

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

Écrits (1)

Du théâtre clandestin au théâtre de la mort

avril 2015

Écrits (2)

De « Wielopole Wielopole » à la dernière répétition

juillet 2015

TADEUSZ KANTOR

Ma Pauvre Chambre de l'Imagination

Kantor par lui-même

*Traduit du polonais par
MARIE-THÉRÈSE VIDO-RZEWSKA*

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Préface

Artiste total, connu du monde entier pour son œuvre théâtrale, à la fois auteur, scénographe, théoricien, acteur en lisière de ses spectacles et « cricotages », le Polonais Tadeusz Kantor est tout autant et en même temps un plasticien (peintures, installations, emballages, happenings). Il aura durablement marqué l'art de son siècle.

Tadeusz Kantor est né le 6 avril 1915, dans un village de Galicie, Wielopole Skrzyńskie. Un modeste bourg où l'église et la synagogue faisaient bon ménage et où il passa sa prime enfance. Il devait y puiser la source de spectacles comme *La Classe morte* et *Wielopole Wielopole* qui feraient le tour du monde. Ces spectacles et les autres allaient fortement impressionner ceux qui les ont vus et troubler, voire influencer, bien des artistes même après sa mort et pas seulement des gens de théâtre.

Dans sa vie quotidienne, l'homme de scène, l'écrivain et le peintre allaient de concert. Autant de parcours qu'il mènera de front jusqu'à ses derniers jours en rendant leurs entrelacements et leurs enrichissements réciproques inextricables.

Il nous reste les films réalisés à partir de ses spectacles, ses tableaux, ses objets, ses installations, ses dessins innombrables. Et puis il nous reste ses



Photographie de couverture :

Jacque Bablet © 1983

Tadeusz Kantor lors d'un débat avec Denis Bablet à l'occasion de *La Classe morte*
Centre Georges-Pompidou, septembre 1983

© 2015, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-445-4

textes. Une œuvre écrite, considérable et magnifique, fil d'Ariane de son parcours. Kantor écrivait tout le temps. Une œuvre puissante et multiforme qui n'a rien perdu de sa force iconoclaste et visionnaire.

Le Théâtre et la mort, ouvrage composé par Denis Bablet avec des textes de l'artiste, reste, jusqu'à aujourd'hui, une bible pour ceux qui se sont intéressés à Kantor. Un livre fondateur mais qui s'est arrêté sur l'époque de *Wielopole Wielopole*, or l'artiste a poursuivi son chemin de créateur pendant près de dix ans. Dans les pages qui suivent, « Ma voie vers un théâtre de la mort » et quelques autres textes, comme « La chaise et son histoire », montrent une œuvre toujours en mouvement, toujours en question. L'œuvre d'un homme né pendant la Première Guerre mondiale et qui prendra ses marques et son essor à Cracovie pendant la Deuxième Guerre mondiale et son cortège de tragédies.

C'est à cette époque qu'il développe ce qu'il nomme « Ma Pauvre Chambre de l'Imagination ».

Ceux qui ne le connaissent « que de nom » comme ceux qui ont vu ses œuvres ou les ont étudiées, trouveront dans cette brassée de textes, une traversée de son parcours artistique ainsi que des éléments biographiques.

En préambule à la traduction de ses *Écrits* (dont beaucoup de textes inédits ou difficilement trouva- bles) par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, ce volume se propose de constituer une introduction à la vie et à l'œuvre à travers ses mots mêmes. Kantor par lui-même en quelque sorte.

À la première ou à la troisième personne, Tadeusz Kantor raconte sa relation intense avec ces génies polonais que furent Bruno Schulz et Stanisław

Witkiewicz, brocarde la notion de metteur en scène, avance une approche originale de l'acteur et parle de ses spectacles depuis *La Classe morte* comme des « confessions personnelles ».

Tadeusz Kantor est mort à Cracovie le 8 décembre 1990 alors qu'il achevait les répétitions de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*.

Jean-Pierre Thibaudat

Note sur la traduction

Traduire Kantor est passionnant mais c'est aussi une entreprise ardue. Si certains textes fluides coulent sans difficulté et se modèlent souplement dans leur nouvelle langue, d'autres, plus rigides ou plus nébuleux, se braquent et résistent. Il faut alors patiemment dégager les brumes qui les entourent, pénétrer au cœur du champ sémantique des mots accentués, rechercher scrupuleusement les termes français qui leur conviendraient et vérifier s'ils fonctionnent aussi dans l'environnement des lignes suivantes. Puis négocier un transfert qui ne soit pas une trahison...

Cette résistance n'est pas l'apanage des textes de Kantor et la difficulté particulière se situe ailleurs. Kantor a beaucoup écrit et manipulé ses textes. De nombreuses versions circulent, adaptées à des époques et des contextes différents. Les formules célèbres comme celles de la « Pauvre Chambre de l'Imagination » ou de la « réalité du rang le plus bas », se sont construites au fil du temps et ont varié avant de se fixer définitivement. Les versions initiales, non reprises plus tard par le Maître, reflètent ces premières hésitations. Il en est de même avec l'aspect graphique des textes. La disposition des mots dans la ligne et des lignes dans la page, qui

semble soigneusement étudiée et porter en elle une signification particulière, n'est pas constante et sa transposition en français ne peut rendre complètement compte des ruptures du texte original. L'emploi de majuscules à l'initiale de certains termes varie d'un texte à l'autre et parfois dans le texte même. Or la rigueur de l'édition impose une certaine harmonie¹...

Marie-Thérèse Vido-Rzewuska

MA BIOGRAPHIE

Je ne suis pas un metteur en scène-peintre.
Je ne suis pas un peintre-metteur en scène.

Je ne suis pas metteur en scène, je n'appartiens pas à cette catégorie de metteurs en scène qui, possédant également une « formation » plastique, profitent de cette faculté supplémentaire pour leur profession théâtrale. Il y en a beaucoup de cette sorte. Malheureusement la sphère plastique de leurs inventions est purement décorative. Elle ne possède pas l'authenticité de l'art ; ce sont surtout des applications prétentieuses et serviles. Je ne suis pas un peintre qui possède uniquement des penchants vers le théâtre ou même la passion du théâtre (il y en a eu et parmi les meilleurs). Mais au moins ceux-là ont servi le théâtre par d'authentiques formes.

Comme peintre, je travaille tendu vers une ambition essentielle : celle d'être engagé au plus haut niveau dans le destin et le développement de la peinture.

En tant que metteur en scène : la peinture n'existe pas pour moi comme une faculté d'appoint pour obtenir la gloire et le succès au théâtre.

En tant que peintre : mon rapport au théâtre n'est pas un penchant ou la passion d'un peintre

1. Nous avons donc fait le choix de mettre en italique les mots dont les lettres étaient espacées et en petites capitales les mots en capitales.

pour le théâtre (comme c'était le cas de Léger, de Picasso...). Le théâtre est pour moi une sphère autonome.

Je ne partage pas mon temps entre un temps pour la peinture et un temps pour le théâtre. C'est pour moi un plan unique de création de même valeur.

Je n'appartiens pas au genre de metteurs en scène de théâtre proliférant aujourd'hui que leur formation plastique légitimerait et autoriserait à adapter des « trouvailles » plastiques, des formes ou des solutions voyantes dont ils ne sont pas les auteurs. C'est la manifestation d'une basse imposture.

L'idée, la forme, dans l'œuvre autonome authentique de leur « propriétaire » (ou créateur) légitime, sont à la fois un risque et sa vie même. Entre les mains de ces « cuisiniers » du théâtre, elles deviennent, dans le meilleur des cas, un « condiment ».

[1970]

LA CHAISE ET SON HISTOIRE

Si j'écris cette brève histoire de la *chaise* qui m'a servi à certains moments dans mes manipulations, ce n'est pas pour transmettre une documentation. M'amuse plutôt (*post factum* évidemment) l'analyse d'un événement qui est né spontanément et sans raison, sa répétition dans le temps qui me donne la sensation d'une continuité et l'affirmation du *hasard* et de sa persistance, ce qui n'est pas le moindre paradoxe.

Dès le début, il faut noter que la chaise n'était pas un modèle. C'était l'objet même de mes manipulations. Ce n'était pas non plus un accessoire. Je lui ai, en effet, supprimé son utilité. Cette opération est toujours difficile, exigeant une décision intransigeante. C'est un acte gratuit et donc dangereux et risqué et, vis-à-vis de la vie, absurde. C'est tout simplement un acte artistique.

Pour commencer cette histoire de la chaise, je dois me reporter en arrière, jusqu'à l'année 1943. Je monte alors le spectacle *Le Retour d'Ulysse*.

Le résultat de mes réflexions d'alors est la note suivante :

« Titre : *L'Extériorité ou le Réalisme extérieur*. Traiter sérieusement la surface des événements,

ne pas la négliger, bien au contraire, s'arrêter sur elle, et seulement sur elle, sans prétendre à d'autres interprétations et commentaires intérieurs. Ce sera regarder "de côté", un réalisme presque cynique, s'écartant de toute analyse ou explication, un nouveau réalisme que j'appellerais "extérieur".

Ulysse est assis au centre de la scène sur une haute chaise. L'essence de l'événement (plus tard, il n'était pas assis sur une chaise mais sur le fût d'un canon) est le fait d'être assis, un état physique possédant sa propre expression. » « Est-ce que – me demandai-je dans cette note – le seul fait d'être assis, de le préciser, de l'accentuer, de lui donner de l'importance, n'est pas la valeur la plus essentielle, la plus vraie, car c'est une valeur "extérieure" ? »

L'état « être assis » a été isolé, privé de ses liens et motivations de la vie courante, il a cependant conservé et même augmenté sa signification.

Cette opération formelle s'est reproduite, non sans raison, quelques années plus tard – peut-être en 1965 – quand j'ai réalisé le happening intitulé *Cricotage*.

Ce happening était axé sur la position d'un personnage assis. Mais ce fait d'être assis, cet état physique était significatif car, de temps en temps, le personnage se levait et, avec détermination, parfois avec indifférence, parfois avec désespoir, puis dans divers états psychiques, énonçait la phrase : « Je suis assis. »

C'était l'acte pur d'être assis, sans raison, qui enflait, s'accroissait, se propageait et parasitait tout, acte gratuit et magnifique.

LA MACHINE D'ANÉANTISSEMENT COMPOSÉE DE VIEILLES CHAISES PLIANTES

La chaise est « revenue » d'ailleurs plus tôt, en 1963. C'était au théâtre Cricot 2 dans la pièce de Witkiewicz *Le Fou et la Nonne*. Il s'agissait de créer un appareil d'assez grandes dimensions qui anéantirait l'action, qui détruirait toutes les actions des acteurs, toutes les actions humaines, qui détruirait toutes les actions raisonnées et intellectuelles de l'homme, qui agirait impitoyablement de manière idiote, stupide et intransigeante.

Évidemment, ce ne pouvait être un appareil sérieux, je devais chercher un élément qui dans cet appareil se répéterait plusieurs fois et même cent fois ; qui serait sans signification aucune, qui serait un objet du rang le plus bas. Et alors la chaise a surgi du passé. La chaise qui est réellement un objet du rang le plus bas et d'usage répandu. De cette chaise ou plutôt de ces chaises (il y en avait plusieurs centaines reliées par des fils de fer), j'ai fait la *machine d'anéantissement*, dont je parle dans le manifeste du théâtre zéro. Toute « manipulation » artistique d'un objet a des buts au-delà de l'esthétique, je dirais « méta-physiques ». Cet espace me fascine depuis longtemps. Dans ces opérations, semblables à des rituels magiques, l'objet, familier et « apprivoisé » par son utilité ordinaire, dévoile tout à coup son existence indépendante, « autre ».

Les objets les plus utilitaires, ceux du « rang le plus bas » sont les plus appropriés.

La chaise se trouve très bas dans la hiérarchie des objets. Elle est dédaignée. Sa parentèle est

honteusement ignorée, c'est le dernier objet qui pourrait prendre en charge une fonction un tant soit peu responsable. Le geste qui lui donne un autre sens est presque un geste de bon samaritain.

L'EMBALLAGE DE LA CHAISE

En 1968 je me suis trouvé en Yougoslavie dans le village de Vela Luka où les Yougoslaves organisaient une rencontre entre les artistes de l'Ouest et ceux de l'Est. De France sont venus Cornaille, Messagier, les critiques Boudaille, Jean-Clarence Lambert, l'Italie était représentée par Achille Perilli, de nombreux participants sont venus de Tchécoslovaquie et quelques-uns de Pologne et de Hongrie.

Les organisateurs avaient prévu la réalisation collective d'une mosaïque qui devait ensuite être montée dans un monument commun.

Étant donné que la technique et le monument lui-même éveillaient en moi certains doutes, j'ai émis l'idée assez perverse d'utiliser la mosaïque comme « emballage » (à cette époque je faisais de nombreux emballages de toute sorte), d'envelopper de mosaïque un objet. L'objet fut vite trouvé : une chaise. Une chaise pliante de surcroît qui, n'ayant aucun rapport rationnel avec la mosaïque, pouvait facilement démasquer et compromettre cette technique archaïque et aujourd'hui prétentieuse. La chaise a été « appuyée » par Achille Perilli – notre amitié date de cette époque. Les autres peintres pensaient à la chaise plutôt avec mépris. Aussi, j'ai fortement insisté auprès des organisateurs pour que

la chaise soit installée vis-à-vis dudit monument. Évidemment, ma demande n'a pas été exaucée, néanmoins les organisateurs sont ensuite parvenus à une autre conclusion puisque cette chaise s'est retrouvée dans un des musées yougoslaves.

LE MONUMENT À LA CHAISE

Année 1970. La ville de Wrocław a organisé un grand symposium « Wrocław 70 ». Cela semblait un événement prévu à plutôt grande échelle. Dans les plans d'urbanisme, on annonçait la réalisation des projets des artistes invités. La majorité des participants s'attendaient à ce que Wrocław devienne un nouveau terrain d'expansion des sculptures spatiales dans des matériaux durables. L'intervention des artistes et critiques liés à la galerie Foksal, qui ont contesté ce qu'on appelle la sculpture spatiale, sa raison d'exister dans l'état actuel du développement et les conceptions incroyablement académiques de l'œuvre d'art dans des matériaux durables, a provoqué une tempête de protestations. L'atmosphère était tendue et pleine de rumeurs d'annonces imprécises.

Malgré la grande confiance affichée par les partisans des œuvres en matériaux durables, les pronostics sur la victoire finale étaient peu clairs et cachaient de nombreuses surprises.

Mon projet pour Wrocław était une sorte de monument. C'était une chaise pliante, en béton, de dimensions colossales, d'une hauteur d'environ quatorze mètres. La même chaise que dans le théâtre