

## Kantor ou le Messenger de Wielopole

MARIE-THÉRÈSE VIDO-RZEWUSKA

Dans les années 1930, la communauté juive de Pologne sent les nuages sombres s'amonceler et décide de faire appel à un réalisateur célèbre et populaire, Michał Waszyński, pour réaliser un film inspiré de la pièce de Shalom Anski, *le Dibbouk*. La légende du dibbouk sera l'occasion d'enregistrer et de conserver les chants et les traditions encore vives dans l'importante communauté juive mais en voie de disparition. Dans ce film expressionniste extraordinaire, un personnage, le Messenger, traverse le temps et s'introduit parmi les hommes dont il commente et révèle le comportement égoïste et parjure. Son intervention accélère les événements qui conduisent au drame. Ce Messenger, qui porte un regard lucide et désabusé sur les faiblesses des hommes, annonce qu'il vient de Wielopole. Cette coïncidence est, bien sûr, fortuite et cela d'autant plus qu'il existe de nombreux Wielopole à travers la Pologne, mais elle me permet néanmoins d'envisager le trajet de Tadeusz Kantor comme celui d'un être particulier, à la sensibilité exacerbée, porteur d'une culture pluriséculaire, témoin effaré de l'Histoire de l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle et doté d'un regard lucide sur le temps présent.

La connaissance à laquelle Kantor se réfère s'appuie tout d'abord sur sa propre expérience. Il est, en effet, le témoin de la vie des deux communautés religieuses et culturelles qui cohabitent dans les villes et les villages de la Pologne du début du siècle. Il a toujours affirmé avoir grandi à l'ombre du clocher et de la syna-

gogue. Ce premier regard sur le monde, ce « savoir » s'inscrit de manière indélébile dans la mémoire kantorienne et c'est à travers lui que l'artiste percevra les événements ultérieurs qui constitueront les diverses étapes de sa vie.

Après des études secondaires où l'antiquité grecque et latine tenait une place aussi importante que l'histoire de la Pologne, Kantor a entrepris des études à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie. Il fut alors plongé dans la violence et l'horreur de l'occupation allemande. Vivant dans la misère et l'angoisse, il fut témoin des humiliations quotidiennes, de l'horrible processus de déshumanisation progressive appliqué à la population juive et de l'extermination finale du ghetto. Des années plus tard, lorsque la jeune actrice française, Marie Vayssière, au cours de sa première visite en Pologne, se rend à Auschwitz et lui demande s'il a été là-bas, Kantor la regarde intensément et répond avec douceur : « Je n'ai pas besoin d'aller là-bas, Marie, j'ai tout vu, j'ai tout vu... ». Car devant lui se sont ouvertes les portes de l'enfer, non pas celui de l'au-delà, mais celui du raffinement infini dans la cruauté dont l'homme est capable pour torturer et détruire son semblable. Il a vu tout cela et, si ses lèvres sont restées closes pendant des années, si longtemps ses textes n'ont pas mentionné explicitement l'horreur vécue, les images se sont inscrites irrévocablement en lui et ont imprégné chacune de ses créations.

Pour résister à ce terrible sentiment d'impuissance et ne pas sombrer dans le désespoir devant le désastre humain, Kantor a fondé avec ses amis artistes un théâtre clandestin. C'est dans des appartements privés que se sont déroulées les répétitions et les représentations des deux spectacles *Balladyna* et *Le retour d'Ulysse*, spectacles qui auraient valu la mort immédiate à leurs participants s'ils avaient été découverts. Cette deuxième expérience, avec sa charge d'une lourdeur extrême, s'ajoute au « savoir » premier qui s'est inscrit dans la mémoire kantorienne.

Les premières années d'après-guerre voient une effervescence créatrice exceptionnelle. Les artistes qui ont survécu à l'horreur veulent croire en l'instauration de cette époque nouvelle que promettent les autorités communistes, qui exclurait la guerre et permettrait à tous d'accéder enfin à la connaissance et la compréhension de l'art. Kantor, entouré de ses jeunes condisciples du théâtre clandestin, s'engouffre dans cet espoir, monte spectacles et expositions, organise des conférences et s'investit dans des écrits théoriques et critiques pour les revues artistiques. Un bref séjour à Paris en 1947 lui permet de rencontrer les artistes occidentaux, de visiter

les musées, de prendre enfin contact avec le monde de l'avant garde. Dès son retour, il commence à transmettre avec enthousiasme toutes ces nouvelles connaissances, mais la rencontre organisée par le ministre de la culture à Nieborów en 1949 marque la fin de la parenthèse de la liberté de création. Les artistes prennent conscience du rôle de propagande que le pouvoir assigne à l'art ; le réalisme socialiste devient la ligne obligatoire. Ils doivent se soumettre ou se retirer.

Cette troisième expérience, celle du mensonge et de l'hypocrisie des autorités de l'État, scelle définitivement la rupture entre l'artiste et le pouvoir. Il sera dorénavant un témoin lucide et exigeant qui interpellera ses contemporains sur leurs actes et ne s'engagera totalement que dans la création, à la recherche de la vérité qui n'existe que dans l'art. Cette recherche ne restera pas longtemps souterraine. Dès le dégel, Kantor fonde avec Maria Jarema et Jonasz Stern le Théâtre Cricot 2. Le spectacle qu'il donne en 1955, *La Pieuve*, d'après Witkacy, soulève d'emblée, avec une mise en scène clownesque et novatrice, la question du rapport entre le pouvoir et les artistes.

Cauchemardesque  
SESSION sur le sort de  
la Culture et de l'Art.  
[...] Les positions, la répartition des forces  
et le destin de cette conférence  
sont d'avance, bien connus.  
Une atmosphère oppressante règne.  
Les événements continuent à se dérouler,  
mais rien ne nous étonnera ni ne nous surprendra plus<sup>1</sup>.

Après cette première démarche et la mort de Maria Jarema, Kantor poursuit son engagement personnel alors que l'emprise de l'État totalitaire après la brève éclaircie de 1956 s'étend sur l'ensemble des aspects de la vie quotidienne. Or, si Kantor le Messager veut interpellier les hommes, il ne peut transmettre directement dans leur langage ce qu'il porte en lui ; personne ne voudrait ni ne pourrait l'écouter. Il s'empare donc d'objets du quotidien, de situations ordinaires dans des lieux familiers, pour s'approcher des hommes. Il y introduit des éléments chaotiques et violents, use

---

1. Tadeusz Kantor, *Écrits (1) Du théâtre clandestin au Théâtre de la Mort*, trad. de M. T. Vido-Rzewuska, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 123-124.

d'images saisissantes qu'il insère dans les grands courants de l'avant-garde artistique pour bouleverser ses contemporains.

Ainsi, c'est cette lutte pour la moindre parcelle d'un espace vital individuel que montre le spectacle suivant *Dans le Petit Manoir*. Présenté en 1961, il fait écho à la disparition progressive de la liberté individuelle dans l'espace de la pseudo-démocratie populaire qui manipule les individus comme s'ils étaient des masses informées à modeler à sa guise. Enfermés dans l'espace étrié d'une armoire, les acteurs tentent de conserver leurs caractéristiques individuelles, de se différencier de la masse de sacs qui tombent de l'armoire en même temps qu'eux. Cette lutte grotesque, répétitive, inlassable et vaine, présentée sous forme de spectacle de cirque, comme le veut la tradition de Cricot, s'inscrit en même temps dans l'époque du théâtre Informel qui justifie donc en apparence que les humains perdent toute forme différenciée et se trouvent réduits au même rang que des sacs mous et malléables.....

Les acteurs *écrasés* dans l'espace étroit  
et absurde de l'*armoire*,  
entassés, mélangés à des objets inanimés  
(des sacs, une masse de sacs)  
leur individualité et leur dignité dégradées, suspendus  
inertes, comme des *vêtements*,  
assimilés à la masse pesante des sacs<sup>2</sup>.

La situation politique et sociale s'enfoncé chaque jour davantage dans le mensonge, l'hypocrisie et l'absurdité ; la langue de bois fait office de langue officielle ; les défilés du 1<sup>er</sup> Mai montrent une foule soumise et désillusionnée ; la schizophrénie s'empare de toute une partie de la population ; seules la masse, la foule et la collectivité ont droit de cité, l'individu ne peut être qu'un bourgeois égoïste. *Le Fou et la Nonne*, spectacle dans lequel la machine d'anéantissement écrase l'individu et l'oblige à guetter ses moindres soubresauts aussi destructeurs qu'imprévisibles, rend compte de cette situation absurde. Les individus y sont soumis à l'arbitraire d'un système déconnecté de toute réalité et qui entraîne la disparition du langage, la déshumanisation progressive, la perte de tout ce qui fait la spécificité de l'humain : les émotions, les sentiments, le langage. Mais il s'agit bien sûr du théâtre Zéro et, à ce titre, la perte de tout ce qui caractérise l'humain n'est que logique....

---

2. *Ibid.*, p. 159.

*La machine* fonctionne.

Burdygiel

lutte pour le moindre fragment d'espace de jeu et de vie [...]

*La Nonne*

mène une lutte semblable pour l'espace,

acharnée, comique et désespérée.

À côté de cela des actes d'humilité et de soumission.

Toutes les tentatives

pour conserver sa dignité morale

échouent

lors de la perte constante de l'équilibre,

des sauts inconvenants, etc.

Cela contribue fortement

à la décomposition morale de la Nonne<sup>3</sup>.

Poursuivant sa démarche dénonciatrice, notamment de la violence exercée sur et par l'homme, ainsi que des tortures infligées par les hommes à leurs semblables, Kantor crée le théâtre des Événements durant la période des happenings. Il prolonge l'être humain par un objet qui le caractérise, le définit et qui détermine irrévocablement son comportement, son rôle et son destin : le petit-vieux sclérotique à l'énorme sac à dos, l'homme aux valises, la fille à l'énorme sac bourré de tickets, les Hassidim avec leurs valises noires, la fille en trench avec ses petites cuillères etc. *La Poule d'Eau* devient textuellement une femme de mœurs légères que des individus plongent dans une baignoire, tandis que ses tortionnaires invitent les spectateurs à jouir de leur perversion.

La Poule tombe.

Les garçons déchaînés n'attendaient que cela, ils attrapent la Poule, la traînent et la jettent avec son manteau, son chapeau et ses chaussures dans la baignoire pleine d'eau.

Quelqu'un verse de l'eau dans la baignoire à l'aide d'un seau.

Nuages de vapeur.

Les acteurs accourent vers la baignoire, la tirent de tous côtés, sortent le corps de la Poule ruisselant d'eau, le lancent, se l'arrachent, l'eau dégouline, ils le rejettent dans la baignoire.

Déchaînement et dévergondage extrêmes<sup>4</sup>.

---

3. *Ibid.*, p. 289-290.

4. *Ibid.*, p. 344.

Il en est de même lors de la séance avec *la machine espagnole de torture* que « le Père dirige, considérant de toute évidence cela comme un exercice extrêmement intéressant<sup>5</sup> ».

Kantor tente aussi d'attirer l'attention de ses contemporains sur leur passivité, voire leur docilité et leur assentiment, devant la violence et les injonctions absurdes des autorités comme dans *les Mignons et les Guenons* en 1973, dans ce Théâtre Impossible où l'entrée de la salle de spectacle est interdite au public, tandis que les préposés au vestiaires, véritables sbires, malmènent brutalement les spectateurs et les obligent ensuite à se déguiser et à obéir à leurs ordres humiliants et absurdes. Kantor définit ainsi ce vestiaire où le public est cantonné :

c'est un lieu impudique  
et violent :  
nous y laissons  
une partie intime de nous-mêmes  
et cela sous la contrainte.  
Il y a en lui une sorte de terreur.  
Si nous nous permettons une exagération,  
nous pouvons affirmer  
que, durant le spectacle,  
nous sommes « partiellement » suspendus,  
mêlés n'importe comment avec d'autres individus inconnus,  
marqués de numéros,  
sans volonté,  
privés de personnalité,  
deshonorés,  
châtiés  
et ainsi de suite...  
... cette institution infamante  
s'est emparée du théâtre.  
Elle se dresse comme un bataillon disciplinaire sans âme  
dirigé par une paire de sbires.  
Le vestiaire ne débouche nulle part,  
fonctionnant  
sans cesse,  
de façon absurde,  
sans but,  
pour lui-même,  
comme l'art pour l'art,

---

5. *Ibid.*, p. 368.

le vestiaire pour le vestiaire... <sup>6</sup>

Quant aux acteurs, ils portent maintenant, presque inclus dans leur chair, des objets qui entravent leurs gestes et les obligent à répéter inlassablement la même action : *l'homme à la planche sur le dos, l'homme aux jambes surnuméraires, l'homme aux deux-roues de vélo intégrées à ses jambes, l'homme suicidé-prestidigitateur, le tzigane et le violon qui joue tout seul, l'homme au bagage scandaleux, l'homme à la porte, l'homme aux deux têtes*, etc.

Grzegorz Niziolek, dans sa remarquable étude<sup>7</sup> souligne les similitudes des caractéristiques de l'espace construit par Kantor dans ce spectacle avec celui des camps d'extermination. Il est incontestable que les images qui ont marqué Kantor durant l'occupation ressurgissent dans ses spectacles, même si elles sont masquées par des aspects clownesques pour les rendre supportables. Et c'est précisément ce rôle de Messager, porteur de la connaissance et de la mémoire, qui se manifeste ainsi. Ce qu'il montre inlassablement à ses contemporains, c'est la vision de l'homme qui se débat sans cesse au centre de la toile infâme et barbare tissée par le pouvoir totalitaire, pour conserver sa dignité quel que soit l'instrument employé pour l'humilier et le détruire : armoire étroite, machine d'anéantissement, objet soudé à lui, instruments de torture, factotum, sbires brutaux, psychiatres, etc.

Sa lutte se manifeste de diverses façons, tout comme le jeu de l'acteur : actif et explicite ou au contraire, furtif et presque passif :

L'immobilité comme défense.

Les acteurs tentent de s'adapter aux conditions de vie minimale par l'économie des forces, l'exécution d'un minimum de gestes, la retenue des émotions

(comme un homme en montagne accroché à un rocher sur un sentier très étroit).

Une économie de gestes, comique.

Prudence.

Calcul et « mesure » de chaque réaction.

L'attention aiguisée.

La conscience que toute manifestation un peu brutale

---

6. *Ibid.*, p. 402-403.

7. Grzegorz Niziolek, *Polski Teatr żagłady* [Le théâtre polonais et l'extermination], Varsovie, Instytut teatralny, 2013.

de vie est menacée de mort<sup>8</sup>.

Avec *La Classe morte* (1975), pour la première fois, une partie du public prend conscience de ce dont parle Kantor depuis ses premiers spectacles :

Au début, je ne savais pas du tout que *La classe morte* allait rencontrer un tel écho. On ne sait jamais cela d'avance. Je me pose quand même la question : pourquoi le théâtre Zéro de l'année 1963 n'a pas marché ? Après sept spectacles (et aussi pour d'autres raisons) nous avons dû cesser de jouer. Parfois je me demande s'il ne serait pas intéressant de montrer aujourd'hui le théâtre Zéro dont *La classe morte* est issue formellement...<sup>9</sup>

La vision de ces misérables pupitres d'école de campagne avec ces vieillards accolés aux cadavres de leur enfance, renvoie chaque spectateur à son passé, à ce qu'il a oublié ou occulté volontairement. Pour ceux qui ont vécu la guerre ressurgit la question fondamentale de leur attitude face à la barbarie totalitaire qui a déferlé sur l'Europe et sur l'absence de leurs camarades de classe d'alors. Pour les autres, c'est leur révolte ou leur acceptation de l'infamie du temps présent, l'abandon de leurs rêves d'enfant et la fuite dans la compromission de la vie adulte...

La création, après le succès de *La Classe morte*, du cricotage *Où sont les neiges d'antan*, n'est alors guère fortuite et montre, au contraire, qu'ayant enfin rencontré dans le public l'écho de ses préoccupations et de ses obsessions, Kantor peut dès lors les exprimer de manière plus explicite.

Surgit le Rabbin avec le petit Rabbin. Avec les pans de sa lévite détachés, il ressemble à l'Ange exterminateur. Le pauvre petit Rabbin court, fou de terreur, s'attrapant la tête et tendant ses petites mains vers le haut.

Le Rabbin crie : « Notre village brûle ! »

Des lamentations s'élèvent dans toutes les langues du monde...<sup>10</sup>

Avec *Wielopole Wielopole* surgit alors clairement et ostensiblement tout ce que ce Messenger transporte en lui, ce que son théâtre exprime, ce qui importe profondément au-delà de l'apparence, ce

8. Tadeusz Kantor, *op. cit.*, p. 280.

9. Tadeusz Kantor, *Écrits (2) De Wielopole Wielopole à la dernière répétition*, trad. de M. T. Vido-Rzewuska, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 19.

10. *Ibid.*, p. 30.

que le cirque et les numéros de clowns permettent de transposer sur scène, de rendre dicible et audible ce qui n'était ni dit, ni entendu. C'est le souvenir du monde disparu de la bourgade de Wielopole qui refuse d'être à nouveau englouti et qui rejaillit face au spectateur.

Depuis son *Credo* formulé durant la guerre, Kantor affirme :

On prend une entière responsabilité en entrant au théâtre.

On ne peut s'en retirer. Nous y attendent des péripéties que nous ne pouvons éviter<sup>11</sup>.

Car le théâtre de Kantor n'est pas un théâtre de catharsis où le spectateur vient purger ses passions et ressort libéré. Le théâtre de Kantor est un théâtre d'engagement et de responsabilité dans lequel celui qui accepte d'y pénétrer se retrouve face à sa propre mémoire, à ses propres souvenirs. Ce sont ses actes ou ses omissions, ses révoltes, ses passions, ses amours ou ses haines, son courage ou sa lâcheté ; tout ce qu'il sait, veut ignorer ou présume savoir du monde dans lequel il vit, ressurgit dans sa conscience. Il en ressort non pas soulagé et désinvolte, mais conscient de ses responsabilités dans la lutte constante pour la dignité et l'humanité de l'individu.

Face aux  
créatures hominoïdes  
se dresse  
*l'homme*,  
celui qui, il y a des siècles,  
à l'aube de notre culture,  
a été défini par ces deux mots :  
*Ecce homo*,  
espace de vie mentale  
à la matière la plus précieuse  
et la plus délicate.  
Ce n'est que dans  
cette vie humaine individuelle  
que se sont conservées aujourd'hui,  
LA VÉRITÉ,  
LA SAINTETÉ et  
LA GRANDEUR<sup>12</sup>.

11. Tadeusz Kantor, *Écrits (1)*, op. cit., p. 23.

12. Tadeusz Kantor, *Écrits (2)*, op. cit., p. 294.

Les spectacles suivants approfondissent les mêmes thèmes, mais de manière plus ouverte et avec des images de plus en plus frappantes. Mêlant à ses souvenirs personnels les événements historiques ou politiques des diverses étapes de sa vie, Kantor interroge ainsi sans cesse ses contemporains sur l'usage de la contrainte, de la violence et sur la fascination devant la mort. Dans ses réflexions, avant de créer le spectacle *Qu'ils crèvent les artistes*, il note :

La prison.  
 Cette notion,  
 tout comme sa parfaite réalisation,  
 minutieuse, ingénieuse et universelle  
 dans l'histoire de l'humanité,  
 est une « œuvre » incontestable  
 de l'homme et de sa civilisation.  
 Le fait qu'elle soit dirigée  
 contre l'homme,  
 que ce soit un mécanisme d'une violence brutale  
 à l'encontre de la pensée libre de l'homme,  
 constitue l'une des sombres absurdités  
 dont est remplie  
 ladite histoire,  
 la très honorable *magistra vitae*<sup>13</sup>.

Le spectacle lui-même s'appuie sur la cruauté des sociétés vis-à-vis de leurs artistes et, en même temps, sur ce paradoxe : l'art naît en prison, c'est dans l'absence de liberté que sont nés les plus grands chefs-d'œuvre... Comme une invite à l'encontre de ceux qui subissent une oppression ou comme une explication de l'engagement total dans l'Art décidé par Kantor et ses compagnons du Groupe de Cracovie...

Le retour sur le passé, entamé avec *Wielopole Wielopole*, se poursuit dans les deux derniers spectacles dans lesquels Kantor invite non seulement les personnages de ses œuvres picturales, mais aussi ceux de ses créations théâtrales ; dans *Je ne reviendrai jamais* et dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, les personnages qui côtoient Meyerhold, l'artiste maudit exécuté par le NKVD, et les anciens compagnons de route du Groupe de Cracovie, Maria Jarema et Jonasz Stern que la mort a déjà emportés. Ces personnages créés, mais aussi réels à travers les acteurs qui les composent, envahissent la scène, défient le temps et franchissent les portes de l'au-delà

---

13. *Ibid.*, p. 232

portant sur eux et avec eux les stigmates de l'histoire tragique de cette partie de l'Europe.

Le Messenger de Wielopole, porteur d'un monde où la dimension spirituelle était essentielle, a ainsi parcouru son siècle en interpellant en permanence ses contemporains sur leur attitude face aux divers pouvoirs. S'appuyant sur sa mémoire personnelle, il heurte en chaque spectateur le contemplateur passif des compromissions de ce monde et lui rappelle la nécessité de résister contre l'avilissement, qu'il soit dû au totalitarisme ou à la massification.

La liberté existe en nous,  
nous devons lutter contre nous-mêmes  
pour la liberté,  
dans notre intérieur  
le plus intime,  
dans la solitude  
et la souffrance.  
C'est le matériau le plus délicat.  
La sphère de l'esprit<sup>14</sup>.

ARIAS, CNRS  
Paris

---

14. Tadeusz Kantor, *Ma pauvre chambre de l'imagination*, textes trad. par M. T. Vido-Rzewuska, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 89.