôt, le 13 octobre 1989, un vendredi. Pendant ces six mois, quelques répétitions eurent lieu et le spectacle ne fut pas prêt pour le 6 avril ; l'interruption de travail s'est prolongée jusqu'en novembre, quand le groupe a repris les répétitions bien plus intensivement. La dernière répétition, la quarante-quatrième, eut lieu le 7 décembre, un vendredi. Vendredi, en italien *venerdì*, en latin *Veneris dies*, le jour de Vénus. « [...] Et la mort qui attend », écrivait Kantor peu avant, « et sa rivale, l'amour ». Vendredi, le jour de Vénus, Kantor allait célébrer son 75^e anniversaire ; vendredi, il a commencé, puis arrêté définitivement les répétitions du spectacle, spectacle qui devait être un *ensorcellement de la mort*. La mort l'attendait...

Ce qui a été dit ici sur les vendredis – plusieurs jours de Vénus dans la vie de Kantor – pourrait être le résultat d'une pensée prélogique, toujours soucieuse d'associer, ou mieux, de dévoiler comment beaucoup de choses, et peut-être toutes les choses, sont liées par une *sympathie réciproque*⁴. « La pensée prélogique » de Lévy-Bruhl est un environnement mental de la magie. La magie protectrice porte le nom d'apotropaïque ; l'adjectif grec « apotropaïos », « celui qui retourne le mal », provient du verbe qui signifie « faire peur, faire fuir ». Kantor « faisait fuir » la mort qui l'attendait, non seulement par euphémisme contenu dans le titre de son dernier spectacle, mais aussi par la vision imaginaire de son propre enterrement. *Répétitions, rien que des répétitions* de Sapija est un documentaire extraordinaire. Il montre l'œuvre de l'artiste contemporain à partir de sa doublure prélogique, comme une analogie de la magie.

4. Pour les Grecs « *sumpatheia* » signifiaient soit la co-vibration des cordes soit, en philosophie, la filiation, la ressemblance des traits de caractère.

Il s'est déjà produit, dans le théâtre, quelque chose de similaire. Évoquons la figure de Molière qui mit en scène *Le Malade imaginaire*, alors qu'il était mortellement malade. Il tomba malade en 1665, le lendemain – notez bien, le lendemain – de la première de *L'Amour médecin*. Ses attaques de toux sont devenues célèbres, non moins célèbres que son hoquet.

Mais ce qui plus m'alarme, encore qu'il le doive moins,
C'est une grosse toux, avec mille tintouins,
Dont l'oreille me corne⁵.

Voilà ce que dit le personnage titre de la comédie de Le Boulanger de Chalussay, *Élomire hypocondre*, « Élomire » étant une anagramme lisible de « Molière »... Hypochondriaque ou pas, Élomire/Molière toussait et présentait une allure pitoyable. Le plus grand auteur de comédies de tous les temps avait apparemment l'air souffreteux et ses pièces tardives expriment cette anxiété excessive quasi obsessionnelle concernant la santé et le bon fonctionnement du corps. Peu après *L'Amour médecin*, il écrit *Le Médecin malgré lui*. Plus tard, il introduit une scène avec des médecins dans *Monsieur de Pourceaugnac* et enfin, il crée et joue dans *Le Malade imaginaire*. Il est clair qu'il ne s'agissait pas ici uniquement du conflit de Molière avec son médecin, Jean-Armand de Mauvillain, avec la faculté de médecine, ou juste de l'introduction d'un motif burlesque. Il s'agissait de quelque chose de plus sérieux. Giovanni Macchia écrit dans *Il silenzio di Molière* que « le Molière des dernières années plaisante de plus en plus avec la douleur et la maladie ⁶ ».

Un an avant lui, au jour près, meurt Madeleine Béjart, son ancienne maîtresse, la femme qui a décidé de sa vocation et qui a influencé sa carrière, son amie la plus proche. Trois mois après elle, meurt son autre ami La Mothe le Vayer. En juillet, Molière déménage avec Armande (Béjart) rue Richelieu. À partir du mois d'août, il renonce aux produits laitiers et commence à manger de la viande. Mais ce changement de régime ne fait qu'aggraver les attaques de toux et de *fluxion pulmonaire*. En septembre, naît leur troisième enfant, un fils, Pierre-Jean-Baptiste-Armand, qui meurt un mois plus tard.

Tant que ma vie a été mêlée également de douleur et de plaisir [...] je me suis cru heureux, mais aujourd'hui que je suis accablé de

5. Le Boulanger de Chalussay, *Élomire hypocondre, ou Les médecins vengez, comédie*, Paris, C. de Sercy, 1670, p. 19.

6. *Ibid.*, p. 74.

peines sans pouvoir compter sur aucun moment de satisfaction et de douceur, je vois bien qu'il me faut quitter la partie ; je ne puis plus tenir contre les douleurs et les déplaisirs qui ne me donnent pas un moment de relâche. Mais un homme souffre avant de mourir ! Cependant, je sens bien que je finis⁷.

Ces mots de Molière sont certainement authentiques. Monsieur de Grimarest les cite selon Michel Baron. Molière devait les prononcer dans une conversation avec Armande en présence de Baron avant la représentation du *Malade imaginaire*. Dans les coulisses, déjà souffrant et réellement malade, Molière s'apprêtait à sortir sur scène pour jouer la comédie du malade imaginaire. C'était au Palais-Royal, une semaine après la première, la quatrième représentation, le 17 février 1673, précisément à 16h.

Il paraît qu'Armande et Baron lui ont demandé de renoncer à jouer, lui prétextait que l'avenir de la troupe était en jeu. Le spectacle a remporté un énorme succès auprès du public – selon La Grange, après les trois premières représentations, 5330 livres sont rentrées dans la caisse, après la quatrième – celle qui a coûté la vie à Molière – 1219 livres de plus. Pourtant, il y avait peut-être une autre raison et probablement il s'agissait de quelque chose d'autre. Peut-être Molière croyait-il qu'en faisant semblant d'être malade, il allait chasser par la force de la magie du théâtre la vraie maladie, qu'il allait effrayer la mort.

Elle l'a saisi sur scène. À la fin de la première scène de ballet, en prononçant « juro »⁸ en tant que Bachelierus, il a été pris de convulsions. Le public s'est rendu compte que quelque chose n'allait pas. Pour dissimuler l'attaque, il s'est efforcé de rire. Il a tenu jusqu'à la fin de la représentation, jusqu'au célèbre « tuat ! ». Les événements se sont accélérés ensuite. Depuis la loge de Baron, on l'a transporté chez lui. Il a eu une hémorragie. À peu près une demi-heure ou trois quarts d'heure plus tard, à dix heures du soir, il s'est étouffé avec son propre sang...

La magie apotropaïque n'a pas fonctionné. « Tu es malade de poumon » insinue Toinette à l'adresse d'Argan dans l'acte III et répète neuf fois le mot « poumon » comme un sortilège. Quelques scènes plus loin, Argan par deux fois fait le mort devant Béline et Angélique. « N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le

7. Cité d'après Georges Mongrédien, *La Vie privée de Molière*, Paris, Hachette, 1950, p. 221.

8. Molière, *Le Malade imaginaire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Baudouin Frères, 1827, p. 397.

mort ? » (Acte III, Scène 17). Pas dans une comédie. Ce sont les tonalités les plus *profondes* du rire. Mikhaïl Bakhtine les repérait dans différentes formes de la culture populaire, qu'il appelait, pour ces raisons, la *culture du rire*. Le rire ramène tout à la matérialité et à la corporalité ; le monde entier devient gai dans la culture du rire. « Cette matière gaie est ambivalente, c'est à la fois la tombe et le ventre qui accouche⁹ ». Dans la culture du rire, les maladies sont gaies et l'enterrement est joyeux. La mort « est une image ambivalente, c'est pourquoi elle est peut-être joyeuse ». La mort gaie, c'est – ajoutons-le – une image profondément magique, relevant de la magie apotropaïque. Bakhtine écrivait : « Là où il y a mort, il y a aussi naissance, alternance, rénovation ». La mort gaie est une mort enceinte ou une mort qui accouche. Bakhtine évoquait volontairement les figurines en terre cuite de Kertch représentant de vieilles femmes enceintes riant, comme une image directement sortie de Beckett.

C'est le grotesque qui exprime le mieux la mort gaie ; dans le grotesque, la mort est un événement drôle, carnavalesque, comme un monstre d'Halloween. Les personnifications de la mort chez Kantor étaient toujours grotesques. Observons la femme de ménage dans *La Classe morte* – une bonne femme négligée, dotée d'un attribut bizarre, mi-balai, mi-faux, avec un chapeau enfoncé sur la tête comme chez un voyou, maquillage vulgaire, robe noire moulant son corps musclé, jambes fortes, écartées et chaussées d'escarpins. Elle apparaît dans la dernière scène, cigarette à la bouche, et prend la pose d'une fille de rue. Ou encore dans la scène finale (la Cène) de *Wielopole Wielopole* – c'est la veuve du photographe, avec un chapeau identique ressemblant à un casque, vêtue d'une robe gris sale mal ajustée aux manches relevées, qui avance précipitamment en poussant devant elle un chariot contenant un appareil menaçant mi-appareil photo, mi-mitraillette. Avec ce canon/objectif, elle vise les invités, en riant fort, puis les « descend » avec une salve bruyante et déroule les bandes de munitions comme si c'était une pellicule. Tout comme le médecin dans la revue *Qu'ils crévent les artistes* – vêtu d'un costume noir ou d'un gilet (je ne me souviens plus très bien) avec un stéthoscope suspendu au cou, accoutré de manière drôle et étrange, cheveux blancs au vent et fausse moustache, qui accourt dans la chambre de l'Auteur mou-

9. Cette citation et les suivantes : Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. d'André Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 406.

rant, croisant sur le chemin les jumeaux, l'un qui agonise de la tuberculose, l'autre qui accompagne le mourant ; il est désorienté, chez qui est-il venu, ou plutôt qui est-il venu chercher ? Il marmonne en grec ou en yiddish, un peu Esculape mythique, un peu barbier juif, embrouillé par son agitation. À la fin, il examine le pouls de Kantor...

Le médecin juif devait également faire son apparition dans le dernier spectacle en tant que Docteur Klein (Mira Rychlicka) – un vieillard aux cheveux blancs, en blouse blanche, doté d'un stéthoscope, sautillant et dansant comme un hassidim. Lui aussi devait avoir en soi quelque chose de mythique. Kantor allait jusqu'à l'appeler Jéhovah, mais il avait probablement en tête le méchant démiurge gnostique, celui qui a raté le monde. Kantor cherchait un texte pour ce dernier dans la *Torah*, dans le *Livre de la Genèse* et enfin, lors de la répétition, à peine trois semaines avant sa mort, il a remis à l'acteur un tout autre texte. La caméra a capté le moment où il disait : « Parce que j'ai choisi parmi mes... ce sont... Mais ce sont... ils ne sont pas bons ». Kantor joue un peu et finalement lit ce texte : « Voici ce que j'ai comme description de mes maladies : *volume respiratoire, ventilation maximale, capacité inspiratoire, volume expiratoire, réserve respiratoire, inspirez, expirez et dépréciation restrictive. Quoi ?* » Kantor rayonne, tout gai et heureux de son idée, il répète : « dépréciation restrictive ».

Les descriptions des maladies trouvées par Kantor ont été insérées dans la scène grotesque où Docteur Klein ausculte ses nombreux patients. Il est entouré de boiteux, d'estropiés, de mutilés, visages crispés, avec des béquilles, des prothèses, des chemises et des pyjamas d'hôpital déchirés. Il s'agite au milieu d'eux, il appose son stéthoscope, une fois sur la poitrine, une fois sur le dos de chaque personnage et crie emporté : « la capacité inspiratoire, volume expiratoire... » À un moment, il crie en français : « Tous égaux ! », comme la mort qui rend tous les hommes égaux... Une scène digne de la comédie-ballet de Molière. Mais cette moquerie kantorigène défiant la maladie et la mort était déjà aussi inefficace que le rire de Molière dans *Le malade imaginaire*.

On dit souvent que, dans le théâtre, non seulement le résultat final – le spectacle achevé est important, mais que le processus de création, les répétitions sont aussi passionnantes. Les répétitions du dernier spectacle de Kantor étaient méticuleusement documentées, probablement la première fois avec autant de précision. Marek Stefański a enregistré 17 cassettes SVHS – un total de près de 48 heures et demie de matériaux documentaires. Sapija avait donc de

quoi faire un choix ? Ce n'est pas certain... Le processus de création s'est étalé sur quatorze mois, mais durant cette période, seulement 44 répétitions ont eu lieu – quelques-unes en octobre, puis plus souvent en mars et finalement plus intensivement en novembre et décembre. Entre ces séries de répétitions, trois puis huit mois d'interruption. Ce processus n'était donc pas trop intensif et les acteurs n'ont probablement pas vraiment accroché. Il arrive que des répétitions fascinantes aboutissent à un spectacle médiocre et que de mauvaises répétitions donnent un bon spectacle...

Bien évidemment, Kantor se mettait en colère contre ses acteurs. Après une répétition du début mars, impitoyable, il a conclu : « C'est terrible. Il faut encore beaucoup de travail¹⁰ ». Quelqu'un pourrait dire que les répétitions, c'est une fois bien, une autre moins bien. Mais au terme de la vingtaine de répétitions qui ont suivi, fin novembre, ce n'était toujours pas mieux. Un jour, Kantor, assis à table, essuie avec une serviette ou un mouchoir son visage, sa nuque, plie méticuleusement ce mouchoir et dit résigné : « Malheureusement, c'est ainsi, mes affaires – elles sont peu importantes – mais elles pèsent sur... sur mon travail ». Il se lève, fait quelque pas, puis se retourne : « J'ai décidé cette nuit, écoutez-moi vraiment, j'ai décidé de retarder la date du spectacle. Seulement, je veux savoir si vous allez m'aider ou pas ? Point. Et moi, je ne vais pas continuer à me fâcher tout le temps. Je suis le seul à avoir un peu de sang dans les veines ici. Les autres, ce sont des *créatures à sang froid* ». Ces mots sont prononcés par un homme de 75 ans qui mourra douze jours plus tard. Il mourra du cœur... Auparavant, impitoyable, il poursuit : « Dans l'ensemble, ce spectacle est une ruine car à part moi, personne ne veut faire quoi que ce soit. À l'exception des répétitions, pour ainsi dire de théâtre conventionnel, car ce sont des répétitions de théâtre conventionnel ». Mais même après cet appel, rien ne s'est amélioré. Quelques jours plus tard, il a noté dans son journal (Sapija cite cette note dans son film *Jour 39*) : « Tout prend du retard. Je ne finirai pas ce spectacle. L'indifférence totale ! » L'indifférence des acteurs ou peut-être sa propre indifférence ?

Kantor se mettait probablement en colère puisque la date de la première approchait. C'était sûrement sa façon purement intuitive d'augmenter la pression durant les répétitions. On se souvient d'un exemple de ce comportement dans le film *Ja – mistrz* [Moi, le maître] présentant les répétitions de *Qu'ils crèvent les artistes* – l'œil

10. En français dans le texte.

froid de la caméra a enregistré ses colères enflammées. Il paraît que Kantor en a voulu plus tard à Krzysztof Miklaszewski... Cependant, cette fois, malgré les apparences, ce n'était pas tout à fait pareil. « Je ne finirai pas ce spectacle » – ces mots ne contiennent plus de colère, mais plutôt de l'amertume et une étincelle de reconnaissance immédiate. Peut-être que le spectacle qui était en train de se faire était tout simplement mauvais ? Peut-être que ce spectacle était faible, tout comme Kantor lui-même devenait de plus en plus faible ?

Lors de la répétition du 9 novembre, il essayait de théoriser, de chercher l'explication, visiblement pour la caméra, en citant un des éléments de la doctrine artistique du Théâtre Cricot 2. On le voit aller et venir, approcher de temps en temps son profil de l'objectif, parler, parler en cherchant ses mots. En vain... Enfin, il s'éloigne, il s'assoit à une des tables, il boit un peu de thé et essaie de recommencer son explication : « Un moment, un moment, je dois ici... » Il remue des feuilles de papier, les repose, puis pose ses mains sur les genoux. Il écarquille les yeux, respire lourdement, reste silencieux. Sans invention. Sans forces. Lors de la répétition du 16 novembre, en discutant avec un costumier, comme s'il se réveillait brusquement, il se tourne vers les acteurs et dit : « Écoutez ! C'est encore pire car je me fatigue terriblement vite maintenant. Je ne sais pas quoi faire, car jusqu'à... » Il s'interrompt et ne prononce même pas le mot « première ». Il soupire. Il commence à compter combien de jours de répétitions restent jusqu'à la première. Il reste deux semaines. « Dans deux semaines, nous devons tout finir¹¹ ». Il s'assoit abattu comme s'il n'y croyait plus. Lors de la répétition du 24 novembre, il dit résigné : « Je me rends compte que je dois tenir jusqu'au bout ». À ce moment-là, il ne s'agissait que de *tenir jusqu'au bout*.

La mort est arrivée deux semaines plus tard et la première du spectacle *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* a eu lieu sans lui. Les membres du Cricot 2, déjà sans Tadeusz Kantor, ont joué la première. C'était un mauvais spectacle. Quelque part, la décision des acteurs de Kantor de présenter ce spectacle inachevé me semble évidente. Elle était le résultat de tout un processus de création, elle était incluse dans ce processus. On aurait envie de dire « programmée dès le début ». S'il avait été écrit que Kantor allait mourir au théâtre durant la préparation du spectacle dans lequel allait être représenté son propre enterrement, il aurait fallu nécessairement

11. En français dans le texte.

qu'après sa mort, sa compagnie jouât ce spectacle devenu alors une répétition, cette fois, la dernière répétition de son vrai enterrement. Ce n'est que de cette façon que la *chose* kantorienne allait être définitivement fermée et, en même temps, toujours à la manière kantorienne, ouverte pour toujours.

Mais l'œuvre posthume de Kantor, *chose* inédite au théâtre, ne pouvait pas être une révélation, parce que, entre autres, elle dévoilait un champ de bataille après la bataille et sans combattant. *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* est une arène sur laquelle s'est joué le dernier agôn de Tadeusz Kantor. Le film de Sapija le dévoile. Ce n'est pas un document du processus de création au théâtre, c'est une relation dramatique, prise après prise, d'une lutte. Sapija laisse le film muet et lorsque la parole apparaît peu de fois, ce sont les propres mots de Kantor. La retenue du réalisateur ne fait que rendre ce film meilleur. Sapija a su placer le matériau choisi dans le cadre que l'on pourrait croire à première vue banal. Il a introduit, dans les titres des séquences, le double comptage des jours : un chiffre augmentait (nombre de répétitions), l'autre diminuait. Ce second chiffre, c'était le compte à rebours jusqu'au 8 décembre 1990. Ce n'était pas pathétique – on pouvait compter ainsi le nombre de jours qui restaient avant la première. Mais nous savions, au cours de la projection, de façon de plus en plus manifeste, que la date désignait autre chose. Quand j'ai regardé le film de Sapija, j'ai ressenti toute la métaphysique de ce compte à rebours. On pourrait appeler cela *fin de partie*.

Les similitudes entre Kantor et Beckett ont été remarquées par Konstancy Puzyna. Dans son analyse brillante de *La Classe morte* écrite en 1977 et publiée seulement en 1982 dans le recueil *Półmrok*, il décrit l'opération de construction utilisée par Kantor : « C'est une technique beckettienne, utilisée de la manière la plus originale, que je n'aie jamais vue dans un spectacle, technique qui ne repose sur aucun texte de Beckett¹² ». Il explique : « Dans *La Classe morte*, c'est comme dans *Godot* ou *Fin de partie* ou *La Dernière bande* ou encore dans *Pas*, tout ce qu'il y a sur scène, ce que l'on voit, ce que l'on entend, est moins important que ce qui ne se trouve pas sur scène ». On pourrait dire que cette *ligne beckettienne* dans la création de Kantor menait logiquement son théâtre à une représentation sans Kantor. Bien évidemment, dans le spectacle *Aujourd'hui c'est*

12. Pour cette citation et la suivante : Konstancy Puzyna, *My, umarli* [Nous, les morts] in *Ibid., Półmrok. Felietony teatralne i szkice* [Le Crépuscule. Feuilletons théâtraux et essais], v, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, p. 110-111.

mon anniversaire, tout ce qu'il y avait sur scène, tout ce que nous avons vu et entendu était moins important que « ce » ou plutôt « celui » qui n'y était plus. Le vide créé est devenu définitif.

Dans son analyse, Puzyna compare Kantor à Beckett, mais avant cela, il met en lumière les parallèles entre Kantor et Bruno Schulz. « À peu près tout vient de Schulz dans *La Classe morte* », écrit Puzyna. « De Schulz, mais également de Kantor ; c'est son spectacle le plus personnel, comme si Schulz faisait sortir de son subconscient les zones personnelles inconnues de lui et de nous, des zones que Witkacy n'a pu libérer en lui¹³ ». En analysant *La Classe morte*, Artur Sandauer a également aperçu « les traces de Witkiewicz qui s'effacent... », et il a ajouté aussitôt : « En revanche, la présence de Schulz se manifeste toujours¹⁴ ». L'article de Sandauer *Sztuka po końcu sztuki* [L'art après la fin de l'art] de 1981, y est cité à plusieurs reprises. Krzysztof Pleśniarowicz le cite également dans son *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora* [Théâtre de la Mort de Tadeusz Kantor], ainsi que Jan Kłossowicz dans la monographie *Tadeusz Kantor. Teatr* [Tadeusz Kantor. Le théâtre]. Les deux auteurs démontrent, quoique de façons différentes, les parallèles entre Kantor et Schulz. Leurs exposés ont été rapportés par Jan Ciechowicz, il est donc inutile de les reprendre. L'article de Ciechowicz avait pour titre « Bruno Schulz w teatrze » [Bruno Schulz dans le théâtre] ; il s'agit de la transcription de la communication présentée lors du colloque *Teatr pamięci Brunona Schulza* [Le Théâtre de la mémoire de Bruno Schulz]. Le théâtre de Kantor était également *un théâtre de la mémoire* dans son acception littérale. Dans la célèbre lettre à Witkacy, publiée dans « *Tygodnik Ilustrowany* » [L'hebdomadaire illustré] en 1935, Schulz écrivait :

Je ne sais pas comment se forment en nous, dans notre enfance, certaines images d'une signification décisive. Elles jouent le rôle de fils plongés dans une solution le long desquels se cristallise le sens du monde¹⁵.

13. *Ibid.*, p. 107.

14. Artur Sandauer, « Sztuka po końcu sztuki » [L'art après la fin de l'art], *Dialog* 3, 1981, p. 111.

15. Pour cette citation et les suivantes : Bruno Schulz, *Lettre à S. I. Witkiewicz*, in *Les Boutiques de cannelle*, trad. de Thérèse Douchy, Georges Sidre et Georges Lisowski, Paris, Gallimard, 1974, p. 214-215 et 217-218.

Et plus loin :

Ces images précoces délimitent les frontières de la création des artistes, qui, elles, découlent de principes déjà tout prêts. Les artistes ne découvrent rien de nouveau, ils apprennent seulement à comprendre de mieux en mieux le secret qui leur a été confié au début, et leur création est une exégèse continuelle, un commentaire de cet unique verset imposé.

Et sur *Les Boutiques de cannelle* :

C'est une biographie, ou plutôt une généalogie spirituelle, car elle remonte aux origines les plus profondes, celles qui se perdent dans les divagations mythiques. J'ai toujours senti que les racines de l'esprit individuel, à condition d'aller les chercher assez loin, se perdaient dans une mythique forêt vierge.

En faisant référence au titre du roman de Thomas Mann¹⁶, Schulz poursuit :

Moi, à une échelle plus modeste, j'ai tenté de retrouver ma propre mythologie personnelle, mes propres *histoires*, ma généalogie mythique. [...] En un sens, ces *histoires* sont vraies, elles représentent ma manière de vivre, mon destin particulier.

Schulz n'était pas seulement un écrivain génial, mais aussi un magnifique critique et commentateur de sa propre œuvre. Je l'ai déjà abondamment cité, je proposerai néanmoins encore deux extraits de *l'Exposé sur les boutiques de cannelle* (la traduction polonaise de Jerzy Ficowski a été publiée dans *Odra* un an ou un an et demi avant la première de *La Classe morte*). Schulz écrit dans les *Boutiques* :

La tentative de cerner l'histoire d'une famille – d'une maison – provinciale, non à partir d'éléments et événements réels, de caractères ou destins véritables, mais par la recherche plus profonde de leur sens ultime, mythique¹⁷.

16. Il s'agit probablement des *Histoires de Jacob*, roman de Thomas Mann (NDT)

17. Pour cette citation et les suivantes : Bruno Schulz « Sur Les boutiques de cannelle », in *Correspondances et essais critiques*, préface et notes de Jerzy Ficowski, trad. Christophe Jeżewski, François Lallier et Dominique Sila-Khan, Paris, Denoël, 1991, p. 289.

Il s'agissait, selon lui, d'atteindre dans la biographie :

[...] la dernière forme d'une destinée. [...] Or une biographie qui tend à exprimer, de la façon la plus aigüe, sa signification spirituelle, touche au mythe.

Je cite ici littéralement les autocomentaires de Schulz parce que je crois qu'ils pourraient être aussi les commentaires sur l'art de Kantor. On a déjà beaucoup écrit sur la similitude des mondes créés par les deux auteurs, mais cette union est enracinée plus profondément, dans l'essence même de la création. Schulz est l'auteur d'une trentaine de textes courts qui constituent une unité exceptionnelle, peut-être parce qu'il s'agit d'une œuvre tardive. Quand *Les Boutiques de cannelle* ont été éditées, l'écrivain avait 41 ans. Kantor avait 60 ans quand il donna la première de *La Classe morte* à Krzysztofory, ce spectacle charnière dans lequel c'est justement Schulz qui l'a aidé à extraire ce qui est – en rappelant les propos de Puzyna – « le plus à soi et, jusqu'à maintenant, inconnu de lui-même et de nous ». Tous les spectacles de la maturité, depuis *La Classe morte* jusqu'à *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, présentent également une originalité exceptionnelle.

En parlant de l'auteur de *La Classe morte* et de ses spectacles plus tardifs, on peut employer la même formulation que pour l'auteur du *Sanatorium au croque-mort* : il est un chercheur, celui qui fouille la mémoire et qui synthétise, un visionnaire qui en même temps ironise, enfin un créateur de mythes, un chantre de la matière. On peut dire la même chose sur le théâtre de Kantor que ce que dit Jerzy Kwiatkowski sur la prose de Schulz : « [...] une lutte obstinée contre la mort, une lutte menée depuis les positions d'un matérialiste, d'un chantre de la matière¹⁸ ». Kwiatkowski ajoutait que Schulz entraînait même en « perfide concurrence avec le Dieu créateur » et Jerzy Jarzębski parlait, à propos de l'anthropologie de Schulz, de « la démiurgie humaine infirme¹⁹ ». Démiurgie infirme parce que Démiurge-Dieu a créé un monde solide pour l'éternité, mais l'homme – comme on s'en souvient d'après *Le Traité des mannequins* – est créé provisoirement et n'est pas découragé, même plutôt enchanté, par la camelote et la pacotille. Le théâtre de Kan-

18. Pour cette citation et la suivante : Jerzy Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia* [La littérature de l'entre-deux guerres], Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990, p. 285.

19. Jerzy Jarzębski, *Wstęp* [Introduction], in Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów* [Nouvelles. Choix d'essais et de lettres], Wrocław, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, p. LXIX.

tor est une matière de pacotille animée par le geste de Demiurge-Artiste. Voici ce que Schulz a écrit sur son héros et peut-être aussi un peu sur lui-même :

Ces expériences faites dans le doute, sa recherche hérétique, touchent aux racines du mystère du monde. Il est sans cesse soumis à la tentation de manipuler d'une main criminelle les nœuds secrets qui assurent la cohérence du monde, de chatouiller son énigme avec des doigts curieux et provocateurs à l'endroit le plus sensible²⁰.

L'endroit le plus sensible est la mort. Le théâtre de la mémoire de Schulz était non seulement le théâtre de la recreation, mais aussi le théâtre des destins *post-mortem* – donc eschatologique (terme de Schulz). Et le théâtre de la mémoire de Kantor était aussi un théâtre eschatologique. Kantor lui-même était un Mage qui fouillait avec ses doigts les nœuds qui ficellent la cohérence du monde. Le cercle se referme : la magie, le rituel, le mythe et à nouveau la magie. Écoutons ce que disait Jan Kott dans *Le Théâtre de l'essence* :

Kantor, à la fois présent sur scène et absent dès la première jusqu'à la dernière minute du spectacle, voûté, toujours vêtu du même costume noir et d'une écharpe sombre, pressant les acteurs d'un claquement léger des doigts, parfois presque imperceptible, comme impatienté par la durée des choses, un Charon qui transporte les morts dans l'autre monde. Mais Kantor n'emporte pas seulement les morts, il les ramène aussi²¹.

Sandauer fait écho à Kott lorsqu'il écrit sur *La Classe morte* et sur *Wielopole Wielopole* : « Ces deux séances – le terme qui convient ici à merveille – appellent les esprits ²² ». Appeler les esprits, faire venir les morts, c'est l'essence de la magie du théâtre.

Le spectacle *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* devait aussi être une séance de spiritisme. Il commence avec les mots de Kantor : « Me voilà de nouveau sur scène » – on entend sa voix enregistrée, comme si l'enregistrement était étouffé – « mais pas exactement sur scène, Messieurs, Dames, à la frontière ». Cette voix de Kantor vient également de Schulz. Chez Schulz, les morts vivent encore ; d'une

20. Bruno Schulz, *Les Boutiques de cannelle*, trad. du polonais par Thérèse Douchy, Georges Sidre, Georges Lisowski, Paris, Gallimard, 2005, p. 290.

21. Jan Kott, *Kaddish. Pages sur Tadeusz Kantor*, trad. de Laurence Dyèvre, Nantes, Le Passeur, 2000, p. 34.

22. Artur Sandauer, *Sztuka po końcu sztuki* [L'art après la fin de l'art], *op. cit.*, p. 111-112.

forme de vie à *la frontière*. Mais dans ce spectacle, seule la voix de Kantor enregistrée, comme si elle provenait de l'au-delà, était sur scène, il y manquait le Mage.

Il devait faire venir les morts. Meyerhold entre autres. Il y a dans le spectacle une scène, peut-être l'unique scène émouvante, où l'on voit Meyerhold joué par le même acteur qui joue l'autoportrait de Kantor (Andrzej Welmiński). Serait-ce une identification subconsciente de Kantor ? Kantor souhaitait que cette scène soit un hommage rendu par le théâtre Cricot 2 à Meyerhold. C'est une scène de son arrestation et de son exécution. Des agents du NKVD viennent chercher Meyerhold. Ils sont vêtus d'uniformes de l'armée, de bottes, ils portent des bonnets en pointe avec une étoile rouge et des revolvers à la main. Ils arrachent Meyerhold de sa chaise, le portent, le mettent debout et lui arrachent ses vêtements. Des haut-parleurs, on entend des fragments d'une lettre de Meyerhold à Wiaczeslaw Molotow en russe : « Я отказываю от своих показаний... и умоляю вас, главу правительства, спасите меня, верните мне свободу... » [Je me rétracte ... je vous supplie, vous le chef du gouvernement, sauvez moi... rendez-moi la liberté]. Les mots de Meyerhold sont étouffés par *Полюшко, поле* (Plaine, ma plaine) chanté par un chœur de voix masculines puissantes (il s'agit de l'enregistrement donné par le fameux ensemble Alexandrov de chants et danses de l'Armée rouge). Les agents du NKVD ou les soldats de l'Armée rouge s'agitent. Un cortège composé de différents personnages arrive et tout le monde danse. Meyerhold reste debout au milieu, sur une plateforme, nu, immobile. Il s'en va peu après. Cette scène est émouvante, bien qu'elle contienne plus de violence que prévu par Kantor. Aux répétitions, il criait : « Vous le portez comme le Christ. Comme le Christ ». Ainsi, Kantor créait un mythe. À travers ce mythe, le moment de la mort du metteur en scène est passé dans l'éternité.

Quatre jours avant sa mort, il a noté dans son journal : « Je voudrais avoir une mort spectaculaire. Peut-être que cette *spectacularité* m'aiderait-elle à supporter ce moment ? Cette *spectacularité* n'exclut pas le fait que l'homme meurt comme un rat – solitaire dans cette dernière minute ». À l'hôpital, Kantor s'est endormi. De ce sommeil, il ne s'est plus réveillé. Le matin, il était mort.

Kantor a eu un rêve. Il a conservé ce rêve dans sa mémoire avec tous les détails et avec tout le bagage émotionnel. Il en était vraiment remué... Lors de la première répétition, il l'a raconté à la troupe. Cette séance a été enregistrée de façon provisoire, des

prises mal éclairées et un son assez brouillé. Il est facile de la manquer en visionnant le film de Sapija, surtout qu'elle se trouve au début du film, quand toute la mécanique démarre. La voix de Kantor est si silencieuse qu'en regardant ce film en vidéo, j'ai dû repasser la bande plusieurs fois pour bien entendre certains mots : « Et ce que je dis, c'est comme ça ! » Kantor explique aux acteurs le projet d'une scène dans laquelle il a l'intention de jouer ou de prononcer cette réplique. En toile de fond, on entend les sons du *Tango delle rose* en sourdine. Les acteurs, enveloppés de couvertures sont allongés par terre, la tête appuyée sur le coude. Kantor, assis à table, met ses lunettes et commence à lire un papier : « C'était un samedi. Ici, se tient le cheval du Maréchal, que des os, et la machine à accoucher, à côté, un berceau ». Nous reconnaissons bien évidemment les éléments de la scénographie et les objets des spectacles précédents : *Qu'ils crèvent les artistes* et *La Classe morte*. « Il fait noir », Kantor continue et explique : « Nous n'avons pas d'ampoule, car, dans un rêve, il n'y a pas d'ampoules, bien évidemment. Et il fait froid car nous n'avons pas de charbon ». Il poursuit : « Et sur le seuil est assise une fille, elle est grise de misère ». Et ici Kantor commente, comme en aparté, et explique cette métaphore : « C'est comme ça en réalité ! Elle est grise de misère. Elle reste assise accroupie et pleure. Elle se dit quelque chose à elle-même ou peut-être à moi. J'ai entendu seulement : *Et pourquoi... et pourquoi tout ça est tellement triste ?* » Et sur ce, sa réplique devrait s'interrompre. Kantor ajoute ce qui va arriver plus tard : « Et ici, certains prennent la parole : – *Faites le taire ! – Il avait un rêve si agréable. – Je lui ai toujours dit qu'il n'avait pas de talent. – Laissez le parler, qu'il se soulage !* » Telle est la version de la première répétition. Ce rêve, pas du tout « agréable », que Kantor a vraiment eu (nous n'avons aucune raison d'en douter), « c'était comme ça en réalité ! », c'était le point de départ. À ce moment-là, Kantor pensait encore que c'était le point de départ d'un nouveau spectacle...

Heureusement, les propos de Kantor sur ce rêve font partie du spectacle. On les entend dans l'enregistrement ; c'est une autre version, captée un peu plus tard, un peu plus élaborée, dite en partie en polonais, mais dans son ensemble en français, peut-être par égard aux acteurs français et peut-être en pensant déjà au public toulousain et parisien. Ces propos suivent la séquence du début, juste après l'épisode *Me voilà de nouveau sur scène* avec l'Autoportrait de Kantor et son Ombre, épisode qui, sans Kantor, devient tout simplement du cabotinage. Moi-même, j'ai essayé de copier cette version contenant les propos de Kantor à partir de la cassette du

spectacle. Encore une fois, je ne suis pas arrivé à tout saisir, même si j'ai rembobiné la bande plusieurs fois. Je rapporte donc ce que j'ai entendu avec des blancs :

C'était un samedi quelconque. Je descendais par les escaliers à la cave où se trouve mon musée... mon chariot, celui de mes six ans... là-bas se dressait le cheval du Maréchal – rien que des os, et plus loin, la machine à accoucher (*La Classe morte*) et encore le berceau. Et sur le seuil était assise une pauvre fille.

Ici, la porte s'ouvre très lentement pour laisser entrer la Pauvre Fille timide (Marie Vayssière), cheveux roux, imperméable gris, tenant dans sa main gauche un énorme sac tissé vide.

Et sur le seuil était assise une pauvre fille, grise de misère, accroupie, qui pleurait. Elle parlait toute seule, peut-être à moi. J'entendis seulement : « Pourquoi tout ça, c'est tellement triste ? »

La Pauvre Fille répète cette phrase sur scène.

Ensuite, elle partit, elle disparut. Je me précipitai devant la maison, mais elle n'était plus là. Elle n'est plus jamais, jamais revenue. Je ne pus oublier ni ses larmes, ni elle-même. Je l'appelai la Pauvre Fille. Ce n'était pas un rêve, non ! Tout ça s'est vraiment passé, vraiment... Ça devait être quelque chose de très important qui faisait couler les larmes.

Pendant qu'on entend ce texte, des personnages habillés comme pour une photographie : le Père, la Mère, le Prêtre Śmietana, l'Oncle Stasio suivant la Pauvre Fille, entrent craintivement par la porte entrouverte par cette dernière, comme si c'était elle qui les faisait entrer. Tour à tour, ils s'arrêtent devant la table et adressent leur réplique à celui qui n'est plus là.

Par rapport à la version de la première répétition, cette version est enrichie de quelques détails, soit parce que Kantor a élaboré de manière littéraire son propos pour le spectacle, soit parce que sa mémoire a toujours travaillé sur ce rêve, ou peut-être l'un et l'autre. Le rêve et l'art : la psychanalyse nous a appris que le rêve est un texte, le surréalisme – que l'œuvre d'art est un rêve éveillé..., cela semble désespérément banal, mais il ne s'agit pas de cela ici. Même si Kantor avait inventé son rêve, son propos aurait de toute manière été étonnant et, plus encore, bouleversant. Car ce rêve s'est révélé vrai. « C'était un samedi » : ainsi commence ce propos dans la première version et ce début n'a plus changé. Kantor est mort un samedi. « Un samedi quelconque ». Quand il racontait son rêve, il ne pouvait pas savoir que ce serait le samedi 8 décembre 1990.

Kantor a eu un rêve qui l'a beaucoup ému. Comme il était artiste, chaque jour et chaque nuit, il cherchait en lui des émotions profondes – et peut-être l'une d'elles s'est révélée source d'inspiration... Il a accueilli son rêve comme prémices de son nouveau spectacle ; il a pris son rêve pour un texte, pas pour un message. Dans son rêve, Kantor descend les escaliers pour aller à la cave dans laquelle se trouve son musée. Il s'agit bien évidemment de la Cricothèque, le centre de documentation du Théâtre Cricot 2, 5 rue Kanonicza à Cracovie. La descente dans la cave représente, dans le rêve, l'incursion dans les profondeurs de la psyché. La maison est alors – comme dans ce rêve célèbre de Jung que Freud ne parvenait pas à expliquer – l'image du monde intérieur divisé en strates ou étages ; les sous-sols de la maison, la cave, représentent le subconscient et l'inconscient, donc les couches archaïques de la psyché. Dans le rêve de Kantor, comme dans la réalité, son musée qui abrite les éléments des scénographies et les objets de ses anciens spectacles se trouve dans la cave. Ce musée, ce sont bien évidemment les archives de la création de Tadeusz Kantor et, en même temps au sens littéral à cause du caractère autobiographe et rétrospectif de sa création, ce sont les archives de son monde intérieur. Le chariot, le berceau, la machine à accoucher... qui deviennent de plus en plus des *réminiscences*. Même le cheval, qui n'est pas vraiment le cheval du Maréchal, mais un tas d'os – ce qui est souligné – n'est important ici qu'en tant que *réminiscence*. Comme dans la *Prophétie d'Ézéchiel* : « L'Éternel me transporta en esprit et me déposa dans le milieu d'une vallée remplie d'ossements, il me fit passer auprès d'eux. [...] Ils étaient fort nombreux, ils étaient complètement secs et il me dit : fils de l'Homme, ces os pourront-ils revivre ²³ ? » Ces os du rêve de Kantor – « rien que des os » – c'est la plus lointaine anamnèse, le moment qui précède la biographie.

À la cave, on garde habituellement des provisions. On descend dans les profondeurs pour trouver des réserves. Dans la perspective eschatologique, cela est lié à la foi en l'apocatastase : le renouveau et la guérison (ou bien encore, comme chez Czesław Miłosz : *Où se lève et où se couche le soleil*, VII – le retour). En rêve, Kantor descend à la cave, dans les profondeurs de son histoire, vers le chariot, le berceau, la machine à accoucher, car il cherche la renaissance, le renouvellement des forces. Il y trouve les « ossements secs » qui comme chez Ézéchiel « étaient dépourvus d'esprit ». À ce moment-là, il rencontre une fille assise sur le seuil. L'image est vieille comme

23. Cette citation et la suivante : Ézéchiel 37, 1–3; 8.

le monde. Cette fille représente son âme. La fille est pauvre et « grise de misère », comme le théâtre de Kantor. Elle est assise accroupie, recroquevillée et pleure. « Cela devait être quelque chose de très important, ce qui a fait couler ses larmes ». Kantor ne l'a pas compris, ni dans le rêve, ni au réveil. Peut-être pouvons-nous le comprendre seulement maintenant : « Fils de l'Homme, ces os pourront-ils revivre²⁴ ? »

Et alors la fille disparaît. Kantor court à sa recherche, mais ne la retrouve plus. « Je n'ai pu oublier ni ses larmes, ni elle-même. Je l'ai appelée la Pauvre Fille ». Le souvenir de la rencontre avec la Pauvre Fille, avec sa propre âme, était si vivant que cet événement a paru à Kantor être la *vraie* réalité. Mais la Pauvre Fille a disparu et n'est jamais revenue.

Quand on rêve de la disparition de l'âme, dit Jung dans *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensée*, cela signifie qu'elle a reculé dans l'inconscient, donc dans le pays des morts. « L'âme disparaît, cela veut dire qu'elle s'est retirée dans l'inconscient ou dans le *pays des morts*. Cela équivaut à ce que l'on appelle la perte de l'âme, un phénomène que l'on rencontre relativement souvent chez les primitifs²⁵ ». On en trouve des exemples dans *Les Dangers menaçant l'âme Tabou et les périls de l'âme*, deuxième volume du *Rameau d'or* de Frazer. Dans le sommeil, l'âme quitte toujours celui qui dort et elle revient avant le réveil. Et si elle ne revient pas, l'homme meurt. « Je me suis précipité dans la rue, mais elle n'était plus là. Elle n'est plus jamais revenue, plus jamais ».

Selon les croyances traditionnelles, il est possible de faire revenir l'âme perdue au moyen de sortilèges. On peut dire que Kantor a mobilisé sa propre magie créatrice pour récupérer son âme. Il a commencé à faire un nouveau spectacle dans lequel il a voulu appeler la Fille au moyen de sortilèges. Voici un fragment des notes de Kantor, Sapija le cite au début du *Jour 9* : « La Pauvre Fille qui – si elle existe – me sauvera et je serai de nouveau fort et, mon Dieu, je ferai quelque chose de grand ! »

« Dans le *pays des morts*, l'âme réveille une activité cachée et donne une forme aux traces des ancêtres ». Je cite toujours l'autobiographie de Jung : « Comme un médium, elle donne une chance aux morts pour qu'ils se manifestent ». C'est la Pauvre Fille

24 . Ézéchiel 37, 3.

25 . Pour cette citation et la suivante : Carl Gustav Jung, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Aniela Jaffé, trad. du Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, avec la collaboration de Salomé Burckhardt, Paris, Gallimard, 1973, p. 223.

qui a fait venir les amis morts de Kantor : Maria Jarema et Jonasz Stern. Lors de la sixième répétition, début février, Kantor a dit : « Nous allons faire de ça une sorte de structure du délire d'un mourant... avant la mort, n'est-ce pas ? » À l'image du film, il paraît petit – il est assis à une table, dos courbé, il serre les mains nerveusement et les porte à la bouche, ses yeux sont cernés, il parle d'une voix fatiguée : « Un tel sera Jarema, un tel sera Jonasz Stern ». Il se lève lourdement et avec difficulté, se frotte le nez comme s'il était embarrassé. « Un tel sera... je ne sais pas encore, il me manque encore un troisième – un moribond. [Meyerhold s'est révélé être le troisième plus tard.] Tout ce qui vient de l'au-delà ». Ensuite, il explique encore quelque chose, s'assoit à nouveau à table, allume une cigarette et se tourne vers les acteurs : « Si je ne sens pas... Écoutez ! Je m'adresse à tous. Si je ne sens pas la moindre passion chez les gens avec qui je travaille, je n'y arriverai pas, je n'y arriverai pas car je suis tout simplement faible ». Les acteurs ont sans doute pensé qu'il préparait un nouveau spectacle sur les chers disparus, les amis, la mort, comme toujours. Alors que les moribonds sont déjà venus de l'au-delà chercher Kantor. Les morts proches apparaissent des fois aux mourants avant la mort. C'est comme si ces derniers allaient devenir des guides. Précisément la veille de la mort de Kantor, on voit répéter une scène où Jonasz Stern (Zbigniew Gostomski) entre lentement dans un coffre en bois, et Maria Jarema (Ewa Janicka) le suit avec une certaine détermination. Sapija avait raison d'inclure cette scène dans son film. Kantor est parti seize heures plus tard.

Moins d'un mois avant sa mort, pendant une répétition, Kantor a eu une de ses fameuses attaques de colère :

Non, ça ne marchera pas ! Tout le monde vient et me regarde comme un fou. Bordel ! Qu'il y ait au moins un mot avec un minimum de sentiments, mais non, chacun a un visage froid et pense à son chez-soi. Je n'ai pas envie de le faire, je n'ai pas envie de le faire. Avec une telle atmosphère, moi... J'en ai ras-le-bol de cette atmosphère, vous savez ? On ne peut pas apprendre, on ne peut pas apprendre malheureusement, vous savez, on ne peut pas apprendre aux gens, à avoir du nerf. Que des incapables, bordel !

On le voit qui s'énerve. Il s'approche de la table, remue des papiers, s'assoit à une autre table, jette les papiers, se lève, tire son pantalon, sort. Il revient, jette des papiers, s'approche de la seconde table, range les papiers, ferme son stylo. Ensuite, quelqu'un répète encore quelque chose et Kantor, de nouveau mécontent, l'interrompt :

Non, non, non ! Est-ce possible, Monsieur ?... C'est une question très sérieuse, parce que mon succès en dépend. Oui ! Si mes spectacles ont du succès, c'est seulement parce que je suis précis à la folie. Pour beaucoup, je ne suis qu'un colérique, un cabotin ou n'importe qui (surtout pour les Polonais, mais pas à l'étranger). Ce sont mes remarques, parce que... c'est ce que je ressens ici dès le début.

Sa voix se brise. « Autrefois, c'était quelque chose de complètement différent ». Il se frotte l'œil avec le poing comme si une larme y était apparue. Il frappe du poing contre sa main. Il cherche quelqu'un du regard et est totalement désemparé. Il parle d'une voix douce : « Marie, tu as ça²⁶ ? » Il soulève les papiers avec le texte et les montre à l'actrice qui joue la Pauvre Fille. Maintenant, il cherche de l'aide seulement auprès d'elle. Probablement, il n'en trouve pas car il dit résigné : « Non, tout le monde est démotivé. Non, on arrête ». Il paraît impuissant. Il croyait qu'il allait récupérer toutes ses forces quand la Pauvre Fille l'aurait sauvé. « Si elle existe ».

Il a lutté, il a cherché dans ses dernières réserves. Il voulait se rendre double sur scène. Triple même. Lui-même devait jouer le Propriétaire de la Pauvre Chambre de l'Imagination, il voulait avoir, à ses côtés, l'Autoportrait et encore l'Ombre. Comme chez les peuples primitifs – selon Frazer – « son ombre, le reflet de son image, comme étant son âme ou, en tout cas, comme une partie essentielle de son être²⁷ ». Donc de nouveau de la magie, mais en vain... Kantor a eu un rêve. Il a rêvé qu'il avait perdu son âme. Il a voulu la faire revenir et il a commencé à faire du théâtre. Mais il a fait revenir les morts qui sont venus le chercher. En courant après la vie, il est arrivé là d'où on ne revient plus jamais.

Je reste assis devant l'écran de mon poste TV et je visionne la dernière bande de Kantor. Je voudrais croire, comme le poète, en l'apocatastase, en la promesse du mouvement inverse, au retour. Et demander pour Tadeusz Kantor qu'il puisse trouver sa dernière terre et dans cette terre, sa pauvre chambre de l'imagination et dans cette chambre, le repos. Qu'il puisse rejoindre Witkacy, Meyerhold et Schulz. Qu'il puisse rencontrer à nouveau sa pauvre âme et de nouveau être un mage puissant et faire quelque chose de grand, même si cela doit être de nouveau

26. En français dans le film.

27. James George Frazer, *Le Rameau d'or*, *op. cit.*, p. 529.

le théâtre de la mort dans lequel les os renaissent.

Centre de Civilisation – Université Paris Sorbonne

*Traduction du polonais de Joanna Pawelczyk,
revue par Kinga Miodońska-Joucaviel*