

Mécanismes de la mémoire de Kantor

KRZYSZTOF PLEŚNIAROWICZ*

1. Clichés de l'histoire « entre église et synagogue »

Un jour, Tadeusz Kantor désigna son activité artistique comme « un jeu de hasard, plein de mystifications et de perversions¹ ». « Ce n'est pas vrai... », clamait-il, dans le Petit Manifeste lors de la remise du Prix Rembrandt en 1978, « que l'artiste est un héros ou un conquérant audacieux et intrépide, comme l'exige une *Légende* conventionnelle... » :

Croyez-moi
c'est un *Homme pauvre*
sans armes et sans défense
qui a choisi sa *Place*
vis-à-vis de la *Peur*
Consciemment !

*, Les illustrations reproduites dans cet article sont publiées sous la responsabilité de l'auteur, Krzysztof Pleśniarowicz. Ils proviennent majoritairement de son livre *Kantor*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.

1. Wiesław Borowski, *Kantor*, Varsovie, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1982, p. 111.

C'est dans la conscience
que naît la *Peur*² !

L'artiste contemporain est celui par lequel s'exprime l'inquiétude de notre époque.

La base de l'imaginaire de Tadeusz Kantor réside dans cette ir-résolution, cet inaccomplissement, cette sphère d'« entre-deux », de « frontière », de « voisinage », si typique de la tradition polonaise (pas nécessairement de celle de l'avant-garde)... Un sentiment poignant d'incapacité, d'imaturité, cette absence de forme à la Gombrowicz ou à la Schulz. Mais c'est aussi l'enfermement dans le piège de l'illusion qui s'avère être un stéréotype ou un symbole lourd de l'imaginaire, un « cliché de la mémoire » distinct, individuel. « Tout ce que je fais, je le fais à partir d'éléments tout prêts³ », répétait Kantor, la source la plus importante des éléments tout prêts étant la mémoire morte de l'artiste.

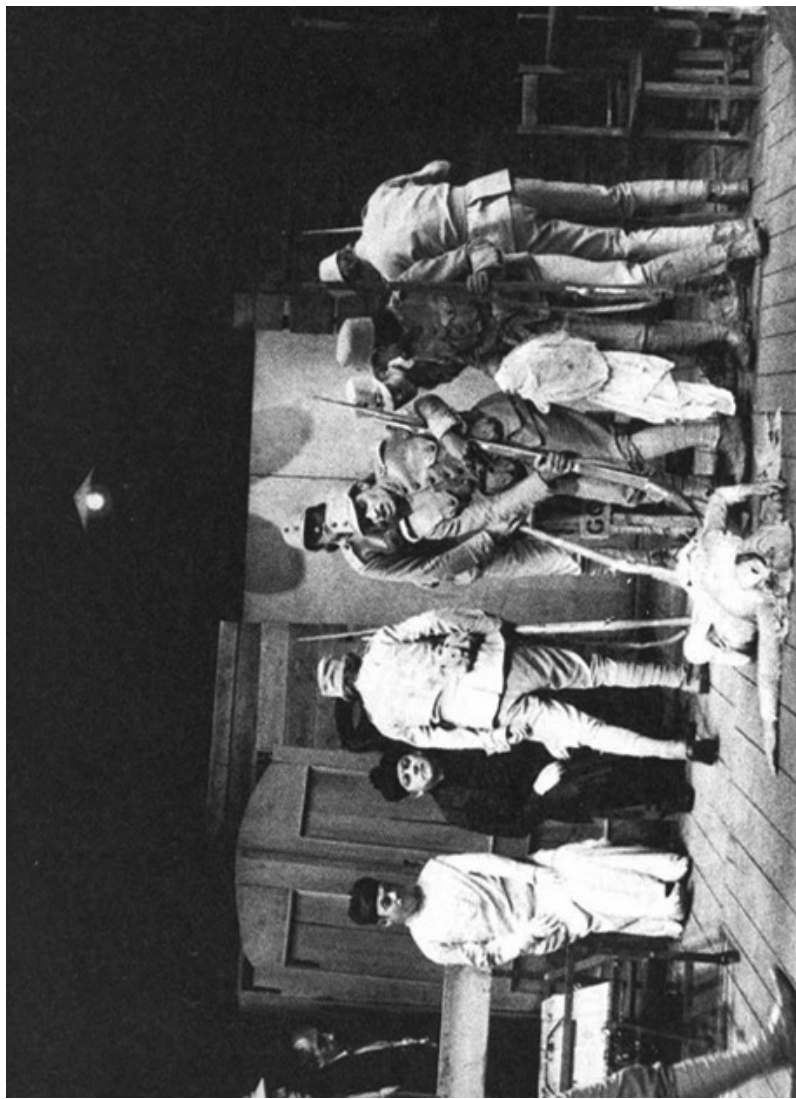
L'enfance de l'artiste, passée dans ce village de Wielopole mythifié et « voué à l'éternité », l'a situé à la frontière des deux cultures dont les cataclysmes du XX^e siècle ont anéanti la cohabitation. Le souvenir de cette enfance – entre église et synagogue – est en quelque sorte un des scénarios du théâtre de Kantor, un scénario qui fut *incarné* à de multiples reprises, surtout dans les spectacles du Théâtre Cricot 2 des années 1980, et d'abord dans le très autobiographique *Wielopole Wielopole* (1980).

Il est intéressant de noter que l'image de son village natal de Wielopole, apparue dans cette pièce autobiographique, comporte également des clichés de mémoire empruntés au « Dibbuk » d'Anski, mis en scène par Vakhtangov et joué par la troupe légendaire « Habima ». Kantor avait vu ce spectacle à Cracovie dans les années trente.

L'épreuve des deux guerres mondiales fut un autre motif tout aussi fondamental. La Première Guerre mondiale condamna à mort l'espace de sa maison familiale qu'il n'a pourtant jamais oubliée. L'expérience de la Seconde Guerre aboutit à la découverte d'une « réalité du rang le plus bas » et fit apparaître le désir obsessionnel

2. Tadeusz Kantor 1. « Textes de Tadeusz Kantor. Études de Denis Bablet et Brunella Eruli. Réunis et présentés par Denis Bablet », in *Les voies de la création théâtrale* 11, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p. 7.

3. Wiesław Borowski, *op. cit.*, p. 17.



Wielopole Wielopole de Kantor.
© Krzysztof Pleśniarowicz

d'abolir la fiction et l'illusion falsifiant la vérité par une mise à l'épreuve soupçonneuse. Elle fit apparaître également l'agacement éprouvé devant le signe, l'allégorie, le symbole (tout comme devant des lieux communs patriotiques et martiaux). Elle aboutit enfin à l'absolutisation de l'idée de la liberté dans l'art et dans la vie.

La mère de Kantor, Helena Berger, passa, avec sa fille aînée Zofia et son fils Tadeusz, la période de la Première Guerre mondiale à la cure de Wielopole, chez son oncle, l'abbé Józef Radoniewicz, et c'est là un des « clichés de la mémoire » qui fut évoqué, non seulement dans *Wielopole Wielopole* (1980), mais aussi dans le dernier spectacle inachevé, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990).

Le père de Tadeusz Kantor, Marian Kantor-Mirski, instituteur de village, combattit durant la Première Guerre mondiale dans les Légions de Piłsudski, formation polonaise qui misait sur la reconquête, par les Polonais, de leur indépendance. Il y acquit le grade de capitaine, ainsi que de nombreuses décorations en récompense de sa bravoure (le thème des « légions » apparaît dans la revue *Qu'ils crèvent, les artistes* (1985). Après la guerre, Marian Kantor ne revint pas dans sa famille ; il devint militant nationaliste en Silésie, à la frontière polono-allemande, une zone brûlante en ce temps-là. Il mourut à Auschwitz le 1^{er} avril 1942, ce que rappelle un des épisodes du spectacle *Je ne reviendrai jamais* (1988).

À la fin de sa vie, Kantor déclara :

On ne peut parler de mon théâtre sans donner l'image de cette époque inhumaine. Guerre mondiale, dieux-meurtriers, camps d'extermination, assujettissement, génocide comme idéologie dominante, et plus tard, pouvoir entre les mains d'hommes aux statuts intouchables des premiers secrétaires, qui faisaient montre d'un primitivisme sans bornes, et cela pendant un demi-siècle, au vu et au su du monde entier, civilisé et totalement indifférent⁴.

Le motif de la guerre reviendra encore à plusieurs reprises comme justification de *l'adieu à l'antiquité* et de l'abandon par Kantor de la peinture figurative, conséquence douloureuse de la déshumanisation (dont le stalinisme de l'après-guerre était une version), mais aussi pour expliquer en quoi consistait la spécificité de l'informel kantorien (il s'agissait de rejeter l'aspect décoratif de style Pollock et de rendre possible *l'émergence de cette réalité sous-cutanée du rang le plus bas*) et pour démontrer la généalogie réaliste des embal-

4. Mieczysław Porębski, *Tadeusz Kantor. Conversation*, trad. de Kinga Joucaviel, commentaire de Krzysztof Pleśniarowicz, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, p. 131.



La mort du Père - Mannequin — *Je ne reviendrai jamais*, 1988.
© Krzysztof Pleśniarowicz

lages et – cela va sans dire – de son Théâtre de la Mort.

2. Clichés du « grand opéra national » au cimetière entre symbolisme et constructivisme

De l'époque de ses études secondaires à Tarnów, selon le modèle philologico-classique du XIX^e siècle, date la fascination, qui perdura dans toute l'œuvre de Kantor, pour la tradition romantique polonaise et pour la personnalité créatrice de Wyspiański.



La mort du Rabbin de Wielopole – *Wielopole Wielopole*, 1980.

© Krzysztof Pleśniarowicz

C'est aussi de cette époque que date la mémoire des racines méditerranéennes de la culture européenne.

Mickiewicz et Wyspiański furent, comme Kantor le rappelle à maintes reprises, des créateurs réels du Théâtre de la Mort. Il déclare en 1987 :

Mickiewicz a donné ce titre, *Les Aïeux*, mais les aïeux, c'est une cérémonie qui se déroule au cimetière [...]. Ce ne sont que des morts,

il devrait y avoir des tombes, des tombeaux, et tous ces gens, ces patriotes, ces traîtres, devraient sortir des tombes, des tombeaux. Et... jouer⁵...

En cette même année, il disait de Wyspiański :

Pour moi, une des valeurs essentielles est la découverte [par Wyspiański] de la grandeur dans l'humiliation [...] Le concept de la grandeur ne tient pas dans une forme... [Le roi] Casimir le Grand – incarnation de la puissance polonaise – a été présenté par Wyspiański comme...un macchabée, un squelette arborant les restes de sa grandeur : sa couronne, son sceptre, son globe [...] Quand j'ai commencé à faire *La Classe morte*, c'est ce vitrail [de Wyspiański] qui me le confirma : la grandeur résulte de l'humiliation complète⁶...

« Je considère, disait-il, que l'existence de situations et de personnages antagonistes est très importante pour une œuvre d'art. C'est mon opinion à moi [...] ». « Dans mon œuvre, démontrait-il à une autre occasion, on peut toujours voir le conflit opposant le symbolisme à l'art abstrait⁷ ». Le symbolisme, ce sont surtout les motifs et les thèmes de la tradition nationale, ces visions torturantes, « empruntées » à Wyspiański, Malczewski et Wojtkiewicz, visions de croisade, de cercle maudit, d'Homme et de Nation crucifiées, de rêve de Gloire et d'Exploit... »

Mais à côté, toujours et invariablement, la solitude et l'aliénation de l'artiste, à côté duquel passent ces images et ces mots d'ordre du « Panthéon national » si souvent soumis à des opérations d'« infériorisation ». Un autre jour, il évoqua le « Wawel » de Wyspiański « où règnent sans partage les esprits des rois de Pologne⁸ », et aussi le « grand opéra national » des toiles de Malczewski.

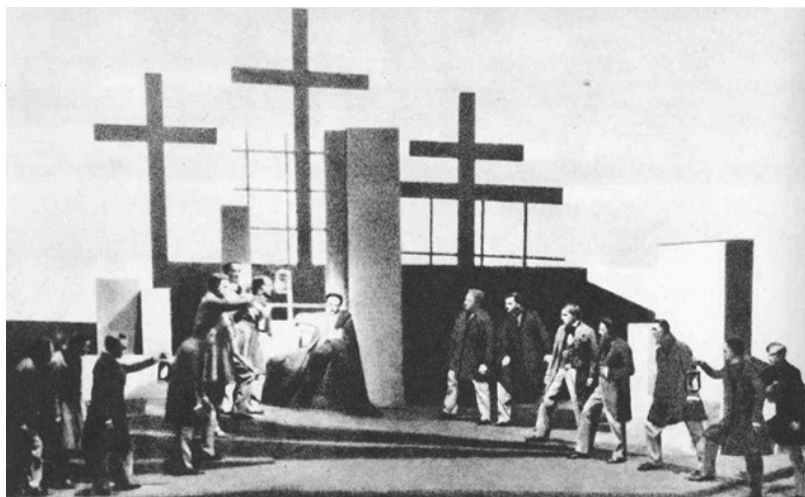
La tension entre constructivisme et symbolisme de la période de ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie (1935-1939) resta le fondement de toute son œuvre. « Le symbolisme, dit-il, fut une parcelle de notre grande tradition nationale, pour faire référence à Wyspiański. Le château royal de Cracovie où règnent sans

5. Tadeusz Kantor, « Bunt grzecznego ucznia. Gdy miałem 18 lat » [La révolte d'un élève sage. Quand j'avais 18 ans] in *Razem*, 5, 1987.

6. Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku* [Kantor. Artiste fin-de-siècle], Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997, p. 55.

7. Krzysztof Pleśniarowicz, *op. cit.*, p. 291.

8. Uri Hertz, « An Interview with Tadeusz Kantor », *Third Rail*, 7, 1985/1986.



Les croix - *Les Aïeux* de Mickiewicz, Lwów, 1932.
© Krzysztof Pleśniarowicz



Les croix – *Wielopole Wielopole* de Kantor, 1980.
© Krzysztof Pleśniarowicz



Le groupe des généraux polonais avec le Maréchal Pilsudski sur un squelette de cheval – *Qu'ils crèvent les artistes* de Kantor, 1985.

© Krzysztof Pleśniarowicz

partage les esprits des monarques polonais. Les constructivistes-considéraient qu'après la révolution sociale viendrait une révolution artistique. Mais c'est la guerre qui est venue, et avec elle ont été anéantis les espoirs d'une fusion de ces deux révolutions. Et c'est là que commencent mon théâtre et mon œuvre⁹ ».

Durant le *Jeu avec Witkacy* (1956-1975) et aussi dans *Le Retour d'Ulysse*, joué pendant l'occupation, l'annexion de la « réalité » qui détruisait l'illusion de la présentation ou de la représentation,

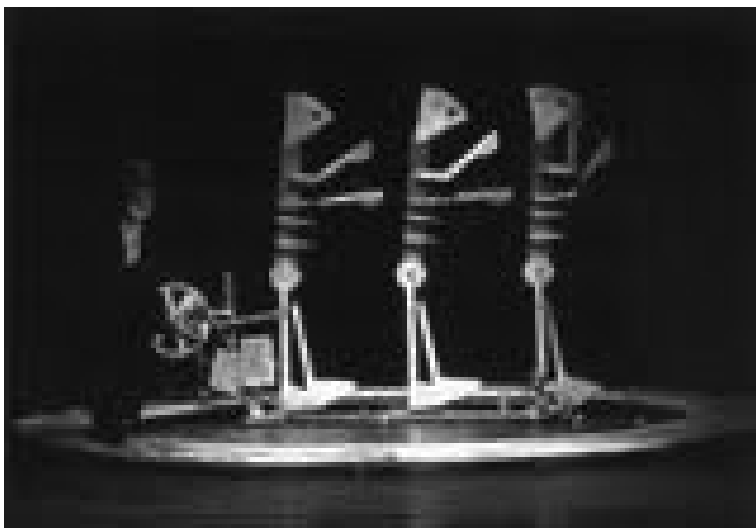
9. Uri Hertz, *art. cit.*, *Third Rail* 7, 1985/1986.



Le cercle vicieux (1895-1897) de Jacek Malczewski.
© Krzysztof Pleśniarowicz

« Ça vient de Malczewski, tu sais, le cercle vicieux, puis la danse finale dans *Les Noces* [de Stanisław Wyspiański]. Rien d'autre à dire¹⁰ ».

10. Mieczysław Porębski, *op. cit.*, p. 51.



Macchina dell'amore e della morte (d'après Maeterlinck),
cricotage de Tadeusz Kantor, Kassel 1987.
© Krzysztof Pleśniarowicz

reposait, comme dans le happening, sur le choix d'un lieu hors théâtre : « une pauvre chambre » (le Théâtre Indépendant), des cafés et des caves (premières *résidences* de Cricot 2). Elle reposait aussi sur la localisation de l'action du spectacle dans une armoire, un vestiaire, une classe d'école... Kantor formula l'idée du « Théâtre du Lieu Réel » durant l'occupation nazie, quand la terreur de la



Théâtre du Lieu Réel – *Une Pauvre Chambre*.
Le Théâtre Indépendant, 1944 (reconstruction).
© Krzysztof Pleśniarowicz

guerre imposait la contestation du bâtiment et de l'institution du théâtre. Il revint à cette idée dans son Théâtre Cricot 2 quand, conformément à sa conception du dualisme des actions du théâtre et de la pièce, il s'intéressa particulièrement au choix et à l'arrangement de l'espace qui, comme il le disait, ne coïncidait pas, mais s'opposait de façon criarde au lieu de la fiction, c'est-à-dire à l'espace de la pièce dramatique.

Le résultat de ces conceptions fut le costume informel, déformant ou réformant le corps de l'acteur, et, ensuite, l'emballage des acteurs dans des sacs, des valises de voyageurs (dans son œuvre relevant des arts plastiques, Kantor façonna des séries entières d'« emballages », c'est-à-dire d'objets et de gens emballés). Dans le Théâtre-happening et dans le Théâtre Impossible, les acteurs étaient attachés à des objets réels (le Tsadik à la Trompette du Jugement dernier, un Homme à un Sac, une Femme à la Planche qu'elle portait sur le dos, un Homme à une porte ; un Homme à



*Deux Hassidim, monument vivant devant l'ancienne Cricothèque
à Cracovie. (Le Bio-Objet de La Poule d'eau, 1967)*

© Krzysztof Pleśniarowicz

deux roues de bicyclette fixées à ses pieds, etc.), des costumes émergeaient des excroissances, des extrémités de corps, des têtes, des organes sexuels... Dans le Théâtre de la Mort, les élèves-vieillards portaient sur leur dos des mannequins évoquant leur propre enfance, parmi les élèves de cette classe morte apparaissaient la Femme à la Fenêtre, le Vieillard au Petit Vélo, etc.

Les costumes, et aussi les objets – dont, au Théâtre Cricot 2, on affublait, on parait le corps de l'acteur – créaient dans l'espace un objet plastique en mouvement qui possédait, comme l'écrivit Kantor : « une particularité certaine, des organes vivants d'ACTEURS ». D'où l'appellation de « BIO-OBJETS » que l'artiste employa pour la première fois dans son essai *Le lieu théâtral*, paru en Italie en 1980¹¹.

Au milieu des années 1970, années de splendeur et de gloire de la « néo-avant-garde », le Théâtre de la Mort de Kantor constituait une provocation extraordinaire et exceptionnelle, jetée à la face de l'optimisme encore en vigueur et à la foi en un cycle infini du pro-

11. Tadeusz Kantor, *Il Luogo teatrale in Wielopole Wielopole*, Milan, Ubulibri, 1980.

grès... Prophétie unique en son genre, convulsions du déclin du XX^e siècle qui attendaient alors le monde et l'art, *La Classe morte* est conçue comme une clôture symbolique de l'ère de la néo-avant-garde dans l'art contemporain et comme l'expression de l'auto-conscience perspicace de l'artiste.

« Mon développement personnel se présente à moi, disait-il, comme un voyage dans le temps physique et intime. Ce que j'ai vécu, et que je n'aurais pu m'imaginer plus tôt, mon attente d'une chose extraordinaire, mes errances, mes conversions, la recherche de ma voie me donnent de l'espoir [...] Si l'on représente, selon la tradition, le développement comme une ligne droite, comme une spirale ou comme des lignes concentriques, le tracé graphique de mon œuvre serait, lui, un labyrinthe¹²... »

L'image graphique de la « Spirale du Retour » (représentation mythique du voyage vers le passé, l'inconscience, la mort) reflète le rythme de progression et de régression. La progression, c'est le dépassement, régulier et dans un ordre établi, des mêmes six « clichés du souvenir mort » vers le différentes « séquences autonomes » où les personnages revivent en prenant « les rôles des autres ». Dans la composition de l'ensemble, presque tout devient répétition jusqu'au Théâtre des Automates final, qui, dans le système des stop-images, arrête la spirale déroulée des actions.

Kantor a défini ainsi le fondement de sa méthode artistique : « Attirer le passé dans le temps d'aujourd'hui et le traiter de façon résolument neuve¹³ ». D'où la fascination du cliché, de la photographie — réplique morte d'une vie qui n'existe plus. D'où son « jeu » de tant d'années avec Duchamp ou Witkacy, ses phases d'admiration et de négation du constructivisme, la fascination qu'exercèrent sur lui Wyspiański et le symbolisme du tournant moderniste. D'où ses répliques des chefs-d'œuvre existants reconnus : *Le Rhinocéros* de Dürer, *Les Infantes* de Vélasquez, *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt, *Le Cercle vicieux* de Malczewski, l'autel de Notre-Dame de Veit Stoss...

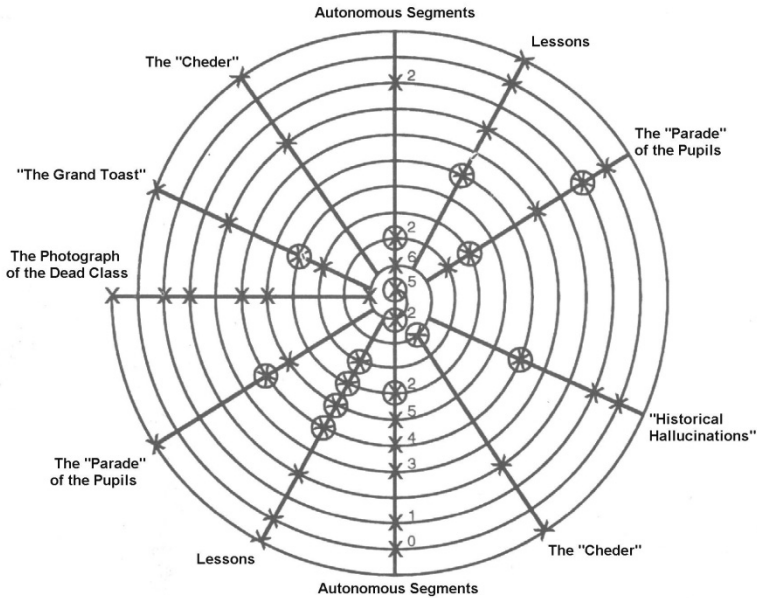
Mais dans sa relation avec le symbolisme, Kantor était aussi un « déconstructionniste » qui partageait la croyance contemporaine en un monde des choses distinct du monde des signes, en une fêlure séparant la sphère de la représentation de celle de la réalité... C'est

12. Entretien avec Tadeusz Kantor par Jerzy Pawlas, « Od malarstwa *informel* do Teatru Śmierci » [De l'informel au Théâtre de la Mort], *Tygodnik Kulturalny* 5, 1977.

13. Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora* [Le Théâtre de la Mort de Tadeusz Kantor], Chotomów, Verba, 1990, p. 14.

La Classe morte

LE MODÈLE DE L'ACTION – LA SPIRALE DU RETOUR



Krzysztof Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine*.

Tadeusz Kantor's Theatre of Death.

(Aberystwyth, 2004)

Description des « rayons » de la Spirale :

Séquences autonomes, Leçons, Parade des élèves, Hallucinations historiques, Cheder (heder – nom d'école rabbinique), Photographie de la classe morte, Grand Toast.

pourquoi il recourait si souvent au symbole et à la référence niée, mise entre guillemets du rang inférieur, de la profanation ou, carrément, du sacrilège... De là provient aussi cette union, si frappante dans son œuvre, du sacré et du profane, de ce qui est sain et du blasphème.

3. L'emballage de la mémoire avec la réalité

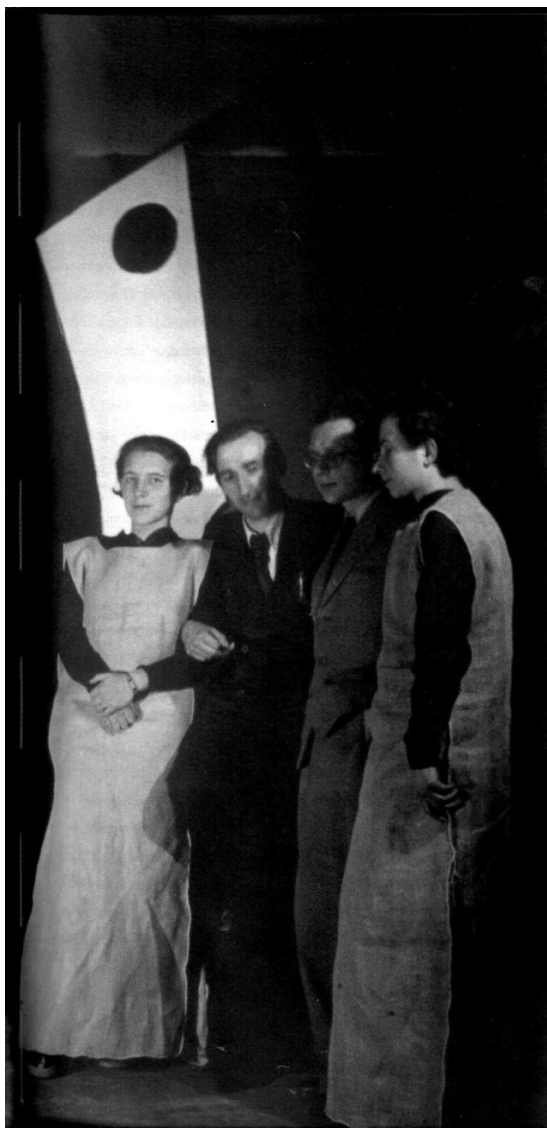
L'emballage kantorien (du français « emballer ») a été une nouvelle catégorie de la réalité retrouvée. L'emballage que reconnaissait l'artiste était une sorte de réplique onomatopéique du collage ; cette méthode artistique qui avait été appliquée généralement du temps

de la première avant-garde polonaise. L'emballage était une sorte de collage descendant dans ses profondeurs, un collage aux multiples couches, qui brouillait les significations métaphoriques, qui incitait à entrer « de l'autre côté », dans ce que l'« emballage » cachait, rendait inaccessible. D'où l'abondance, dans l'œuvre de Kantor, non seulement des enveloppes, colis et sacs, mais également des parapluies, « emballages métaphoriques » (aussi dans sa version d'objets fixés à la toile – dès 1964 – et pourvus d'un commentaire du peintre, également figuratif). D'où la présence des « emballages conceptuels », par exemple : *L'Emballage du Nez de Cléopâtre*.

Les quatre entretiens entre Tadeusz Kantor et Mieczysław Porębski (1921– 2012) se sont déroulés les 5 et 8 décembre 1989, puis les 30 et 31 janvier 1990 (traduit et publié par Kinga Jouvaviel à Toulouse en 2015)¹⁴. L'importance des entretiens entre Kantor et Porębski est particulière. C'était, pour l'artiste cracovien, le temps des bilans. La particularité de ces entretiens réside avant tout dans le fait que l'interlocuteur de Kantor était Mieczysław Porębski, le critique d'art le plus éminent de l'époque, historien, curateur, spécialiste de l'art du XX^e siècle, professeur à l'Université Jagellonne, auteur de livres importants sur l'art contemporain publié en polonais : *L'Art de notre temps* (1956), *La Frontière de la contemporanéité* (1965), *L'Adieu à la critique* (1966), *Le Cubisme* (1966), *Iconosphère* (1972). Porębski était aussi témoin et complice des différentes initiatives artistiques entreprises par Kantor depuis leur rencontre à l'Académie des Beaux-Arts, juste avant l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, rencontre suivie d'une collaboration dans le théâtre clandestin, Théâtre Indépendant de Cracovie (1943-1944), et de l'élaboration conjointe, peu après la guerre, du concept de *réalisme amplifié* exposé dans l'article qu'ils ont écrit ensemble et publié dans le mensuel cracovien *Twórczość* [La Création] en 1946.

Pour les deux interlocuteurs, les horreurs de l'occupation allemande, cette *réalité dégradée* du temps de l'Extermination invoquée souvent dans l'œuvre de Kantor, constituaient une expérience-clé. Porębski a été même arrêté pour son activité de conspiration et déporté dans les camps de concentration nazis à Gross-Rosen et à Sachsenhausen. Le premier thème, assez récurrent, de cette conversation était le souvenir du temps partagé autour de *Balladyna* (1943) et du *Retour d'Ulysse* (1944), spectacles clandestins du Thé-

14. Mieczysław Porębski, *Tadeusz Kantor. Conversation*, op. cit.



Maria Proszkowska-Krasicka, Tadeusz Kantor
et Mieczysław Porębski (au milieu), Ewa Siedlecka,
du temps de *Balladyna*, 1943.

Tadeusz Kantor, *Le Retour d'Ulysse*, 1944.

© Krzysztof Pleśniarowicz

-âtre Indépendant qui étaient – selon les mots de Kantor – la « réponse artistique à la réalité de ce temps ». Porębski dira : « Du temps d'*Ulysse*, nous étions tous la *réalité du rang le plus bas*¹⁵ ».

Le second thème important de la conversation entre Porębski et Kantor, c'est la « nécessité de réécrire une nouvelle histoire de l'art. Dans ces histoires de l'art écrites à l'étranger – dira Kantor – il n'y a rien, juste de l'esthétique pure, que Dieu m'en préserve¹⁶ ». Ce thème se développe en de nombreux détails et comparaisons des « fusillades » de Goya dans les versions de Grottgger, de Lewicki et surtout de Kantor, et des tableaux de Manet et de Picasso. Il se poursuit par la juxtaposition des toiles brillamment *mises en scène* de Matejko ou de Malczewski à celles de Böcklin et Delacroix, dont les personnages sont dépourvus d'épaisseur psychologique.

Ce qui prime cependant dans sa confrontation de l'art polonais à l'art occidental, surtout français, c'est un constat amer de l'« absence polonaise » – titre de l'article écrit par Porębski à l'occasion de l'exposition « Présences polonaises / Witkiewicz / Constructivisme / Les Contemporains » au Centre Georges Pompidou (de juin à septembre 1983). Apparaît alors une dimension particulière, éthique, de cette absence. « Tournure d'esprit – oui.

15. *Ibid.*, p. 61.

16. *Ibid.*, p. 63.



Jan Matejko: *Hommage prussien*.
© Krzysztof Pleśniarowicz



Tadeusz Kantor, *Emballage de l'Hommage prussien* (J'ai osé cet emballage des reliques nationales¹⁷...)

© Krzysztof Pleśniarowicz

En Occident, cela disparaît – observe Kantor – c'est pourquoi des foules viennent au théâtre Cricot¹⁸. »

Le troisième thème de cet entretien correspond aux interprétations véritablement académiques de Porębski, se rapportant aux catégories traditionnelles des disciplines artistiques et littéraires, qui sont commentées par Kantor. Premièrement, il est question de la catégorie de stéréotype « mort » dans l'art populaire et classique polonais des XIX^e et XX^e siècles, soumis au traitement kantorien de *l'abaissement du rang*. Deuxièmement, de la catégorie de métaphore, définie par Kantor comme métaphore envahissante (métaphore qui enveloppe, qui envahit tout), donc – dans la perception de Porębski – du processus de *superposition, accumulation de sens prévisibles et imprévisibles*¹⁹. Troisièmement, de la catégorie de métonymie, selon Porębski, base des emballages kantorien, *emballer une chose avec une autre, emballer le mythe avec la réalité*²⁰. Et enfin, de la catégorie d'allégorie, non de l'allégorie classique, mais *réelle, comme dans la théorie et la pratique de Courbet*²¹, consistant à créer des situations allégoriques au moyen d'éléments de la réalité la plus pauvre, la plus ordinaire.

En analysant les procédés artistiques de Kantor, Porębski dévoile les sources, pas toujours perçues, de son imagination. *Oui, ce sont ces stéréotypes avec lesquels nous avons été familiarisés depuis l'enfance : le*

17. *Ibid.*, p. 139.

18. *Ibid.*, p. 63.

19. *Ibid.*, p. 111.

20. *Ibid.*, p. 115.

21. *Ibid.*, p. 136.

Christ, l'église, la religion et, en même temps, toute la nation crucifiée, admettra Kantor²². Il confirmera, par exemple, qu'il connaissait le tableau *La Polonaise de Chopin*, version polonaise de la danse des morts, peint par Teofil Kwiatkowski, artiste émigré à Paris au XIX^e siècle, notamment très apprécié par Théophile Gautier²³. Mais il évoquera également la nécessité d'employer des procédés artistiques consistant à *ébranler le stéréotype* enraciné non seulement dans la rhétorique classique, mais aussi dans la méthode avant-gardiste du montage et dans la surprise découlant de la façon de construire ou d'abolir des signifiants.

Porębski commentera l'atmosphère de ce tableau comme un lieu : *...devant lequel quelque chose devait s'accomplir, une cérémonie, une liturgie, un cortège...*²⁴

Le quatrième et dernier thème de cette conversation, c'est le bilan fait par Kantor, bilan perceptible dans sa création picturale et théâtrale de façon assez nette dans les années précédant sa mort. La généalogie historique de l'art de Tadeusz Kantor, c'est la coexistence de l'exigence post-constructiviste du développement et du progrès avec la grimace de la bouffonnerie dada... La continuation dans l'art de Tadeusz Kantor, ce sont des séries de négations et un objectif auquel il veut aboutir depuis des années, c'est l'art impossible, l'art de la mort.

En 1990, Kantor commentera cet autoportrait inattendu : *En face de ces histoires puissantes, il y a l'histoire d'une vie individuelle, petite, pauvre et sans défense...*²⁵

Ce sont les confidences émouvantes de l'artiste qui, malgré le succès international, n'a jamais succombé ni à l'illusion de l'accomplissement par son mépris affiché pour *l'histoire universelle*, ni à la revendication de valoriser sa propre histoire individuelle (de révolte, de contestation et de découvertes risquées). C'est ainsi que sont rappelés les deux principes importants de l'art parvenu à la maturité de Kantor : l'impératif de la mémoire (*toutes nos crises résultent du non-respect de la mémoire* – écrivait-il²⁶) et l'impératif de l'émo-

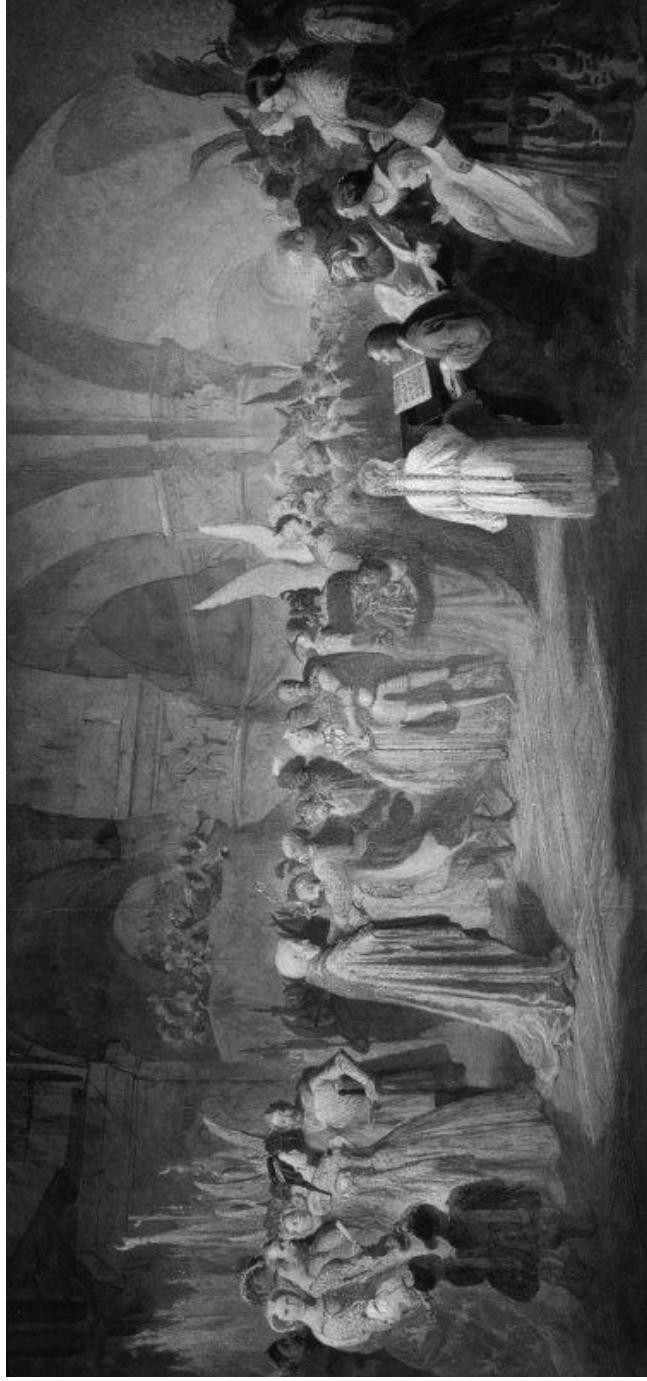
22. *Ibid.*, p. 103.

23. *J'ai dans ma chambre une aquarelle/ Bizarre, et d'un peintre avec qui/ Mètre et rime sont en querelle/* – Théophile Kniatowski. (Théophile Gautier, *Les Néréides*, 1847, in *ibid.*, p. 89.)

24. Mieczysław Porębski, *op. cit.*, p. 51.

25. *Ibid.*, p. 149.

26. Tadeusz Kantor, « Cricoteka », in *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, Józef Chrobak, Cricothèque, Vol. XII, Cracovie, 1993, p. 151.



Teofil Kwiatkowski : *Polonaise de Chopin ou Bal à l'hôtel Lambert*, 1859.

© Krzysztof Pleśniarowicz



La Classe Morte de Tadeusz Kantor, 1978.
© Krzysztof Pleśniarowicz



Avec la Croix sur la neige [Les Polonais en Sibérie]
d'Artur Grottger, 1866-1867.
© Krzysztof Pleśniarowicz



Qu'ils crèvent les artistes de Tadeusz Kantor, 1985.
© Krzysztof Pleśniarowicz



Le Grand Emballage du XX^e siècle – Je ne reviendrai jamais
de Tadeusz Kantor, 1988.
© Krzysztof Pleśniarowicz



La Catastrophe de Septembre 1939 de Tadeusz Kantor, 1990.
© Krzysztof Pleśniarowicz