

## Tadeusz Kantor face à Krystian Lupa et Christian Boltanski : influences et filiations

JEAN-PIERRE THIBAUDAT

Tadeusz Kantor n'a pas fait école. Il n'a jamais enseigné hormis le bref séjour rocambolesque passé à l'école théâtrale de Cracovie. Il n'a donc pas eu d'élèves ni de disciples. Son œuvre est tellement identitaire qu'il ne saurait en être autrement. Son influence, considérable auprès de plusieurs générations d'artistes et de spectateurs, est de l'ordre de la déflagration, pour ainsi dire tellurique, que provoquèrent ses spectacles, à commencer par *La Classe morte* et *Wielopole Wielopole*.

Tout d'un coup et violemment, on voyait un théâtre jamais vu auparavant. C'était comme la découverte d'un continent enfoui, oublié ou venu d'un autre monde. Avec ce double sentiment d'étrangeté et de familiarité. Ces spectacles ont changé la vie de bien des gens dont je suis. Une révélation. Comme on le dit d'un secret. L'influence qui en résulte est difficilement cernable et formulable, c'est plutôt une onde de choc aux ramifications multiples.

C'est pourquoi, pour ce qui est de Kantor, la notion d'influence est à prendre avec des pincettes. En France, on a souvent dit et on a souvent écrit que le metteur en scène Władysław Zmorko était influencé par Kantor. La formule est facile, la réalité plus complexe comme l'a montré Gérard Conio dans une étude qu'il a consacrée à

celui qu'il a joliment surnommé « le Polonais de Roubaix<sup>1</sup> ». De même, dire que Kantor a « influencé » l'art d'un François Tanguy, le maître d'œuvre du Théâtre du Radeau, c'est aller vite en besogne, car il y aurait beaucoup à nuancer, peut-être faudrait-il plutôt parler de proximité, d'échos, de traces.

Il arrive aussi que l'influence de Kantor prenne des voies détournées. Peu avant que vienne à Paris le spectacle *La Classe morte*, une jeune troupe installée depuis peu à la Cartoucherie de Vincennes, le Théâtre de l'Aquarium, avait décidé de traiter de la vieillesse. Thierry Bosc, l'un des acteurs, se souvient :

Depuis deux mois et demi, on travaillait sur la vieillesse, sur le fait de porter son vieux en soi. Et là, on apprend qu'un homme présente un spectacle sur le même sujet, c'était *La Classe morte*. Nous y sommes allés. À la fin de la représentation au théâtre de Chaillot, nous sommes restés muets. Ahuris. Quelques jours plus tard, on annulait notre spectacle. Et on est parti sur autre chose. J'étais tellement fasciné que, par la suite, je suis allé en Italie voir *Wielopole Wielopole*<sup>2</sup>.

Le choc, encore une fois, la déflagration qui bouleverse tout.

Mon propos va traiter de ce choc, de cette déflagration et de ce qui s'en suit, à travers deux grands artistes. L'un appartenant au monde du théâtre, Krystian Lupa, l'autre venant de la peinture, Christian Boltanski. Un Polonais, un Français. Les deux sont de la même génération, Lupa est né en 1943, Boltanski en 1944 – plus d'une génération, presque deux, les sépare de Tadeusz Kantor né en 1915. Lupa et Boltanski sont des artistes mondialement célèbres. Et les deux ne cachent pas l'admiration qu'ils portent, ou ont porté, à Tadeusz Kantor et la dette qu'ils lui doivent, chacun à sa façon. Elles sont de natures tellement différentes qu'il convient de parler d'eux séparément.

Kantor, et son cadet de trente ans Krystian Lupa, ont en commun leur ville, Cracovie. Lupa était très jeune, autour de la vingtaine d'années, lorsqu'il s'approche du travail de Kantor. De son propre aveu, il fait partie « de ceux qui affichaient un sourire condescendant lorsqu'on parlait de Kantor »<sup>3</sup>, il cédait aux sirènes de

---

1. Agnieszka Grudzińska & Michel Masłowski (éd.), *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2009, p. 239.

2. Propos recueillis par l'auteur.

3. Sauf indications contraires, les propos de Krystian Lupa proviennent d'un entretien avec l'auteur en janvier 2015.

ceux qui voyaient en lui « le colporteur de l'art occidental en Pologne », en particulier à travers ses happenings. Cela ne l'empêchait pas de suivre les cours de Kantor à la galerie Krzysztofory et de les trouver « intéressants ». Rappelons que Lupa avait eu une première formation de peintre et avait obtenu un diplôme d'arts graphiques à Varsovie.

En 1973, quand il passe son concours d'entrée à l'École normale supérieure d'art dramatique de Cracovie, c'est avec la pièce de Witkiewicz *Les Mignons et les guenons*, quelques mois avant que Kantor ne signe un spectacle à partir de cette même pièce. Il n'y a pas de hasard, d'autant moins que Lupa avait vu auparavant *La Poule d'eau*, spectacle que Kantor avait réalisé à partir du même Witkiewicz.

Lupa s'empressera d'aller voir *Les Mignons et les guenons* de Kantor dont la première a lieu le 4 mai 1973 à la galerie Krzysztofory. Il raconte avoir été fasciné par la façon dont Kantor met les comédiens en danger en contrariant leur habituelle sécurité à travers ces scènes où les hommes du vestiaire « empêchaient les acteurs de jouer leur texte ». Cette « sécurité » de l'acteur qui dit son texte dans une mise en place déterminée, Lupa la combattra toujours. On peut discerner là comme les contours d'une origine. Mais ce n'est pas encore une rencontre fondatrice. Le choc va arriver. Lupa l'a souvent raconté et toujours avec fierté. Alors qu'il est en deuxième année de l'école théâtrale de Cracovie, en novembre 1975, il est l'un des rares étudiants (moins de dix) à pouvoir assister à la toute première représentation de *La Classe morte* qui ressemble à une dernière répétition.

Lupa : « Ce fut pour moi un événement incroyable, une impression initiatique. C'était complètement nouveau, même incomparable avec les autres spectacles de Kantor d'avant. Ce qui m'a également impressionné, c'est le comportement extrême de Kantor. Sous l'influence de notre groupe de jeunes, nous qui étions ses premiers spectateurs, il était très impressionné, nerveux. À un moment donné, il y a eu une chute d'énergie, sans doute liée à des questions techniques, alors il s'est mis à crier après les acteurs : *vous n'avez pas idée de ce qui se passe ici, de ce qui va arriver, une révolution internationale qui n'aura pas lieu, car ce spectacle n'aura pas lieu*<sup>4</sup>.

Il a eu lieu, et, poursuit Lupa : « pendant quelques années, j'ai été sous l'hypnose de ce spectacle. Pas de Kantor, mais de ce spectacle, de *La Classe morte*. Surtout par la condition des acteurs, la

---

4. *Ibid.*

pression de l'effroi dans la classe, l'état hypnotique des élèves, cette façon de convoquer la mémoire, de revenir. Je me suis dit que l'acteur de Kantor agit sous l'influence d'une certaine terreur, et que celle-ci peut agir sous l'influence de l'imagination mise en jeu, pas forcément personnelle<sup>5</sup> ».

Pour son diplôme de sortie en section « mise en scène », Lupa présente une nouvelle fois *Les Mignons et les guenons*. Sa mise en scène n'est pas sous l'influence de cette même pièce montée par Kantor, mais, insiste-t-il, sous celle de *La Classe morte*.

Cette influence va perdurer dans les spectacles que Lupa va monter, loin de Cracovie, au Théâtre de Jelenia Góra, petite ville des Sudètes, où il va vivre en quasi autarcie pendant neuf ans avec un groupe de jeunes acteurs. Lupa y monte Gombrowicz, des pièces dont il est l'auteur et deux pièces de Witkiewicz : *Les Pragmatiques* (1981) et *Mathieu Korbowa et Bellatrix* (1986). De son propre aveu, à travers ces spectacles, le jeune cadet Lupa « vole » le vieil aîné Kantor. « Le jeune créateur, dit-il, ne sait pas faire des spectacles en s'inspirant de la vie, il a besoin de voler ce qui est fait par d'autres. J'avais l'impression que sans Kantor j'aurais été désarmé<sup>6</sup> ». Le plus étonnant, c'est que personne ne semble se rendre compte de ce « vol ». Lupa : « On ne pouvait pas ne pas le voir, Kantor, j'en parlais sans arrêt aux acteurs, je leur disais ma fascination. Mais les critiques n'ont rien vu. Ils ont très vite parlé d'un style personnel. Ce n'était pas le cas. J'étais sûr que quelqu'un allait me quer<sup>7</sup> ».

Je me souviens avoir vu *Les Pragmatiques* à Jelenia Góra. À l'époque, je n'ai pas fait le rapprochement avec Kantor. Mais, rétrospectivement, les costumes noirs, la façon dont Lupa décomposait et recomposait son groupe d'acteurs, sa présence très près des acteurs en jouant du tambourin, la direction au plus près des acteurs, tout cela faisait penser à Kantor. Lupa allait se détacher de cette influence première, mais il avait rencontré là une posture de l'artiste qu'il allait faire sienne : une façon de parler de son temps à travers soi.

Lupa : « Au moment de la *La Classe morte*, l'époque était oppressante et Kantor le ressentait. Ses personnages sont dans une fuite permanente, une volonté continuelle de sauver la vie, il y a quelque chose d'animalier, comme des rats qui se défendent par la fuite. Kantor parlait de la réalité du rang le plus bas. L'acteur chez

---

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

lui est comme un cadavre montré dans une auberge. Il n'est pas dans la même dimension que les gens dans la salle de l'auberge. Chez Kantor, l'acteur est quelqu'un de suspect, d'étranger pour le spectateur, il suscite la peur. C'était très fort pour moi, je ressentais comme un frémissement<sup>8</sup> ».

À partir de *La Classe morte*, le théâtre de Kantor ne cessera de retourner dans la chambre de l'enfance, d'évoquer la guerre, les guerres d'Europe et de revenir en pensée à Wielopole, village dont la population juive a été exterminée et où il ne retournera que très tardivement. Kantor construit sa propre mythologie. Lupa va en faire tout autant. À travers des auteurs comme Musil, Rilke, Bernhard, Witkiewicz, il va traquer les symptômes de son temps qu'il éprouve dans sa chair : chaos, crise spirituelle, décomposition, errance, blessures profondes, traumatismes. Lupa ne monte pas des œuvres à part entière, mais il met en scène comment ces œuvres, littéraires ou théâtrales, peu importe, le traversent et traversent ses acteurs. Comme Kantor jouait avec Wikiewicz, Lupa va jouer avec Nietzsche ou Boulgakov. Allons jusqu'à oser dire que le spectacle *Qu'ils crèvent les artistes* est à Kantor ce que *Factory 2* sera à Lupa.

Autre dimension marquante : la direction d'acteurs. Lupa est fasciné par l'ambiance que Kantor fait régner dans son groupe d'acteurs et qu'il résume d'un mot qui peut surprendre : « terreur ». C'est par la terreur, insiste Lupa, que Kantor obtient un jeu du rang le plus haut si l'on peut dire, un jeu de « haut niveau<sup>9</sup> ». Lupa qui désapprouve cette terreur va lui aussi s'attacher à porter l'acteur au plus haut par de toutes autres voies qui évolueront d'ailleurs au fil du temps et qu'il résume à des formules comme « la grossesse avec le personnage » ou « la danse avec le personnage ».

Aure point de convergence : la structure des spectacles. Les spectacles de Kantor ne se racontent pas, ils se vivent. Pas d'intrigue, mais l'accomplissement d'un rituel à travers des données formelles très affirmées. Des structures à la fois fermées sur elles-mêmes et pleines de trous, d'échappées. Or cela, on le rencontre aussi dans la plupart des spectacles de Lupa, qu'ils partent de pièces, d'œuvres littéraires ou de personnes (Warhol, Marilyn Monroe). Chez lui, c'est plus dilué, plus réaliste. Mais on y retrouve des structures ouvertes dans un cadre fermé, la ligne narrative reste toujours loin derrière l'intensité de moments aux significations

---

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

variables et multiples. Comme l'écrit Grzegorz Niziolek : « Lupa recherche les traces des importants rituels et de l'imaginaire mythique dans des événements en apparence banals et dans l'espace du *langage oublié* des rêves et de l'imagination<sup>10</sup> ». En lisant ces lignes, comment ne pas songer à Kantor ?

Dernier point. Kantor se tenait debout ou assis sur une chaise, à la frange des spectacles, levant un doigt, touchant un acteur, orchestrant le mouvement. Lupa, lui, est souvent dans la salle, et tous ceux qui ont été assis à ses côtés savent qu'il ne reste pas en place. Qu'il vit en osmose avec ses acteurs, marque le rythme. Est-ce sous l'influence de Kantor ? Lupa nie que cela soit sous l'influence de qui que ce soit, il pense que c'est une façon commune à plusieurs artistes et cite en exemple Glenn Gould. Lupa est, comme l'était Kantor, un artiste éruptif, dont les colères sont une façon d'exprimer la souffrance. Comme lui, il a besoin d'être en contact avec ses acteurs. Lupa : « Je suis présent. Avant, c'était avec le tambourin. Maintenant, je sens que l'acteur a besoin d'être confirmé par ma présence que je lui dise sans rien dire *c'est là* et il le ressent très bien. Je ne le fais jamais quand le spectacle va mal, ça n'a pas de sens. Quand il suit son chemin magique, je le fais pour les aider, je le fais comme un sauvage, sans aucune stratégie, de façon très spontanée. Je suis dans cette trace magique comme dans une danse de transe africaine. Je leur confirme que cela fonctionne. Le spectacle réagit avec moi. Quand il y a un spectacle magique, les acteurs me disent *on a joué avec toi et quelque chose s'est passé*<sup>11</sup> ». La déflagration première a donc forgé en partie le futur Lupa qui, par la suite, a digéré cette influence née d'un choc salutaire. Il s'est détaché de Kantor qu'il n'a, au demeurant, jamais fréquenté. Il a même été très critique envers ses derniers spectacles, les trouvant décoratifs, « coquets et narcissiques ».

Sans doute pour percer quelque mystère, il avait emmené à Jelenia Góra, trois acteurs de la toute première distribution de *La Classe morte*, des acteurs du théâtre « Bagatela ». Enfin, on ne peut pas penser que Lupa en mettant en scène *Le Retour d'Ulysse* de Wyspiański en 1999 n'ait pas un instant songé au spectacle fondateur que fut cette même pièce pour Kantor en 1944. Lupa n'a pas vu ce spectacle, il venait de naître. Je n'ai pas vu ce spectacle de Lupa, je n'en dirai donc rien. Parti, et dans un sens né de Kantor, Krystian Lupa s'en est détaché. « C'est passé comme une maladie »

---

10. *L'Âge d'or du théâtre polonais...*, *op. cit.*, p. 351.

11. *Ibid.*

dit Lupa, aujourd'hui. « Tu n'y penses plus et puis, un jour, tu te rends compte que tu as oublié ».

Une autre personne a influencé Lupa, de façon plus discrète, mais tout aussi profonde tout au long de leur compagnonnage : le metteur en scène Konrad Swinarski. Lupa fut son assistant et Swinarski l'appréciait. Lupa considère Swinarski comme son maître pour tout ce qui concerne sa « méthode du travail intérieur ». C'est important, mais c'est une autre histoire. J'en viens maintenant au second artiste : Christian Boltanski.

Né en 1944, Boltanski va très tôt acquérir un début de notoriété avec une œuvre fondatrice présentée à la galerie Sonnabend en 1971 sous le titre : *Recherche et Présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1954*. Ce n'est pas un tableau, même si Boltanski se définit comme peintre, mais très tôt abandonne la toile. C'est une installation. Avec des photographies, des objets confectionnés avec des matériaux trouvés ou anodins : petites boules en terre, pièges, sucres taillés. On y observe déjà ce qui va être une caractéristique de son œuvre : une obsession de la perte, de la disparition, une façon d'explorer sa propre vie, y compris en la réinventant. Boltanski ne connaît pas encore Kantor, mais le lien est là, en filigrane.

En 1981, Boltanski dont la notoriété n'a fait que croître au fil des années, déménage à Malakoff, ville où Kantor était venu pour la première fois avec *Les Cordonniers*, neuf ans plus tôt, en 1972. Un rapprochement fortuit mais qui, rétrospectivement, fait les délices de Boltanski. La rencontre ne se fait pas non plus lorsqu'en 1977, Kantor vient à Paris avec *La Classe morte* au théâtre de Chaillot dans le cadre du Festival d'automne, après avoir ébloui le Festival de Nancy. Boltanski dit avoir horreur du théâtre et la programmation de Chaillot reste loin de lui.

La rencontre se fera dans un lieu qui lui est plus familier lorsque Kantor reviendra présenter *La Classe morte* au centre Pompidou en 1983 dans le cadre de l'exposition *Présences polonaises*. Outre *La Classe morte*, Kantor y présente une exposition *Le Théâtre Cricot 2 et son avant-garde*. Selon ses dires, et ceux de ses biographes, Boltanski aurait vu cette année-là *La Classe morte*, non pas au Centre Pompidou, mais au théâtre Chaillot. C'est une confusion. Explicable car Boltanski, qui dit avoir vu une vingtaine de fois *La Classe morte*, a certainement revu ce spectacle au théâtre de Chaillot l'année suivante, en 1984 où il verra également *Wielopole Wielopole*, ainsi que le cricotage *Où sont les neiges d'antan*. Boltanski sort ébranlé de *La Classe morte*. Il le dit autrement aujourd'hui en déclarant à propos de Kan-

tor : « c'est l'artiste que je préfère au monde<sup>12</sup> ». Il décèle chez Kantor une immédiate fraternité, une filiation certaine. Boltanski : « Kantor, c'est mon père. On travaille sur le même lieu géographique, la grande plaine de l'est, ces grands espaces vides horribles, où on n'a aucune envie de vivre, où les gens se battent et se détestent. C'est mon pays. Et on travaille sur la même période, je ne sais si Kantor a été juif ou catholique et comme je suis moitié catholique moitié juif, on peut prendre cela des deux côtés<sup>13</sup> ».

Ces propos, Boltanski les tient aujourd'hui très clairement. Mais, notons qu'avant d'avoir vu *La Classe morte*, il n'avait jamais parlé de ses origines, jamais parlé de son père, juif converti au catholicisme. Un père qui, pour ne pas être arrêté pendant l'Occupation, vivait dans le logis familial, sous le plancher, dans une cache.

Je ne vais pas m'attarder sur les rapports de Kantor et de la Shoah puisque Jean-Yves Potel aborde ce thème dans le présent recueil, mais il est certain que cette mémoire-là, qui traverse l'œuvre de Kantor, va infléchir le travail de Christian Boltanski. Dès l'année qui suit sa découverte de *La Classe morte*, Boltanski demande à Kantor un texte pour le faire figurer dans le catalogue de son exposition au Musée d'art moderne du Centre Georges Pompidou en 1984.

Deux ans plus tard, en 1986, à Munich puis à Paris à la Chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière dans le cadre du Festival d'automne, Boltanski présente le premier de ses *Monuments : Leçons de Ténèbres*. Boltanski y rassemble des éléments d'œuvres récentes comme *Ombres* ou *Bougies* dans l'environnement inchangé de la Chapelle. Odeurs de bougies, ombres projetées, ange de la mort. Les pièces appelées *bougies* sont des figurines en cuivre fixées sur des étagères de fer blanc avec, à leur extrémité supérieure, une bougie allumée. Il y expose aussi *Enfants de Dijon*, des photos de visages d'enfants d'une classe dont on ne sait rien, sinon qu'ils appartenaient à la même classe. Boltanski nous les montre comme des morts, des disparus, dans des gros plans de visages surexposés au point de paraître comme des spectres ou des cadavres. Chaque visage porte sa propre lumière, une lumière de veille, de veillée mortuaire.

---

12. Sauf indications contraires, les propos de Christian Boltanski proviennent d'un entretien avec l'auteur en février 2015.

13. *Ibid.*

Circuler dans cette exposition m'avait procuré une émotion intense et difficilement définissable en tous points semblable à celle que j'avais éprouvée en voyant *La Classe morte* pour la première fois. On pouvait s'en s'approcher et l'investir de plusieurs façons complémentaires et non contradictoires.

Suzanne Pagé, alors directrice du Musée d'art moderne de Paris, écrivait dans le texte de présentation : « Si *Leçons* renvoie à l'enfance et *Ténèbres* à la mort, *Leçons de Ténèbres* implique l'idée de célébration liée à la lumière comme moyen d'incantation et fait allusion aux offices de nuit des jours saints. Dans la liturgie catholique, l'abandon est signifié par l'extinction successive des cierges<sup>14</sup> ». « Mais tout autant, complète Lynn Gumpert, auteur d'une monographie sur Boltanski, bougies et lumières évoquent les menorahs de Hanoukka, chandeliers qui servent durant la fête juive des lumières, ainsi que le rite traditionnel de *Jahrzeit* au cours duquel une bougie commémorative est allumée pour honorer le souvenir d'un mort<sup>15</sup> ».

Plus profondément, cette œuvre est la première à évoquer, presque sans détour, les millions de juifs qui ont péri dans les camps de concentration. Cela sera explicitement le cas en 1987 avec *Archives* présenté à la Documenta en Allemagne. Des panneaux grillagés avec, accrochés, 350 visages en noir et blanc. L'allusion aux camps est évidente. Il y aura d'autres pièces de ce type, parfois on ne peut plus explicites, comme les vêtements usagés de *No man's Land* à New York en 2010 ou, la même année, les tas de vêtements de *Personnes*, œuvre réalisée pour la Documenta et présenté à Paris au Grand Palais.

Grande est la proximité de Boltanski avec Kantor. Ils ont, en partage, une blessure identitaire. À ce que dit Kantor dans les *Leçons de Milan* : « J'appartiens à la génération issue de l'époque des génocides<sup>16</sup> » correspond ce que dit Boltanski aujourd'hui dans le sillage de son père et d'une partie de sa famille qui a failli en être victime : « La Shoah est sans doute l'événement principal qui a totalement conditionné ma vie<sup>17</sup> ». Cependant, la mise au jour et l'affirmation de cette identité chez Boltanski passent par Kantor.

14. Christian Boltanski, *Monuments*, catalogue d'exposition, XLII<sup>e</sup> Biennale de Venise, Paris, Association française d'action artistique, 1986, non numéroté.

15. Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 97.

16. Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan*, Arles, Actes Sud Papiers, 1990, p. 66.

17. *Ibid.*

Tout se passe comme si *La Classe morte* avait libéré chez Boltanski cette mémoire, enfouie, sous-jacente, et sa double culture juive et catholique. Longtemps, il avait parlé de sa famille comme d'une « famille normale », « je ne mentionnais jamais dans mes propres œuvres que ma famille était juive ». Il ne parlait jamais de son père. Or, son père vient de mourir. Il y a une sorte de collusion forte entre la mort de son père et sa découverte de Kantor. Plus tard, en 1990, dans une sorte de fausse-vraie biographie écrite à la troisième personne, il écrira (parlant donc de lui-même) :

Il ne l'a avoué que plus tard, mais moi, je lui avais dit dès 1970 [c'est-à-dire au tout début de son œuvre] que l'Holocauste, et d'une manière plus générale son rapport au judaïsme, ont eu une importance capitale dans son œuvre. Une pièce comme *Les habits de François C.* [1972] est en relation directe avec la vision des tas de vêtements dans les camps de concentration<sup>18</sup>.

Les vieux manteaux sombres qui, sur des cintres, traversent plusieurs œuvres de Boltanski, semblent avoir été empruntés aux spectacles de Kantor.

Et cela va loin. Boltanski : « Quand j'ai fait une grande exposition à Varsovie en 2001 ; je l'ai appelée *Revenir* car j'avais l'impression, en venant en Pologne, de revenir chez moi, bien que je sois d'origine ukrainienne. Les hymnes nationaux sont horribles, mais le seul qui m'émeuve c'est l'hymne polonais. Chacun a un pays de cœur, moi j'en ai deux, la Pologne et le Japon<sup>19</sup> ».

Si Boltanski se sent proche de Kantor par son univers et ses origines, c'est d'abord parce qu'ils sont tous les deux liés à une des grandes tragédies du XX<sup>e</sup> siècle. C'est aussi parce qu'il ne voit pas Kantor comme un homme de théâtre. Il aime dans ses spectacles l'importance du visuel et de la musique, le côté bricolé, « fait à la main » dit-il. Et puis, ajoute Boltanski : « Contrairement aux autres metteurs en scène, Kantor travaille comme un artiste (je ne parle pas du début que je n'ai pas connu). Il a toujours fait la même œuvre. Il creuse, il creuse mais c'est le même trou. C'est une attitude totalement plasticienne<sup>20</sup> ».

Depuis la mort de Tadeusz Kantor, plusieurs fois, avec la complicité de l'éclairagiste Jean Kalman et du musicien Franck Krawczyk, Christian Boltanski a voulu offrir un « Tombeau pour Kan-

---

18. Catherine Grenier, Jean-Hubert Martin & Daniel Mendelsohn, *Boltanski*, Paris, Flammarion, 2011, p. 208.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

tor ». La première fois, c'était à Toulouse, à l'initiative du Théâtre Garonne. Ce projet tardant à prendre forme et les délais se rapprochant, Jacky Ohayon, le directeur du lieu, avait préféré y mettre fin. Au soulagement de Boltanski sans doute. La dernière fois, c'était en prévision de l'événement Kantor au théâtre de l'Odéon lundi dernier. Là encore, fuite, échec, renoncement. La raison est peut-être que ce tombeau existe déjà. Il est là, éparpillé en lambeaux, dans les œuvres de Christian Boltanski.

Terminons par une anecdote qui tend à prouver que la filiation entre deux artistes peut, à terme, se passer d'œuvres. Comme Boltanski adore répondre aux questions par des blagues ou des histoires, je lui laisse la parole : « Dans ma chambre où je n'ai pas d'œuvre d'art, j'ai un dessin de Kantor qui m'a été donné par Wajda. Et comme le dessin a été fait au stylo à bille, il est presque effacé et la feuille est pratiquement blanche. C'est un personnage qui est en train de disparaître <sup>21</sup> ».

Sans commentaires.

Mediapart

---

21. *Ibid.*