

Tadeusz Kantor et Vsevolod Meyerhold

BÉATRICE PICON-VALLIN

« Clapotante, boueuse et noire,
La route est collée au brouillard.
Roule un chariot qui brinquebale,
Délavée, ma baraque de foire.

De jour Arlequin paraît
Plus blême encore que Pierrot.
Dans l'ombre Colombine revêt
Ses haillons cousus de morceaux... »

Alexandre Blok, *La Baraque de foire*, poème 1906 (trad. de B. Picon-Vallin)

« Pendant près d'un demi-siècle, la pauvre Baraque Foraine
était tombée dans l'oubli ».

T. Kantor, *Wielopole Wielopole*, 1984.

« Le théâtre de foire est éternel. Ses héros ne meurent jamais ».
V. Meyerhold, *Du Théâtre*, 1913.

Je projette souvent, au début des cours que je fais sur l'œuvre de Vsevolod Meyerhold, un extrait de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* capté par Jacquie Bablet au Centre Pompidou en janvier 1991 : la séquence que Tadeusz Kantor nommait en répétitions « Hom-

mage à Meyerhold ». Il n'est pas selon moi d'exemple plus fort, tant sur le plan intellectuel que sur le plan émotionnel, d'un dialogue entre deux grands artistes, l'un vivant, l'autre disparu, revenu du passé dans le présent de la création du premier. Mais ce dispositif n'est que celui des répétitions. Car quand le spectacle est présenté au Théâtre Garonne, le 10 janvier 1991, sous le titre *La Dernière répétition du spectacle de Tadeusz Kantor « Aujourd'hui c'est mon anniversaire »*, Kantor est mort un mois auparavant, dans la nuit du 7 au 8 décembre 1990, et le dialogue auquel assistent les spectateurs a donc lieu entre deux disparus – ce qui redouble sa puissance d'évocation, et en fait, sans nul doute, un élément de poids à introduire dans l'histoire du théâtre. Il s'agit même, au cœur de ce spectacle-testament, du spectacle posthume du maître du Théâtre de la Mort, d'une déclaration à prendre en considération. Car le parcours de Tadeusz Kantor commence exactement là où se termine celui de Vsevolod Meyerhold. Kantor écrit dans « Café Europe » :

En 1942, lorsque travaillant dans le Théâtre
Clandestin sur le spectacle *Balladyna*, je me confessais presque
de mes péchés Symbolistes devant l'imposant confessionnal
des Constructivistes Russes – durant le même temps Vsevolod
Meyerhold était bestialement assassiné par les sbires staliniens –
Et après lui les poètes, les artistes...
Les plus grands¹.

La date de 1942 est erronée, mais c'est celle que pendant longtemps on a crue juste. Ce n'est qu'en 1988 que l'on a eu connaissance de la date exacte de l'assassinat du Maître russe : le 2 février 1940. De toute façon, la précision des dates a-t-elle tant d'importance pour les artistes ? Mais si on veut aussi se référer aux jalons historiques vérifiés, quelques lignes plus haut, Kantor ajoute à sa « biographie » :

En 1938, mon spectacle de marionnettes, issu du Bauhaus,
La Mort de Tintagiles de Maeterlinck,
Résonnait comme un « Requiem ».

Il s'agit là d'une représentation unique de cette pièce au « Théâtre Éphémère et mécanique de Poupées » sur la scène du Club des Étudiants de l'Académie cracovienne des Beaux-Arts. Ainsi, la première création de Kantor liée au symbolisme a lieu en

1. « Café Europe » (trad. de M. T. Vido-Rzewuska) in Denis Bablet (éd.), *Kantor 2, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 138-139.

1938, année où le Théâtre de Meyerhold, considéré comme « ennemi du peuple », étranger au pays, est fermé par Staline. Et elle s'appuie sur cette pièce – essentielle pour Meyerhold et qui marque, comme pour Kantor à Cracovie, les débuts de son développement radical et autonome de metteur en scène au Théâtre-Studio à Moscou en 1905 (nouvelle variante en 1906). Là et par la suite, la biographie artistique de Kantor emprunte des voies d'apprentissage et de création qui ont été celles de Meyerhold : le symbolisme, la découverte des marionnettes, l'influence d'E. G. Craig (pour Kantor par l'intermédiaire de son ami Karol Frycz), le goût du cirque et l'importance de la « baraque de foire² » (baraque foraine), de ses masques et personnages – le *balagan* pour Meyerhold qui a laissé, sur ce paradigme poétique et opératoire, comme Kantor, des textes fondamentaux et s'est penché, comme Kantor aussi le fera, sur la petite pièce d'Alexandre Blok, *La Baraque de foire*. Ajoutons, sans chercher l'exhaustivité dans le cadre de ce texte, l'influence d'E.T.A. Hoffmann, la pratique constructiviste, la force incandescente du tragi-comique, ou plus largement du *grotesque* – concept qui leur est commun. Ce sont là des jalons essentiels pour des œuvres cependant dissemblables, mais où les deux artistes s'affirment comme « auteurs du spectacle ».

Et puis, considérons le finale du *Revizor*, dont l'auteur, Gogol, décrit avec précision des personnages foudroyés, qui demeurent immobiles plusieurs minutes durant : Meyerhold a résolu en 1926 un problème de mise en scène compliqué et jusque-là resté sans solution crédible : il remplace les acteurs par des pantins, des mannequins, doubles des comédiens, exactement à leur effigie³, suscitant interrogation, perplexité et malaise chez les spectateurs. Ce sont des mannequins de ce type que Kantor introduit dans *La Classe morte* et dans tous ses grands spectacles, ces visages de cire, ces corps artificiels de taille humaine qui ont la force double et énigmatique du vivant et du mort – apogée de l'esthétique grotesque basée sur la combinaison des contraires. C'est cette direction proposée par Meyerhold dans son grandiose *Revizor* que Kantor creuse, théorise et réoriente, dans la seconde moitié du XX^e

2. Voir Béatrice Picon-Vallin, « La baraque de foire ou les enfants du paradis » in *Le cirque au-delà du cercle*, numéro spécial d'*Art Press*, 1999, p. 84-90.

3. Pour comprendre tout le dispositif, voir Béatrice Picon-Vallin, « La scène muette », in *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 17, Paris, CNRS Éditions, 2004 (1990-1999), p. 308-310.

siècle, en rendant compte de l'ensemble de ses tragédies, de ses boucheries⁴.

Dans le dernier spectacle préparé par Kantor, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* – et sur lequel l'artiste a travaillé depuis 1989 et jusqu'à la dernière minute de sa vie, sans pourtant le terminer –, le public est face à « la pauvre chambre de l'imagination⁵ » du metteur en scène-peintre qui, dans son atelier, définit spatialement par trois cadres, est en proie à des visions, à des fantasmes, à des réminiscences.

À l'acte v de ce spectacle, qu'on peut dire autobiographique puisqu'un des protagonistes est le double de Kantor, le metteur en scène aurait donc dû dialoguer dans l'intimité de cette chambre mentale, chambre de la mémoire, avec deux artistes qui ont compté pour lui – le peintre Jonasz Stern⁶ et la plasticienne Maria Jarema (co-fondatrice de Cricot 2), amis et compagnons de route qui apparaissent dans d'autres actes – ainsi qu'avec Meyerhold, qui est au centre de celui-ci. Si Meyerhold symbolise sans aucun doute une génération d'artistes, contre lesquels la révolution qu'ils avaient souhaitée et soutenue s'est retournée avec une violence extrême⁷, il est *bien plus* qu'une de ces voix historiques assassinées, même symboliquement choisie.

Regardons la scène. Au début de l'acte v, l'autoportrait de Kantor – « mon autoportrait » – joué par l'acteur Andrzej Welmiński, se tient assis de biais, il est tourné vers le public, assis sur une chaise posée sur un plancher à l'intérieur du tableau, dans le cadre placé côté jardin ; le dessin de la silhouette, chapeauté, engoncée dans sa veste et son écharpe, évoque à la fois celle de Kantor et celle de Meyerhold. Trois soldats du NKVD en uniforme gris et chapka à l'étoile rouge, munis de revolvers, font lentement irruption, sur des battements de cœur fortement amplifiés, et, comme dans *Je ne reviendrai plus jamais* où ils transforment en le saisissant le Patron du bar louche en Ulysse du *Retour d'Ulysse*, ils arrachent l'autoportrait, le « Moi peint », de son cadre. Ils le traînent par terre et le jettent dans le tableau central où un plancher s'est relevé « comme s'il voulait accueillir le corps destiné à la mort », écrit Kantor dans son « Guide ». Welmiński devient Meyerhold ou

4. Tadeusz Kantor utilise ce mot dans « Carnet de notes » in *Kantor 2*, *op. cit.*, p. 126.

5. Voir dans le « Guide » de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, in *Kantor 2*, *op. cit.*, *passim*.

6. Mort en 1988.

7. Il y revient dans « Carnet de notes », in *Kantor 2*, *op. cit.*, p. 117-118.

mieux, selon l'expression de Marie Vayssière qui joue dans le spectacle *La Pauvre Fille* qui n'est pas là, « en devenant de Meyerhold⁸ ».

Les soldats arrachent sa veste et sa chemise et le battent. Maria Jarema et Jonasz Stern entrent par le fond de la scène, et lentement ils font avancer le tableau dont le cadre est monté sur roulettes vers les spectateurs. Elle est en manteau long de cuir noir et en casquette à la Lénine, « commissaire politique à l'abstraction » ironise Kantor, tout en soulignant sa courageuse radicalité ; lui, qui fut rescapé d'une exécution nazie en étant protégé par les cadavres, et donc authentique revenant d'entre les morts, avance dépenaillé dans une chemise en lambeaux, marquée de l'étoile juive. Il se couche au pied du tableau, tandis qu'elle prend de la main de Welmiński-Meyerhold couché et martyrisé la lettre qu'il lui tend. C'est elle qui commence à la lire en polonais. Cette lettre de Meyerhold à V. Molotov, président du Soviet des commissaires du peuple, rédigée quand il est emprisonné et torturé, lue sur la scène kantorienne est en réalité un montage de deux lettres que Meyerhold a adressées à Molotov⁹.

« Je n'ai jamais été espion... » Sans traduction française, la lecture a continué, en russe cette fois, vite relayée par une voix *off* enregistrée, et les NKVDistes continuent de frapper le corps étendu. Ils s'éloignent, tandis que la musique de *Plaine, ma plaine* retentit, très doucement d'abord, mais ils reviennent pour le battre encore, le laissent comme mort, une botte noire écrasant sa main, et ils s'en vont. « Si tu n'écris pas (ce qui voulait dire, invente, alors !?), nous te frapperons de nouveau ... ». Entrent alors au son du chant qui enfle, les uns derrière les autres, les acteurs du Théâtre Cricot, qui tournent autour du tableau. Sur le plancher, Meyerhold se relève, lentement, se rajuste et s'en va tranquillement par le fond. Ils tournent toujours, la lecture se poursuit. La fin de la lettre : « Vous, le chef du gouvernement, sauvez-moi, rendez-moi la liberté » est prononcée sans lui. Maria Jarema pose alors la feuille dans le tableau vide et s'en va avec Stern. C'est la Femme de ménage qui repousse le tableau vide dans son cadre jusqu'au fond de la scène.

8. Expression de Marie Vayssière, pendant le séminaire « Les héritages de Meyerhold », Béatrice Picon-Vallin, Friche de la Belle de Mai, 12 février 2015.

9. Voir Vsevolod Meyerhold, « Lettres à V. Molotov », 2 janvier 1940 et 13 janvier 1940, in *Écrits sur le théâtre*, t. IV, traduits et présentés par B. Picon-Vallin, p. 297-300. On peut dire qu'il n'y a qu'une seule lettre, l'intervalle entre les deux étant le temps qu'il a fallu à Meyerhold pour obtenir du papier pour continuer à écrire.

Arrêtons-nous sur quelques moments de répétitions de cette séquence à Cracovie, au cours du dernier mois de travail, juste avant la mort du Maître polonais¹⁰.

L'hommage à Meyerhold » est l'objet d'un soin particulier, Kantor travaille plusieurs fois cette scène, car « cette danse est un hommage rendu par le Théâtre Cricot au Théâtre de Meyerhold » (17 novembre 1990). Le 22 novembre, comme les marionnettes des crèches de Cracovie autour de l'étable, tous les acteurs tournent autour du tableau où Meyerhold est soutenu par les NKVDistes, tel un Christ en croix. Puis, lors d'une répétition ultérieure, Meyerhold porte un linge noir noué à la taille et chaque personnage tournoie sur lui-même tout en poursuivant la ronde. Quelques jours plus tard (26 novembre 1990), le héros martyr reste allongé tandis que Kantor observe longuement les acteurs et s'interroge sur la légitimité de la présence des soldats et des hommes du pouvoir « dans cette danse (qui) est vraiment un hommage à Meyerhold ». Ces intrus restent, mais tourneront enveloppés dans de vieilles couvertures. Le lendemain, l'un des personnages porte autour du cou une plaquette « Cricot » et Kantor décide du nombre et de l'ordre précis des danseurs. Chaque acteur sait qui le précède et qui le suit tandis que l'ensemble est partagé en deux cercles de dix danseurs chacun, qui tournent en sens opposé. Les plaquettes au nom de Cricot se multiplient et sont déposées à la fin de la ronde sur le plancher vide de la « cellule de la mort » que Meyerhold, le Vainqueur, a quittée discrètement (1^{er} décembre 1990).

On se rend compte, dans ce bref compte rendu de répétitions, comme à travers les dessins préparatoires et les notes, des choix faits par Kantor dans la fabrication du déroulement de la séquence ; on voit qu'il a enlevé successivement tout ce qui surinvestit la symbolique de cette Action de mise à mort de l'artiste : l'image du Christ, une croix (observée sur un dessin préparatoire¹¹), et même les petites plaques en bois, à l'image de celles qu'on met sur les tombes et où l'on peut lire « Théâtre Cricot » que chacun dépose, en répétition, sur le plancher où gît la figure de Meyerhold inanimée, ne s'entassent plus à ses pieds. Autant d'offrandes d'hom-

10. Les notes qui suivent sont de Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, « Le dernier mois de répétitions » in *Kantor 2, op. cit.*, p. 148.

11. Voir *Kantor 2, op. cit.*, p. 81: esquisse « Hommage à Meyerhold », 1989.



Welmiński–Meyerhold se redresse et rajuste sa chemise.
Photographie © Jacquie Bablet

mage que Kantor, selon le témoignage de Marie Vayssière, a finalement supprimées¹². La séquence s'épure au fur et à mesure.

Il reste Welmiński–Meyerhold qui se relève, renfile sa chemise, la reboutonne, se redresse et d'un geste fier remet de l'ordre dans ses cheveux, puis met ses mains dans ses poches, son regard toisant fièrement l'espace vide.

Tout cela a lieu sur le plancher redressé qui, pour ceux qui connaissent l'œuvre de Meyerhold, évoque inmanquablement le fameux praticable en pente et à roulettes de la scénographie du *Revizor* de 1926, le chef d'œuvre de Meyerhold, que Kantor, on l'a vu, connaît. Et cela d'autant plus que ce plancher, lieu que Kantor nomme aussi « cellule de la mort ¹³ », a fait son entrée par la porte du fond qui s'est soulevée pour le laisser passer sur ses roulettes – figure scénographique qui reprend, en la faisant varier, l'entrée du praticable incliné du *Revizor*. Welmiński–Meyerhold s'y tient debout, entouré des créatures de la funèbre *commedia dell'arte* kanto-

12. Il y avait aussi des raisons techniques : elles gênaient la sortie du plancher à la fin de l'acte.

13. Tadeusz Kantor, « Guide » in *Kantor 2, op .cit.*, p.208 .

rienne, de « tous les acteurs de la pauvre baraque de foire Cricot », comme l'écrit Kantor – les jumeaux, la Pauvre Fille à la Valise, le Docteur, la Vieille dame, le Jeune Violoniste, le Porteur d'eau, des personnages-emballages... – empoussiérés, noircis, fatigués, décolorés par le tragique XX^e siècle. Ils dansent autour de lui une ronde rituelle¹⁴ et tournent presque sur eux-mêmes au son du chant *Plaine, ma plaine*, interprété par le chœur Alexandrov, choix fortuit, motivé par sa structure musicale, légèrement remodelé par l'ingénieur du son pour le caler avec la lecture de la lettre de Meyerhold à Molotov, et pour en accentuer les intensifications, les baisses et les répétitions avant son extinction qui prélude à la fin de l'acte. Et Welmiński-Meyerhold quitte le tableau, tandis que les personnages continuent de tourner. Dans l'acte suivant, l'acteur réintègrera le cadre de l'autoportrait de T. Kantor.



Il a quitté le petit praticable incliné. J. Bablet considère que c'est là sa meilleure photo de théâtre.
Ne s'agit-il pas justement du Jeu de la naissance d'un théâtre ?
Photographie © Jacquie Bablet

14. Voir Béatrice Picon-Vallin, « Les structures de la comédie humaine kantoriennne », *Théâtre/Public*, 173, 2004, p. 60-70.

Il faut « admettre la Mémoire pour Réalité¹⁵»

On peut penser que Kantor n'avait pas tout à fait fini de construire *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, et que cette scène n'est pas tout à fait achevée. Mais on peut surtout imaginer quel aurait pu être son impact avec la présence habituelle de Kantor orchestrant sur le plateau la ronde de ses créatures théâtrales qui peuplent la chambre de son imagination, jaillies de son regard perçant, brillant, fiévreux et ironique à la fois, manipulées par les inflexions de ses mains en mouvement. Dans l'état où le spectacle a été présenté, proche sans doute d'un état final, à l'acte V, Kantor n'est même pas présent par la voix comme il l'est ailleurs dans le spectacle grâce au travail de l'ingénieur du son qui a récupéré les enregistrements de répétition. Son absence est matérialisée par le vide de la chaise qu'il occupait pendant les répétitions, dos au public. Sous deux formes donc, deux disparus reviennent à nous par la puissance de l'art et de l'autoportrait – « le seul retour possible ne peut se réaliser que dans l'art¹⁶ » souligne Kantor. Lui revient par sa mise en scène représentée par ses acteurs-orphelins, qui ont eu le courage d'assumer le spectacle, en dépit des polémiques insensées que cet acte nécessaire a pu susciter¹⁷. Et Meyerhold revient par la porte de l'au-delà ouverte par Kantor encore vivant : il re-meurt sous les coups des « bourreaux rouges », il revit, il s'en va en « Vainqueur » comme l'écrit Kantor, et il laisse la place au théâtre kantorien qui se déploie autour du tréteau incliné, vide, qui a été à la fois lieu de souffrances, et lieu de création à double titre. Plus encore qu'une scène d'hommage, c'est une scène de naissance ou de re-naissance. La suite d'une œuvre assassinée... Le théâtre met ainsi en place un rituel simple, cruel, puis serein pour indiquer, sans mot inutile, et de façon grave, une filiation profonde, à l'intérieur même de l'œuvre d'art qui se joue devant le public en l'absence de son créateur si récemment alors disparu.

Le Théâtre de la Mort est bien devenu « le Théâtre des Morts¹⁸ », animé d'une vigoureuse et énigmatique impulsion, créée par la vision artistique, à poursuivre pour les Vivants. Le « seul tribunal véritable, c'est L'ART ». écrit le Maître polonais dans « Car-

15. Tadeusz Kantor, « Le tableau » in *Kantor 2, op. cit.*, p.163.

16. Tadeusz Kantor, « Guide » in *Kantor 2, op. cit.*, p.172.

17. Voir en particulier ce qu'écrit G. Scarpetta à ce sujet, in *Théâtre/Public*, 166-167, 2003, p. 82. Seules quelques adaptations techniques ont été effectuées par les comédiens après la disparition de Kantor par rapport à l'état de la dernière répétition.

18. Voir *ibid. supra*, note 12, p. 162.

net de notes ». La réelle réhabilitation de Meyerhold a donc lieu dans ce spectacle posthume, trente-cinq ans après sa réhabilitation juridique en URSS. À d'autres d'aller plus loin, ailleurs, à travers un authentique dialogue artistique intérieur, comme Kantor lui-même a été plus loin, ailleurs, dans le monde de l'art, qu'on le nomme Café Europe ou Pays du Théâtre. Terminons provisoirement sur ces paroles étrangement modestes de Kantor qui semble confirmer mon propos sur cette œuvre ultime qu'il nous a laissée à déchiffrer :

Pour moi, Meyerhold est le plus grand. Je l'ai beaucoup étudié. À l'Académie des Beaux-Arts avant la Guerre, j'ai beaucoup lu sur lui : il était, pour moi, le héros. Et il y a des effets du travail de Meyerhold – toute proportion gardée car il s'agit d'un génie – dans mon travail. Cela dit, je dois observer qu'il voulait faire un théâtre AUTONOME. Or, sur ce plan, je ne sais pas... je ne suis pas convaincu qu'il ait réussi... Et je ne sais pas si, moi, j'ai réussi... Mais j'ai plus de victoires, dans ce domaine, que lui [*rires*]... car finalement, il a quand même fait un théâtre ... normal, un théâtre « à regarder », un théâtre qu'on peut définir, maintenant, très exactement. Alors que mon théâtre, il n'est pas possible de le définir. On pourra peut-être plus tard, après ma mort. Pour le moment, on peut seulement constater qu'il est autonome, c'est-à-dire indépendant de la littérature, indépendant de tout texte existant avant le spectacle¹⁹.

THALIM – ARIAS, CNRS
Paris

19. Extrait d'un entretien avec L. Attoun, tiré de l'émission « Retour d'URSS. Premier volet », 5 mars 1991, France-Culture, reproduit in *Théâtre/Public*, 166-167, 2003, p. 80. Kantor a pu trouver en 1956 une importante publication polonaise sur Meyerhold (après sa réhabilitation juridique en 1955) : « Nowoczesna myśl teatralna », in *Pamiętnik teatralny*, Państwowy Instytut Sztuki, Rok v, 1956, zeszyt 2-3 (18-19), p. 348-381. Il s'agit du texte : *La Reconstruction du théâtre*, de sa présentation et de son accompagnement par 25 photographies.