Interview de Marie Vayssière

IWO ET ADRIANNA KSIĄŻEK

– Comment a commencé votre collaboration avec Tadeusz Kantor et le théâtre Cricot 2 ?

– J’ai rencontré Tadeusz Kantor en 1988 lors d’un stage qui avait lieu à Charleville-Mézières à l’Institut international de la Marionnette dirigé à l’époque par Margareta Niculescu. C’était un stage qui avait pour titre *Les Objets de la maison*. J’étais comédienne et en même temps, je suivais des études et j’avais décidé de faire ma maîtrise sur Kantor. Il y avait cette occasion inespérée de le rencontrer et de suivre une période d’un mois à ses côtés. J’ai été sélectionnée, j’ai eu cette chance. Nous nous sommes retrouvés vingt stagiaires à Charleville pour cet atelier. C’est donc à cette occasion que j’ai rencontré Kantor, pour ce stage, pour ce travail, un petit spectacle, un *cricotage* qui s’est appelé pour finir *Une Très Courte Leçon*. Le stage fini, Kantor devait venir présenter *Je ne reviendrai jamais* dans le cadre du Festival d’Automne à Paris. De mon côté, j’avais pris ma place pour aller voir ce spectacle. La veille, à ma très grande surprise, Kantor m’a appelée pour me proposer un rôle dans *Je ne reviendrai jamais*. J’ai donc rejoint le Cricot 2 immédiatement après Charleville. Dans ce nouveau spectacle, qui avait été créé peu de temps avant à Milan, Kantor entrait sur scène avec un emballage-cercueil, objet d’un amour impossible. Il y avait certainement une ambiguïté quant à cet objet, le public se disait : « voilà, maintenant il arrive avec son propre cercueil... ». Ce malentendu

des premières représentations, Kantor avait sans doute envisagé de le résoudre à Paris. Certains dessins de répétitions montrent bien qu'il y a une femme (entourée de ces bandelettes comme dans ce fameux happening de Nuremberg), qui devait participer à cette cérémonie de mariage étrange : mannequin de Kantor et cercueil de l'amour mort. En fait, j'ai remplacé le cercueil [rires]. Je ne savais pas de quoi il s'agissait, je n'avais jamais vu le spectacle, il m'a juste dit : « tu es comme une poupée, tu es morte, mais naturellement tu n'es pas morte ». Et voilà, c'est tout. Je rentrais sur scène avec Kantor, main dans la main, je l'accompagnais pendant tout le spectacle, une présence comme ça, avec lui, face à lui. C'était absolument magnifique à faire.

– Est-ce que Tadeusz Kantor avait des critères particuliers par rapport au choix des jeunes comédiens pour le stage ?

– Non, je crois qu'il n'y avait aucune consigne de la part de Kantor. Comme c'était l'Institut international de la Marionnette qui organisait la rencontre, des marionnettistes ont été sélectionnés, mais pas seulement. Il y avait, comme moi, des acteurs qui venaient du monde entier. Je me souviens d'une Américaine, deux Australiennes, un Réunionnais, une Anglaise, un Tchèque.... Je pense que Kantor n'avait donné aucune consigne particulière. Je vous dis ça, je peux même l'affirmer parce que deux ans plus tard, j'ai accompagné Kantor en tant qu'assistante sur un stage qui s'appelait *Ô Douce Nuit*, et finalement c'est moi qui me suis retrouvée à faire une sélection avec Michelle Kokosowski qui était à l'initiative de ce stage à Avignon. Kantor n'avait imposé aucun critère, et surtout il souhaitait se débarrasser de cette histoire de sélection. Pour Charleville, ce fut sans doute la même chose.

– Qu'est-ce qui vous a particulièrement marquée durant ce stage à Charleville-Mézières ?

– Quelle question ! Que voulez-vous que je vous réponde... [rires]. Parce que c'était tellement énorme, tellement plein et tellement beau, cette période auprès de Kantor, c'était tellement merveilleux d'être au travail avec lui. J'ai fait dernièrement un petit film sur ce stage – à la demande de Margareta Niculescu – où j'ai pu rassembler des documents à la fois filmiques et photographiques, en m'aidant de mon cahier où je notais tout, jour après jour, pour cette fameuse maîtrise que je n'ai jamais passée [rires]. J'ai pu faire un montage où je raconte la rencontre des stagiaires avec Kantor et ce qu'a été l'évolution si particulière de ce stage. Le travail se faisait

vraiment dans l'échange. Les participants apportaient des propositions multiples, dans tous les sens, et en même temps, Kantor organisait ce chaos avec une rigueur incroyable. Ce n'est pas une légende, il savait s'approcher, se saisir de la nature de chacun ; il ne cherchait pas à nous tordre, à nous soumettre à quoi que ce soit, mais à profiter de ce que nous étions capables de donner. Nous étions à Charleville, alors... on s'est retrouvé avec un poète sur scène qui récitait un poème de Rimbaud. Et puis, il y a eu les entrées, dans la chambre du poète, de toutes ces figures très étranges qui mettaient un désordre fou et qui remettaient en question à la fois la fable, l'autorité de l'auteur, les modes classiques ou traditionnels du travail théâtral. C'était peut-être ça, la grande leçon. Il y avait quelque chose de très moqueur et de très libre. En même temps, ce dont je me souviens, c'est que le travail était épuisant. On avait des séances très courtes. C'était vraiment d'une tension inouïe, c'était comme ça, il fallait immédiatement être là. D'une certaine façon, les répétitions étaient comme un précipité, l'équivalent en une, deux ou trois heures d'une seule journée. Mais on finissait par trouver un chemin à l'intérieur de tout ça. Kantor était là, il était seul avec nous, ce qui nous a permis peut-être d'être très attentifs aussi à sa personne. Donc, j'ai fait ce stage et je suis repartie de Charleville sachant que j'avais prévu d'aller voir le spectacle *Je ne reviendrai jamais* au Festival d'Automne à Paris un mois après.

– Passiez-vous du temps avec Tadeusz Kantor hors des séances de travail ?

– Non. On le voyait quelquefois, assez rarement. Ce qui se passait, c'est qu'il y avait cette histoire des cafés, c'est-à-dire, on allait au café avec lui, dans ce sens-là, oui, on le côtoyait. On passait du temps avec lui au café, après une séance ou parce qu'une séance n'avait pas marché, il arrêta tout le travail soudainement et il fallait se précipiter avec lui au café. Mais ce n'était pas une obligation, ça se faisait ou ne se faisait pas, c'était très simple.

– Quels étaient les sujets de vos conversations avec Kantor pendant « les pauses cafés » ? Vous parlait-il de peinture ?

– Oui. Il y avait aussi beaucoup de questions autour de la situation en Pologne (à cette époque la situation était extrêmement tendue entre Solidarność et Jaruzelski) et puis, évidemment, nous parlions de théâtre, de peinture. Kantor recréait dans la salle de répétition l'atmosphère du café, au bord même du plateau. Lors de notre

rencontre, Kantor nous a parlé très longuement de tous les grands courants artistiques en peinture, essentiels pour lui. Beaucoup moins sur le théâtre, mais sur la peinture, oui. Par ailleurs, nous nous sommes interrogés sur le titre du stage : *Les Objets de la maison*. Le premier jour, Kantor a posé la question : qu'est-ce que c'est pour vous *avoir une maison* ? On était tous là, autour de la table avec du café, du thé... et chacun a pu se livrer : « avoir une maison, c'est cela pour moi, etc... » Les vingt personnes ont parlé et après Rosa, venue tout droit de Barcelone, lui a posé la question : « et pour vous Monsieur Kantor, qu'est-ce que c'est avoir une maison ? » Et là, nous qui lui avions déblatéré toutes sortes de choses très longuement, sur l'enfance et tout ce que vous pouvez imaginer, lui, Kantor nous a juste dit : « pour moi, avoir une maison, c'est avoir quelqu'un qu'on aime... ». Grand silence... Et cette réponse a été très déterminante pour nous parce qu'elle a influencé tout notre travail. D'une certaine façon, ça parlait beaucoup d'amour, cette histoire d'*Une Très Courte Leçon* ; il y avait ce poète et la jeune fiancée, l'amour impossible qui venait dans sa chambre, cet amour et la mort confondus étaient très présents.

– Avez-vous eu l'occasion d'assister à des spectacles du théâtre Cricot 2 avant de rencontrer Tadeusz Kantor personnellement ?

– J'avais vu *Wielopole Wielopole* à Paris en 1984 et après *Qu'ils crèvent les artistes* à Avignon en 1985. J'avais vu des extraits de *La Classe morte*, grâce aux vidéos de Denis Bablet et j'avais rencontré Brunella Eruli à la Sorbonne ; elle m'avait fait partager son immense admiration pour le théâtre de Kantor. *Wielopole Wielopole* a été pour moi vraiment un choc, mais j'ai vécu la représentation dans une tension totale, c'était pour moi une sorte d'*agression* d'une violence extrême, j'avais eu une peur panique face à ce qui était représenté : la mort. Et puis, à Avignon, je suis allée voir *Qu'ils crèvent les artistes* et là, ce fut à nouveau un choc, mais inversé : plus aucune barrière, j'ai lâché prise et j'ai pleuré du début jusqu'à la fin de la représentation toutes les larmes de mon corps. C'était un spectacle magnifique. Les deux le sont bien sûr. Et voyez-vous, aujourd'hui, je considère *Wielopole Wielopole* comme le grand chef-d'œuvre de Kantor, le chef-d'œuvre absolu.

– Vous rappelez-vous de la situation où Kantor vous a demandé, cinq minutes avant le début de la représentation de *La Classe morte* au Palais de Chaillot de remplacer Stanislaw Rychlicki qui s'était perdu dans Paris ?

– Mais oui, parce que c’est un moment qu’on n’oublie pas... C’est vrai que ce pauvre Stanislaw s’était perdu dans le métro, bref, le temps passait, le public était là, on avait du retard et du coup, Kantor m’a dit, avec une certaine autorité, que j’allais remplacer Rychlicki. Et moi, évidemment, non seulement je ne parlais pas un mot de polonais, mais de toute façon, c’était impossible de reprendre ce rôle qui était joué si magistralement. J’ai proposé à Kantor de prendre le rôle de Leszek Stangret, parce qu’il n’avait pas de texte à dire, et lui Leszek pouvait prendre le rôle de Stanislaw Rychlicki. Leszek était totalement affolé. Kantor a dit oui, et je me suis retrouvée à jouer dans *La Classe morte*. Vite, une robe... Je ne savais rien, je connaissais un peu les déplacements, ça s’est décidé en une minute. Pendant le spectacle, Kantor évidemment venait me parler pour me donner des indications et les acteurs m’ont accompagnée. Je crois cependant que j’étais un peu tétanisée, j’avais un petit peu peur de me tromper, mais ça s’est très bien passé. Le public a bien sûr applaudi, ovationné le spectacle, mais ce qui était incroyable, c’est que Tadeusz nous a fait saluer Leszek et moi tout particulièrement. Les gens ne comprenaient rien, pourquoi il fallait absolument applaudir cette pauvre fille qui était dans les bancs... [rires]. C’était un cadeau. Et le pauvre Rychlicki était absolument désolé de ce qui s’était passé. Ça veut dire aussi qu’il y avait quelque chose comme ça qui pouvait enthousiasmer Kantor très vite, tout ce qui était risqué lui plaisait. Il sautait sur toutes les occasions – accident, jeu, hasard, défi – l’intéressaient.

– Dans quelles circonstances Kantor vous a-t-il proposé d’être son assistante lors du stage d’Avignon ?

– Je travaillais au Cricot 2. Le stage devait se faire en France à Avignon. Je suis Française. Tadeusz souhaitait que je l’accompagne. C’est aussi simple que ça. J’ai partagé ce travail d’assistantat avec Ludmila Ryba qui est venue pour la seconde période de l’atelier. En 1990, pendant la tournée de *Je ne reviendrai jamais*, nous avons commencé à répéter le dernier spectacle *Aujourd’hui c’est mon anniversaire*. Puis est venue cette proposition de stage à Avignon, et là, Kantor m’a demandé d’être son assistante. Après ce stage, nous avons pu reprendre les répétitions d’*Aujourd’hui c’est mon anniversaire*.

– Est-ce que d’une représentation à l’autre du spectacle *Je ne reviendrai jamais*, Kantor retravaillait le spectacle et y faisait des changements ?

– À Paris, il y a eu, avec mon arrivée, ce changement important. Mais nous n'avons pas répété par la suite après ma première apparition dans le spectacle. Il y a eu quelques modifications, respirations, des petites choses sensibles que j'ai pu intégrer ou mieux faire au cours des représentations... J'étais avec Kantor, avec tous ces gens du Cricot 2, je n'en revenais pas, j'étais là, au milieu d'eux sur le plateau, ils m'ont gardée. C'était ça le travail, rejoindre humblement toute cette beauté, ces forces, ce théâtre. J'admire énormément cette troupe. J'ai une grande, immense, incommensurable admiration pour Kantor, mais aussi pour cette troupe exceptionnelle.

– Les acteurs du théâtre Cricot 2 étaient totalement dévoués à Tadeusz Kantor...

– Oui. Ces acteurs... le rythme, le jeu, l'ironie, le sarcasme, la clownerie, les ruptures, ils connaissaient, ils savaient la gestion d'un plateau – ensemble, la respiration – ensemble, c'était formidable. Et puis, l'émotion, toutes ces émotions si fortes... Eux et Kantor, inoubliables...

– Quelle était la place de l'objet dans le spectacle *Je ne reviendrai jamais* ?

– Le spectacle *Je ne reviendrai jamais* était très particulier parce qu'y était évoqué quelque chose de l'ordre d'un ressassement de ce qu'avaient été les spectacles précédents. C'était comme des citations, citations d'objets, de personnages et d'acteurs, mais dans un montage-collusion des espaces-temps des spectacles précédents. L'acteur y était toujours dans une négociation permanente avec un ou des objets, avec son rôle, avec lui-même en tant qu'acteur dans une tentative de se ressouvenir de tout ce qu'avait traversé cette grande troupe, essayant de comprendre ce pourquoi ils étaient convoqués à cette étrange cérémonie de mariage dans un bar louche. C'était un hommage au Cricot 2, à *la baraque foraine*, mais dans un tel décalage que les objets n'étaient plus forcément en adéquation avec le personnage et avec la pièce, mais dans une sorte d'autonomie.

– De quelle manière avez-vous abordé votre rôle dans le spectacle *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* ? Quelles ont été les consignes de Kantor ?

– L'histoire de ce personnage, La Pauvre Fille, dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* ouvre d'une certaine façon le spectacle. Au dé-

but des répétitions, Kantor nous avait raconté cette histoire (je n'ai jamais su si elle était véridique) de cette jeune fille étrange assise sur le seuil de la cave de la Cricothèque qui pleurait et qui demandait pourquoi *tout ça*, ces objets, ce lieu, etc. étaient tellement tristes. Tadeusz avait décidé de partir de ce point-là pour commencer son spectacle. Je n'avais que ça à dire... c'était très énigmatique pour moi. J'ai improvisé des bouts de textes, une fois ça s'est bien passé, une autre fois ça s'est très mal passé. J'ai beaucoup souffert parce que j'avais peur. Avec Kantor, il ne fallait pas avoir peur. J'avais trop de soucis d'actrice. J'étais trop préoccupée par ma propre partition et surtout ma propre personne. J'avais trop peur de mal faire. Je me faisais dévorer par ma propre peur et j'étais la seule responsable de cet état-là. Pour se décharger de tout ça, de toutes ces préoccupations d'actrice, il faut faire un sacré chemin. Et je crois que je l'ai compris mais... j'ai mis du temps. J'ai beaucoup piétiné. Surtout j'étais tétanisée par le surinvestissement de la part de Kantor par rapport à ce personnage de La Pauvre Fille, que je ne comprenais pas puisque je n'avais aucune indication de sa part. Ce travail fut pour moi un rendez-vous très concret, sans fard, avec moi-même, donc un immense, colossal apprentissage. J'ai appris beaucoup. Le nom exact de mon rôle était : La Pauvre Fille qui n'est pas là.

– Avez-vous ressenti lors des répétitions du spectacle *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* que Tadeusz Kantor présentait sa propre mort ?

– Non. Nous ne pouvions pas nous rendre compte, parce que le travail était énorme, difficile pour tout le monde, et nous étions tous épuisés par l'énergie, la tension qu'instaurait Kantor pendant les répétitions. Lui-même était très fatigué... Mais de là à affirmer que lui, Tadeusz, présentait sa mort prochaine ! Pendant les répétitions, Kantor a eu beaucoup de crises énormes du genre : « Vous voulez ma mort ! Je vais mourir parce que vous m'épuisez... » Mais ces crises, il y en a eu toujours, de tout temps et tellement ! Je ne peux absolument pas dire que Kantor ait pressenti sa mort. La fin du spectacle, c'était la mort et l'enterrement du XX^e siècle. Pour moi, c'est ça. Vous savez que Kantor manipulait magistralement les signes, jouait bien sûr de toutes les ambiguïtés qui l'intéressaient. Ce grand enterrement de la fin du XX^e siècle clôturant *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, siècle de barbaries, d'horreurs et d'atrocités inouïes, Kantor en jouait, rendait possible l'idée que cette cérémonie avait quelque chose à voir peut-être avec son propre enterre-

ment. Il s'en amusait. Kantor étant mort à la fin des répétitions à Cracovie, bien évidemment, nous acteurs pourrions dire aujourd'hui qu'il y avait là comme une prémonition et que Kantor savait. Moi, je ne peux rien dire à ce sujet, j'en suis incapable. À la fin des répétitions, les derniers jours, il était fatigué, mais il était très heureux du spectacle, très confiant. Justement cette grande scène de l'enterrement du XX^e siècle, il en était vraiment très satisfait. Donc, les derniers moments avec Tadeusz sont plutôt des moments pleins d'énergie, d'inquiétude, de grandes tensions, certes mais aussi de joie : « on a trouvé la brèche, on va y arriver, ... » Évidemment, il y a des choses qui sont absolument confondantes. J'ai le souvenir d'une représentation, en 1989, de *Je ne reviendrai jamais*. J'étais dans les coulisses avec lui, avant d'entrer en scène. Ce soir-là, Tadeusz, très excité, m'a dit : « Marie, j'ai trouvé une idée géniale, absolument géniale : pour le prochain spectacle, je ne serai pas sur scène ! » Il m'a dit ça comme s'il préparait une grande moquerie. Je peux vous dire une seule chose : Kantor voulait faire ce spectacle. Cette énergie-là qui nous épuisait tous nous a peut-être un peu aveuglés sur l'état réel de sa fatigue. Chez Kantor, la mort n'était ni morbide ni obsédante. Malheureusement, cette mort *purement formelle* (je le cite), nous nous la sommes prise en pleine figure. Ce dernier spectacle, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, c'était aussi un grand hommage à des personnes qui ont été des compagnons, des modèles pour lui : Maria Jarema, Meyerhold, Jonasz Stern, de grands résistants en Art, par l'Art, pour l'Art. Ils étaient là, dans cette chambre avec les tableaux, l'autoportrait-caricature joué par Andrzej Welmiński et puis, dans un coin, un personnage, son double, sa part un peu faible, un peu veule, jouée par Loriano Della Rocca, tout cela était vraiment voulu par Kantor, mis en place par lui pendant les répétitions. Lui était assis à table, dos au public, c'était ça le dispositif. Et la guerre, la barbarie, la grande bêtise du XX^e siècle envahissait cette chambre. Et la mort, bien évidemment parce qu'il y a cette grande scène très belle avec le médecin joué par Mira Rychlicka. Donc oui, plein, plein de signes, comme toujours... Mais rappelez-vous dans *Qu'ils crèvent les artistes*, Kantor montrant Kantor mourant sur scène, cette clownerie magistrale avec les frères Janicki... Donc on peut dire que la prémonition de sa propre mort durait depuis plus de 25, 30, 40 ans...

– Quelle fut la situation après la mort de Kantor ? Tous les acteurs du théâtre étaient-ils d'avis qu'il fallait présenter le spectacle sans Kantor ? Ou cela a-t-il fait débat ?

– Ça n’a pas fait débat dans la compagnie. La nuit où j’ai appris la mort de Tadeusz, j’étais totalement affolée et je me sentais incapable de jouer. Mais le lendemain, c’était évident qu’il fallait jouer. Une fois la panique passée, c’était évident qu’il fallait jouer ce spectacle. Il y a eu les obsèques à Cracovie, puis nous sommes partis à Toulouse au Théâtre Garonne en France pour les cinq jours de répétitions prévus. Nous avons présenté le spectacle en l’état, inachevé. Le directeur du théâtre a lu, avant chacune des représentations (ce fut ainsi par la suite pendant toute la tournée), la lettre des acteurs au public qui expliquait le choix, la décision de la troupe de jouer ce spectacle, précisant bien qu’il s’agissait d’un spectacle inachevé. Ce n’était pas simple bien sûr parce que ce fut un tel choc pour nous tous...

– À la suite de la disparition de Kantor comment avez-vous fait face à son absence dans le spectacle ?

– Nous avons joué ce qui avait été prévu et décidé par Kantor, et Kantor n’étant plus là, sur sa chaise, mais présent toutefois dans la construction des scènes, nous parlions à la chaise vide. Nous n’avons rien modifié. On a juste aménagé des moments un peu techniques pour permettre une fluidité dans la présentation du spectacle, mais le spectacle fut présenté en l’état où Kantor l’avait laissé. Nous n’avons rien ajouté, rien inventé. Alors, c’est quoi *parler à une chaise vide* ? C’est parler à une chaise vide, c’est très concret. Il y avait quelqu’un, il n’était plus là, mais sur cette chaise, il y avait quelqu’un et son absence. Ce n’est pas mystique, pas fou, c’est concret, c’est la réalité de ce que nous avons à traverser. Et cette réalité nous devons la traverser en public, pour le public. Car c’était fait pour le public, ce travail, pas pour rester dans des archives. Il fallait que le public aussi traverse cette épreuve, parce qu’elle était essentielle, nécessaire à la compréhension de toute l’œuvre de Kantor : ce spectacle appartient fondamentalement, philosophiquement, théâtralement et je dirais métaphysiquement à toute l’œuvre de Kantor, dans sa totalité. Ce n’est pas parce que Kantor était absent sur scène que le spectacle ne pouvait plus être présenté. Quelle idée complètement absurde ! D’abord, les acteurs ne sont pas des automates et des imbéciles. Il se trouve aussi que nous ne vivons plus à l’époque des pharaons qu’on enterrait avec leurs femmes et leurs esclaves, etc. C’est-à-dire qu’on ne pouvait pas taire cette longue méditation sur l’humain et la mort qui l’attend. Et ce dernier spectacle était comme un dernier tour attrape

envoyé au public et aux étoiles. Cette troupe, cette compagnie méritait le plus grand respect. Et rien d'autre.

– Comment interprétez-vous la réception du spectacle *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* ? Ce fut un succès ou un échec ? Et pourquoi ?

– D'abord, il n'est pas vrai que ce spectacle ait eu une mauvaise réception. *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* a eu une magnifique réception. Je ne parle pas de succès, je parle d'un rendez-vous unique. Le spectacle était très fort et très beau. Il y a eu une polémique, ça c'est autre chose, c'est la polémique des experts en art, qui sont des imbéciles et qui ont voulu empêcher les acteurs de jouer et qui nous ont accusés de trahir Tadeusz. C'est en France qu'il y a eu ces attaques. Vouloir empêcher les acteurs de jouer était d'une incroyable stupidité, ça n'avait aucun sens. Cette polémique était très douloureuse à vivre. Moi, étant Française, je me suis vraiment démenée pour exiger un droit de réponse dans la presse qui nous attaquait. Je n'ai jamais pu y arriver. Les acteurs qui étaient en Pologne et en Italie étaient moins exposés peut-être, moi, j'étais effrayée. Cette histoire était épouvantable. Vous savez, à ce stade, la critique se confond avec la censure. C'était même vraiment de la censure. Nous étions effarés, blessés, tout simplement. Mais nous avons tenu bon et joué quand même, c'était très important de pouvoir faire exister ce travail essentiel ; il y a là, dans cette dernière œuvre quelque chose à penser : l'œuvre inachevée. Le spectacle était très beau, on l'a joué, mais par contre, on s'était donné des limites. On a honoré les contrats qui étaient prévus, il y en a eu deux de plus pour *La Classe morte*, je crois. Et après, le Cricot 2 s'est arrêté.

– De quelle manière pensez-vous que vous pouvez transmettre votre expérience kantorienne ? Le travail de Kantor avec les acteurs ? Peut-on parler d'une méthode ?

– J'ai beaucoup de mal avec ça, transmettre le théâtre de Kantor... Moi, quand je parle de Kantor à l'université par exemple, je préfère montrer les films et discuter avec les étudiants. J'ai eu quelques rares propositions d'ateliers, mais à chaque fois, j'étais inquiète parce que je me disais que je ne pourrais pas répondre à ce qu'on me demandait. Et finalement, récemment, j'ai fait un atelier à la Cricothèque, à partir du *Mariage* de Gogol. Mon seul critère de travail fut : être moi-même, rester moi-même. On ne peut pas refaire le théâtre de Kantor. On peut toujours mettre des croix, et des

chapeaux noirs sur un plateau, mais ce n'est pas pour ça qu'on applique une méthode. Il y a des textes, des manifestes de Kantor, de grands écrits qui peuvent renseigner et donner des indications. Mais ce n'est pas une méthode avec des exercices comme Grotowski a pu en élaborer pour l'acteur. Chez Kantor, ça détruit, ça défait, c'est le contraire. On peut dire, bien sûr, que Grotowski élimine pas mal de choses aussi... mais... Je crois que cette histoire de transmission c'est très difficile. Il fallait avoir une telle conscience de l'espace chez Kantor, comment transmettre ça ? Le travail des ruptures, de la répétition, du ressassement du temps si énigmatique. On peut parler de tout ça et peut-être s'en servir, mais dire qu'il y a une méthode me paraît impossible. Il y a des éléments avec lesquels on peut réfléchir, penser le théâtre grâce à Kantor, penser le théâtre avec Kantor. Fouiller, interroger tout ce qu'il a fait ne peut être que d'une richesse inouïe. C'est pour ça qu'il est important qu'on puisse avoir accès à ses écrits, aux documents qui concernent son théâtre, sa peinture... Mais transmettre cette liberté, cette puissance, cette beauté du plateau ? La manipulation, comment transmettre la manipulation ? Moi, je suis incapable d'enseigner la mise en scène ou une méthode de travail de l'acteur chez Kantor.

– Cela est peut-être plus facile pour vous d'intégrer cette expérience théâtrale dans votre travail de metteur en scène que dans votre travail de pédagogue ?

– Oui, quand je fais une production avec les étudiants, sans doute, il y a quelque chose, une nourriture qui revient, mais ça dépend où, quoi, quand, et ce ne sont pas des choses auxquelles je pense à l'avance, jamais. Cela ne me traverse pas du tout l'esprit.

– Êtes-vous libre ? Vous sentez-vous opprimée par la charge de ce travail théâtral avec Kantor ?

– Je pense que les acteurs du Cricot 2 sont imprégnés profondément d'une connaissance qui est passée par autre chose que par l'application d'une méthode qui serait elle-même applicable n'importe où et n'importe comment. Je ne peux pas en dire davantage. Cela peut paraître prétentieux. C'est pourtant très humble. Et c'est ne pas le reconnaître qui serait prétentieux. C'est un grand rendez-vous avec la scène. Kantor parlait d'*attitude* : l'art du théâtre dans sa plus grande radicalité.

– Selon vous, Tadeusz Kantor mérite-t-il d'avoir un musée qui présentera d'une manière permanente son œuvre ?

– Je trouve que c’est important que les gens puissent connaître le travail de Kantor et du théâtre Cricot 2, qu’ils puissent avoir accès aux archives, Kantor le voulait, il a tout fait pour ça – il a créé la Cricothèque. Oui, il faut un lieu pour Kantor et pour toute son œuvre. Je sais que c’est compliqué parce que Kantor n’aurait sans doute pas aimé un musée, la polémique est bien là, l’ancien siège de la Cricothèque était tellement génial qu’on se demande pourquoi faut-il quitter cet endroit, parce qu’on l’a connu là, Kantor était là, donc il y a une nostalgie évidemment, et je trouve que c’est dommage de quitter cet endroit formidable de la rue Kanonicza, avec la cave et les bureaux et cette entrée, tout était si accueillant, si fort, l’atmosphère y était totalement kantorienne. Un nouveau centre existe. Kantor est très important, immense, pas seulement pour la Pologne et l’Europe, mais aussi pour l’autre bout de la planète... Il faut un lieu pour tous ceux, proches et lointains, qui sont passionnés par ce travail, mais aussi que d’autres choses puissent se produire éventuellement à partir de cet endroit. La Cricothèque, oui, il la voulait, il voulait ces archives. Que ça existe, c’est bien.

Cet entretien a été réalisé à l’initiative et pour la Cricothèque en août 2015

Cricothèque,
Centre de Documentation sur l’Art de Tadeusz Kantor
Cracovie