Musiques trouvées dans le *Théâtre de la Mort* de Tadeusz Kantor

ALEKSANDRA WOJDA

Parler de la musique dans le théâtre de Kantor, c'est questionner une présence marquante que la récurrence et la diversité des aspects désignent d'emblée comme constitutive de la spécificité de l'univers du dramaturge. Nul besoin de se lancer dans une analyse pointue ni d'affiner nos appareillages conceptuels pour pouvoir le pressentir : dès les premières mesures des pièces, la sensibilité auditive du spectateur est happée et n'a de cesse d'être convoquée que l'œuvre s'achève. Le rythme poignant de quelques extraits musicaux revenant de façon lancinante tout au long des spectacles dans des contextes dramatiques divers ; *Orgue de barbarie* (*kataryna*) de l'oncle Staś, installé directement sur scène, dont la musique constitue la trame sonore principale de *Wielopole Wielopole* ; le fameux geste de chef d'orchestre avec lequel Kantor dirige ses spectacles, sont autant de symboles, pour ne pas dire de

synecdoques, qui nous font intuitivement comprendre que la musique possède ici un statut tout à fait particulier.

Il faut pourtant le dire : si les ambitions musicales du théâtre kantorien sont explicites, l'essentiel de la recherche qui pourrait répondre au défi qu'il propose dans cet ordre est encore devant nous. Certes, quelques grands kantorologues et spécialistes du théâtre du XX^e siècle n'ont pas manqué de signaler l'importance de la question. Déjà vers la fin des années 1970, Denis Bablet utilisait la notion de *Gesamtkunstwerk* pour appréhender l'œuvre kantorienne en termes de *théâtre total*¹. En 1982, Konstanty Puzyna parlait aussi de la *musicalité* de la pensée et de l'imaginaire de Kantor, qui s'exprimerait, selon lui, non seulement à travers l'omniprésence des motifs musicaux (telle la fameuse valse *François*), au sens traditionnel du mot, dans les spectacles, mais également par une multitude de rythmes participant de leur composition². Krzysztof Pleśniarowicz, pour sa part, utilise dans son ouvrage-clef consacré au Théâtre de la Mort la notion de *thèmes et variations* pour mieux décrire l'une des structures rythmiques qui traversent *La Classe morte*³. Il reste qu'aucune étude fouillée centrée sur le sujet n'a, à notre connaissance, été entreprise jusque-là pour conforter, approfondir et systématiser l'ensemble de ces intuitions.

Il ne s'agit évidemment pas de relever ce défi dans le cadre restreint d'un article de revue. L'ensemble des questions que la problématique de la musique *dans* le théâtre kantorien et de la musicalité *de* ce théâtre incite à poser est beaucoup trop vaste pour cela – ne fût-ce, déjà, qu'en raison de la double relation, objective et subjective, suggérée par les deux prépositions « dans » et « de ». Il n'est cependant pas impossible de défricher ici quelques pistes qu'une telle étude demanderait nécessairement d'explorer. Afin d'éviter les pièges d'un discours trop généralisant et par là même

1. Voir Denis Bablet, « Le jeu et ses partenaires » in T. Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, textes réunis et présentés par D. Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.

2. Voir Konstanty Puzyna, « My, umarli » [Nous, les morts] in *Pólmrok. Felietony teatralne i szkice* [Le Crépuscule. Feuilletons théâtraux et esquisses], V, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, p. 103, ainsi qu'Anna Baranowa, « *Gesamtkunstwerk* Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem » [*Gesamtkunstwerk* de Tadeusz Kantor – entre l'avant-garde et le mythe], Cracovie, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego : Prace z Historii Sztuki* 21, MCLXXIII, p. 91.

3. Voir Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora* [Théâtre de la Mort de Tadeusz Kantor], Chotomów, Verba, 1990.

superflu, nous choisirons en l'occurrence de nous concentrer sur trois spectacles du Théâtre de la Mort : *La Classe morte*, *Wielopole Wielopole* et *Qu'ils crèvent les artistes*. Et si nous n'excluons pas – si nous espérons même – que notre analyse ait quelque pertinence par rapport aux étapes précédentes de l'évolution de l'œuvre, il reste que nous la fonderons sur les spectacles de la dernière phase de cette évolution et que c'est de celle-ci que nos conclusions s'autoriseront avant tout. Ainsi notre réflexion s'interrogera-t-elle, dans un premier temps, sur la spécificité et les fonctions des musiques utilisées par Kantor au sein des spectacles susdits. Dans un deuxième temps, nous observerons l'élargissement considérable du spectre des phénomènes sonores que Kantor transforme dans ses spectacles en supports musicaux, et nous essaierons de définir les enjeux d'une telle démarche. Enfin, nous chercherons à mettre en lumière les modalités et le sens de la construction musicale spécifique des spectacles kantorien – de façon à dégager et à mettre en relief l'image d'un théâtre *musicalisé* à tous les niveaux de sa structuration.

1. Les Musiques et leurs supports dans les spectacles kantorien

S'il est évident, comme nous venons de le rappeler, que la *musicalité* d'une œuvre théâtrale n'est pas nécessairement liée à la présence de telle ou telle musique *dans* le spectacle, il est tout aussi peu contestable que Kantor appréhende ces deux modalités d'apparition du principe musical dans le théâtre comme strictement convergentes. Impossible en tout cas, en ce qui le concerne, de faire fi de *l'objectivation* du phénomène musical. Massive, elle s'impose – et elle invite à commencer l'enquête sur la question par quelques considérations relatives aux morceaux de musique choisis et utilisés dans les spectacles. Il s'agira pour nous, en l'espèce, de voir quelles sont les spécificités de ces pièces, ce qui motive le choix de leur intégration dans les œuvres, et quel usage est tiré de leur déplacement vers l'univers théâtral.

a) Répertoire musical kantorien

Quelle est donc la logique des choix musicaux opérés par Kantor ? Y en a-t-il même une ? Dès la première écoute des spectacles du Théâtre de la Mort, on est frappé par la diversité du répertoire choisi, voire par l'éclectisme du programme. Un extrait de la deuxième partie du *Scherzo* en si bémol mineur de Chopin voisine ici avec des chansons populaires du temps de la Grande

Guerre : *Szara Brygada* [Brigade grise], *O mój rozmarynie* [Ô, mon romarin], *My* [Nous], *Piwsza Brygada* [Première brigade] ; les chants d'Église, comme le Psaume 110 ou le Trisagion dans son adaptation musicale catholique en langue polonaise (*Święty Boże*) [Dieux Saint, Dieu fort], croisent des chants de la tradition judaïque associés au rituel et à la musique synagogale ; la musique religieuse elle-même, toutes traditions confondues, se voit confrontée à la musique profane : pointent ainsi leur nez une berceuse, mais aussi des musiques de danse, comme *Tempos viejos*, ou la célèbre valse *François*. Face à un ensemble aussi disparate, tout effort de catégorisation générique paraît d'emblée voué à l'échec. « Taisez-vous, étiquettes ». Voilà ce que dit manifestement ce flux, pour que bourdonnent tous les résonateurs de la psyché saisie au corps.

Avançons toutefois, et situant ce répertoire dans un cadre historique et esthétique, nous pourrions percevoir que, chants religieux mis à part, ces musiques s'inscrivent dans un paradigme musical que l'on peut nommer « romantique » et « postromantique », au sens le plus large du terme. Cela revient à dire que les extraits les plus anciens datent de la première moitié du XIX^e siècle (le Scherzo de Chopin), mais aussi que l'ensemble des pages choisies par Kantor porte les traces de la transformation des rapports entre musique savante et populaire, sacré et profane, et finalement forme et expression – toutes marques spécifiques du paradigme en question. Sur ce point, la comparaison avec les alliances plastiques du théâtre de Kantor paraît éclairante : si un Vélasquez baroque trouve sa place dans son œuvre, si un gothique Veit Stoss structure l'imaginaire visuel de ses Golgothas, l'univers sonore des spectacles n'a aucun équivalent. De Chopin aux *tangos*, en passant par les chants patriotiques, nous plongeons ainsi dans un espace sonore que la culture musicale du siècle dernier héritait directement de l'époque précédente ou qu'elle développait à partir de cet héritage.

Que signifie un tel choix ? Tout d'abord, que les canevas formels, les principes esthétiques et les présupposés idéologiques des musiques insérées par Kantor dans ses spectacles sont tout sauf novateurs... Ce qui peut paraître étonnant quand on parle d'un artiste qui se réclame d'un héritage constructiviste, surréaliste et dadaïste, et qui se veut fidèle aux principes des grandes avant-gardes du début du siècle... Mais précisément : cela, c'est le roman des manuels, qui s'arrange avec les cadres. Dans le cas de Kantor, une telle fidélité signifie, a signifié : aller, avec le plus grand mépris d'ailleurs, à contre-courant de ce que les prétendus héritiers des avant-gardes ont cherché à ériger en modèle artistique et esthétique

dans les années 1960 et 1970, à savoir : un formalisme autarcique, un conceptualisme autosuffisant et un avant-gardisme acceptable, exposable, inoffensif pour toutes les institutions.

Il faut donc préciser que la culture musicale manifestement « vieillie », sinon vieillotte, choisie par Kantor est de celles que l'on ne rencontre pas dans les espaces musicaux institutionnalisés et clos. Ni hier ni aujourd'hui. Nul besoin d'aller la chercher dans les temples de l'art, où l'on se rend pour se transporter dans un temps qui n'est plus, n'est pas, n'a jamais été. Quand Tadeusz Kantor était enfant, on entendait ces musiques dans l'espace public : en l'occurrence, dans le petit village de Wielopole en Galicie où le croisement des genres et des rites, tous plus anachroniques les uns que les autres du point de vue des pères des avant-gardes occidentales du temps, faisait partie d'une expérience quotidienne accessible à chacun. Et c'est justement là sa première qualité – celle qui le motive pour intégrer de telles musiques dans son théâtre, contre les bibles de la modernité progressiste : c'est qu'elles existent à la fois *avant* et *au-delà* du spectacle ; qu'elles appartiennent à cette même réalité *pauvre* que ces autres objets qu'il transforme en matériau esthétique.

On l'aura compris : que les musiques *déplacées* apparaissent chez Kantor comme des composantes, comme partie intégrante de la *réalité du rang le plus bas* qui l'intéresse dont elles constituent le versant sonore. Dans cette perspective, leur anachronisme et leur éclectisme changent radicalement de signification. Au regard d'une esthétique moderniste, leur aspect « inactuel » s'accorde difficilement avec l'aspect novateur des recherches de Kantor ; mais du point de vue du rapport kantorien à l'*objet prêt*, ce même anachronisme devient l'essence même de leur pertinence. Car ce n'est que grâce à leur *épaisseur* temporelle, grâce à leur distance manifeste – fût-elle inconsciente – envers le présent divinisé du progressisme de la modernité que ces musiques peuvent se faire porteuses de l'expérience qui se trouve au cœur du Théâtre de la Mort : celle de l'inscription de l'humain dans le temps et dans l'histoire.

b) De la répétition à la boucle

Dès lors, les choses deviennent complexes : car nous savons par ailleurs que la dimension temporelle de l'existence que les spectacles kantoriens mettent en relief est loin d'être univoque. Essentiellement dialectique, au contraire. Dans ce monde, la temporalité linéaire du *chronos* mène inévitablement à une fin

tragique. Et le *déplacement* de l'existence hors de l'espace-temps dans lequel il est donné de vivre constitue le seul remède – aussi inefficace qu'il soit – contre la finitude. Conséquemment, le repérage de certains anachronismes du répertoire musical et le constat que celui-ci s'inscrit dans la logique de la réflexion sur la temporalité de l'existence humaine font signe vers une dynamique dramatique : ils laissent pressentir une catégorie, le *musical*, qui travaille de l'intérieur une tension entre les logiques temporelles diverses auxquelles l'humain y est soumis.

De quoi s'agit-il ? Tout d'abord de quelque chose de connu : les rythmes *répétitifs* et les *réurrences* observables à différents niveaux de la composition des spectacles. Nombre de commentateurs ont souligné que ces effets perturbent le déroulement linéaire et dramaturgique au profit d'un mouvement circulaire, réitérant, qui se replie constamment sur lui-même. Nous remarquons pour notre part que ce même procédé apparaît déjà, et sous des formes *musicales* au sens le plus strict du mot, dans tous les extraits musicaux choisis par Kantor. Si l'extrait du *Scherzo* cité dans *Niech szczęśliwą artystę* [Qu'ils crèvent les artistes], la strophe-refrain de la marche *Szara Piechota* et le motif de la valse *François* possèdent un seul trait commun – indépendamment de leur diversité générique et stylistique –, c'est bien de réaliser un schéma strophique analogue, fondé sur une structure musicale symétrique de huit ou de seize mesures, réitérée plusieurs fois au sein de la pièce.

Or, il semble éclairant de tenir compte ici d'un détail strictement musical, qui semblerait insignifiant et peu digne d'attention particulière, si ses conséquences n'étaient révélatrices de la façon dont Kantor aborde la musique en général. Il s'avère que dans les deux premiers extraits cités – celui du *Scherzo* et celui de la marche – cette structure musicale symétrique correspond à certains traits du texte poétique auquel, dans les deux cas, la partition cherche manifestement à s'adapter. On a ainsi, dans le refrain de la chanson *Szara Piechota*, un texte « redoublé », musical et langagier, que chante un chœur accompagné d'un orchestre militaire. Dans la deuxième partie du *Scherzo*, ce texte poétique apparaît implicitement, sous la forme d'un intertexte musical. Plus précisément, Chopin cite ici la mélodie d'un chant traditionnel polonais de Noël, *Lulajże Jezuniu*, que l'auditeur est censé reconnaître et reconstituer. Pourtant, dans les deux cas, une liberté est prise par le compositeur : l'aspect régulier et symétrique du rythme musical relève en réalité d'une mise en relief de *certain*s accents du vers. Dans le refrain de *Szara Piechota*, par exemple, chaque vers contient entre trois

et cinq accents, mais la musique n'en met à chaque fois que quatre en relief (*maszeruję chłopcy*, *maszeruję*), de sorte que les nuances d'accentuation spécifiques des paroles se trouvent anéanties. Et cela est significatif. Car une telle modalité de mise en musique, simplifiant la complexité rythmique de la langue poétique au profit d'un effet de rythmisation musicale régulière, est courante dans la musique populaire, où elle permet d'associer un grand nombre de strophes au même schéma musical – ce qui rend la chanson non seulement propice à la mémorisation, mais aussi apte à accompagner des gestes et des mouvements réguliers : ceux de la danse, de la marche ou du bercement. En choisissant des adaptations caractérisées par ce genre de nuances, Kantor nous révèle ainsi ce qui semble l'attirer tout particulièrement dans la musique : un pouvoir, en vérité, sa capacité d'imposer une logique régulière et répétitive à des modes d'expression plus singuliers et variés, qu'ils soient verbaux (c'est le cas du poème) ou corporels (c'est le cas des mouvements des acteurs sur scène).

Dès lors, une clef nous est offerte : celle de la modélisation et de l'imitation technique qui déplace la réalité imitée. Cette puissance que la musique peut exercer, tant sur le verbe que sur le mouvement, éveille en Kantor un pouvoir créateur l'incitant à dépasser le principe de la simple *citation* des pièces musicales toutes *prêtes*, à les adapter aux besoins de ses spectacles, et à élargir par là même l'éventail des procédés répétitifs qui leur sont spécifiques.

Deux pratiques sont à repérer ici. La première est la coupure. Selon une logique simple et aisément perceptible, aucune des pièces musicales n'est évoquée entièrement. Kantor nous fait plutôt entendre systématiquement leurs parties les plus répétitives et les plus régulières. Le refrain de la chanson *Szara piechota* est ainsi omniprésent, au prix d'une marginalisation de la strophe ; de même, la citation kantorienne du chant *Lulajże Jezuniu* dans la transposition de Chopin constitue l'extrait le plus régulier, symétrique et berçant de la deuxième partie du *Scherzo*.

Tout aussi imposant, un deuxième mode d'adaptation des *musiques trouvées* consiste à reproduire ces mêmes extraits en boucle, quelquefois dans deux versions différentes. L'effet lancinant et obsessionnel est alors assuré, ainsi que le drame qu'il sous-tend et assiste. Indépendamment de la diversité des situations scéniques qu'elle accompagne, et indépendamment de la variété des significations qui résultent de ce changement de contexte, une telle répétitivité étend considérablement le champ d'action du rythme musical, qui domine dès lors, non seulement les paroles et les

gestes des acteurs, mais aussi la logique de leurs actions, allant jusqu'à régir, plutôt que suivre, l'enchaînement des scènes entières. Dans tous les sens du mot, ce rythme est entraînant.

c) *Tours infinis et corps mourants : les vinyles kantoriens*

Que reste-t-il, à partir de là, des autres rythmes et des autres temporalités, aussi variées, disons, qu'individuelles ? Qu'en est-il, au-delà de la durée, du temps-*chronos*, qu'on croirait anéanti par les rondes inlassables de la danse des morts – fantômes macabres des valsestraussiennes qui ont bercé le grand Empire austro-hongrois, tout le long du siècle précédent, jusque dans le plus sombre de ses cauchemars ? Nous allons y venir ; mais pour ce faire, il nous faut nous interroger sur le statut ontologique de ces *fantômes*. En d'autres termes, sur le support matériel qui assure l'existence de ces musiques répétitives et circulaires qui rythment les spectacles de Kantor. Car si la musique kantorigienne touche à l'idéal de la répétition parfaite – impensable au temps du valseur du siècle, Johann Strauss – pour ensuite le contredire, c'est parce qu'elle dispose d'un support nouveau : le disque vinyle, dont la réalité *mécanique*, tant au plan symbolique qu'industriel, permet de reproduire, à l'infini et en tout temps, *exactement le même*.

On ne saurait, en effet, imaginer instrument plus puissant que le microsillon (dont il ne faut pas oublier qu'il est fait, comme son nom l'indique, d'un même et unique sillon gravé en colimaçon) dans les mains d'un créateur qui met au centre de ses interrogations artistiques la question de la mémoire et de la possibilité du retour au passé vécu. Avec lui, c'était la possibilité d'achever autant que de renverser certain mythe musical venu du romantisme qui était en jeu. Un mythe que les choix musicaux de Kantor ne pouvaient pas ne pas interroger..

Dès l'époque dite jadis préromantique des Rousseau et Sénancour, on avait en effet admis qu'aucun art n'avait jamais permis de pousser aussi loin le rêve de revivre le même que la musique ; et qu'il suffisait d'entendre un motif ou un son déjà entendu pour se sentir transporté dans le hors-temps du souvenir⁴. Sur ces fondations, la sensibilité romantique avait pu édifier toute la construction onirique de ses œuvres résurrectionnelles. Or, il est bien évident qu'un tel rêve de renversement de la course du temps était aussi fantasmagique qu'ambigu et que cette évidence ne

4. Voir Jean-Jacques Rousseau, « Dictionnaire de la musique » in *Id., Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, vol. V, p. 924.

manqua pas d'apparaître bientôt sous la forme la plus simple de la nécessaire adaptation des œuvres. À l'époque des Strauss, la musique était ainsi elle-même soumise à un perpétuel changement, dans la mesure où elle ne pouvait être appréhendée autrement qu'à travers des interprétations, toujours diverses et divergentes. Et quoiqu'on imaginât pour contraindre cette dynamique, on butait sur la nécessité de la faire taire pour la soustraire à l'emprise de *l'accomplissement chronique*. Ainsi, l'œuvre musicale émancipée du temps linéaire ne pouvait-elle être conçue que comme espace, partition idéale, qu'une construction imaginaire, inaccessible à tout interprète, aussi intemporelle qu'inexistante : bref, coupée de toute expérience corporelle, elle ne pouvait plus que se réfugier dans le concept. Avec l'apparition des technologies d'enregistrement et de reproduction du son, ces contraintes cessèrent d'exister. Et plus l'industrie assura la solidité des supports, plus le sentiment de l'inaltérabilité de l'œuvre musicale, et donc de sa maîtrise du temps, put être rêvée. Jusqu'à ce que les premiers microsillons arrivent, en 1948, donnant aux voix et musiques gravées sur 78-tours en cire tout leur poids de passé vivant conservé mais fragilisé par chaque passage de la pointe de lecture en métal – que leur matière synthétique même (un dérivé du pétrole) semblait pouvoir défier.

Ainsi le songe de l'éternité, et l'hérésie selon laquelle une copie faite à l'image du modèle pourrait devenir identique à celui-ci, avaient-ils enfin la possibilité de prendre corps – avec toutes les ambiguïtés que cela induit. Et ce retour de mythe romantique, Kantor le comprit, et chercha à le démystifier pour en signifier le sens humain, montrant comment, en *prenant corps* dans le disque, quelque chose comme le mythe de l'éternel retour trouvait à la fois à se réaliser et ne pouvait le faire que sur un mode prothétique qu'il suffisait de dénoncer pour qu'il affichât une vérité émotionnelle : l'aspiration au mythe.

Voilà pourquoi l'usage du microsillon comme support n'a rien de neutre ici. Parce qu'il fait signe vers un contexte – et que ce contexte est trouble. À un premier niveau, il est une signature d'époque. Il désigne l'univers sonore du temps de l'enregistrement et le restitue à chaque fois qu'on le passe. En même temps, c'est une chose concrète, qui possède sa matérialité et, à ce titre, *se* désigne chaque fois qu'il se fait entendre, rappelant, *comme* le disque de cire, son usure, les altérations de la pointe en métal, son âge. Le corps sonore du disque intervient ainsi, au creux de toutes les musiques dont il se fait médium, pour rappeler une existence concrète et une spécificité qui font partie intégrante du *message* et se

caractérisent par une datation et une résistance à cette datation. C'est une synecdoque, une négation de l'idéalisme ou du sentimentalisme éthérés, qui montre qu'un message est *constitué* par un âge et un imaginaire.

Par un « sujet », dirait Meschonnic⁵. Car c'est bien à *l'histoire* qui fait alors retour, et sous la forme d'une subjectivation des relations. Cette chose, le disque, qui se serait réifiée en s'idéalisant, se relativise et se relie au monde d'un sujet qui se l'approprie et qui s'appelle Kantor – nous la restituant par cette appropriation même. Grâce au grincement, à l'imperfection de l'effet acoustique qu'il produit, aux rayures du microsillon qui brisent toute illusion d'une *présence* musicale autre que d'une copie défailante, les extraits des musiques citées dans les spectacles du Théâtre de la Mort deviennent tous, réellement, musiques *de Kantor* : des *musiques mortes*. Telle est la subjectivation. À l'instar de la photographie qui suppose l'absence du modèle et se fait médiatrice de la mort sur le plan visuel, le vinyle de Kantor est nécessairement porteur d'une musique qui n'est plus ; il produit un effet de distance temporelle indépassable entre le moment musical saisi lors de l'enregistrement et le moment de l'écoute, confondu avec celui du spectacle, transformé ainsi en acte de *commémoration*.

Nous parlions d'effet de boucle. Nous touchons ici à ses limites. Responsable principal de l'aspect répétitif de la musique kantoriennne, ce n'est que dans ce contexte *mécanique* qu'il révèle son potentiel signifiant et créateur. À partir de quoi, dans sa négativité, tout ce qui vient l'altérer prend une valeur révélatrice, en particulier le traitement des bandes magnétiques sur lesquelles les extraits de vinyle sont enregistrés. Rupture de l'extrait utilisé, changement de son tempo, variation de la hauteur du son au cours du spectacle par contrainte exercée sur les bobines deviennent en l'occurrence des procédés *musicaux* dignes d'une véritable composition tragique. Mais il faut remarquer que c'est justement en touchant au déroulement physique de la bande-son du spectacle qu'ils acquièrent cette dignité, en intervenant dans le *mécanisme* même de la restitution du son, dont ils mettent en relief les failles. Face à de telles manifestations de la présence sonore du support et de ses remaniements, le rituel de la répétition perd une bonne part de sa puissance rituelle et transgressive potentielle. Quelle est l'illusion de retour au passé, quelle est l'effet d'éternité qu'il pourrait produire ?

5. Voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

L'effort de détourner le temps, de fuir à sa linéarité, apparaît par là vain et tragique. Manifestement *artificielle*⁶ et défaillante, une musique *morte* réitérée à l'aide d'un mécanisme ne peut ainsi qu'accompagner et guider des mouvements aussi *mécaniques* et défaillants qu'elle-même – et transformer ainsi les personnages kantoriens en morts-vivants, dont la recherche éperdue du temps de leur enfance se trouve vouée à l'échec.

2. Jeux des objets sonores, ou musiques concrètes de Kantor

Nous arrivons ainsi à la constatation que le disque vinyle, médium principal de reproduction des sons auquel Kantor a recours, devient *l'instrument pauvre* majeur de la *musique morte* kantorienne. Le témoignage de Tomasz Dobrowolski, ingénieur du son au Théâtre de la Mort, confirme l'importance de ce déplacement :

Kantor prosił, abym wcześniej przygotował jakiś motyw marsza pogrzebowego. [...] puściłem marsza z *Eroiki*. Było to nagranie, które bardzo lubię, stare, monofoniczne, Ericha Kleibera. Piękne. «Dobre – tylko niech pan ten początek powtarza, i tak to zmontuje» – powiedział Kantor. No to sobie myślę: jest to rzeczywiście trochę płaskie, dawne nagranie, postaram się o nowsze. I wziąłem nowe nagranie Karajana, stereofoniczne, z lat sześćdziesiątych może. Po tygodniu albo dziesięciu dniach była znowu próbowana scena z tym marszem żałobnym, i puściłem Karajana. Po paru taktach Kantor przerwał: «co to jest? niech pan nic nie zmienia, to jest teraz inne! Tamto było dobre!». Również więc ten szum starej płyty miał swoje pełnoprawne miejsce jako element sfery dźwiękowej Teatru Cricot. Nie wszyscy to rozumieli⁷.

[Kantor m'avait demandé de préparer d'avance un motif de marche funèbre [...], j'ai mis la marche de *l'Héroïque* [de Beethoven – note de l'auteur]. C'était un enregistrement que j'aime beaucoup : un vieil enregistrement monophonique d'Erich Kleiber.

6. Sur l'héritage constructiviste de cet aspect de la démarche kantorienne, voir Pawel Stangret, « Cytat teatralny w twórczości Tadeusza Kantora » [Citation théâtrale dans l'œuvre de Tadeusz Kantor], *Colloquia Litteraria* 1, 2009, p. 42-46.

7. Małgorzata Dziewulska & Tomasz Dobrowolski, « Muzyka i dźwięk w przedstawieniach Kantora » [Musique et son dans les spectacles de Kantor], *Konteksty* 1/2, 1999, p. 22.

Très beau. « C'est bon. Seulement répétez ce début, et faites un montage à partir de cela », dit Kantor. Alors, je me suis dit : c'est en effet un enregistrement un peu plat et ancien, je vais en chercher un plus neuf. Et j'ai pris un nouvel enregistrement stéréophonique de Karajan, des années 1960, je crois. Une semaine ou dix jours après, on essayait de nouveau cette même scène avec la marche funèbre, j'ai donc mis le Karajan. Après quelques mesures, Kantor interrompit : « Qu'est-ce que c'est ? J'avais dit de ne rien changer – c'est quelque chose de différent ! C'est l'autre qui était bien ! ». Ce grésillement du vieux disque était donc aussi une composante intégrante de l'espace sonore du Théâtre Cricot. Mais certains ne le comprenaient pas.]

Le positionnement de Kantor ne pourrait s'exprimer plus clairement: ce qui paraît n'être qu'un changement de support et d'interprétation de la *même pièce* constitue pour lui un changement *d'objet*. Dans son esprit l'exécution concrète d'un morceau est unique, unique aussi l'effet acoustique produit par un objet-disque particulier, et c'est ce caractère distinctif qui constitue la qualité principale de la musique à laquelle il accole son nom.

Comme on peut l'imaginer, les conséquences d'un tel déplacement sont radicales. Tout d'abord, parce qu'il nous oblige à repenser et à redéfinir la notion même de musique telle que l'œuvre la pose et l'appréhende. Si celle-ci doit comprendre l'ensemble des effets acoustiques (re)produits par l'instrument-vinyle, cela signifie qu'il nous faut élargir de façon considérable le spectre même du *musical*, en y intégrant tout en ensemble de *phénomènes* sonores enregistrés et reproduits, que le fait même de l'être transforme en musique au cours des spectacles. Mais ce n'est pas tout. Dans la foulée, change également de statut tout un corpus de sons produits sur la scène même du spectacle qui, sans faire partie de l'enregistrement, viennent se confondre avec les sons enregistrés, et dont l'organisation reste en rapport étroit avec celle de l'ambiance sonore du vinyle. Double extension, en somme, à partir de laquelle les réponses – que l'on peut apporter à la question, essentielle, de la conception du temps humain dont les musiques *trouvées* par Kantor sont le véhicule – sont appelées à se nuancer.

a) *L'appareil-photo-mitrailleuse ou les marteaux du Golgotha*

Voyons donc de plus près quelles sont les composantes principales de cet univers sonore doublement élargi, et de quelles significations elles sont porteuses – en prenant pour point d'appui le spectacle *Wielopole Wielopole*. Mis à part les pièces de musique

gravées proprement dites, les enregistrements qui participent à son déroulement⁸ comprennent nombre d'effets sonores et de bruitages. On entend notamment les tirs de l'appareil-photo-mitrailleuse – la fameuse « machine de la mort » –, et le choc des marteaux qui préparent, dès le début du spectacle, la scène de la Crucifixion.

L'usage qui est fait des premiers, confondus au cours du spectacle avec un chant martial, est une invitation liminaire à la réflexion sur l'ambivalence des représentations. Les entendant, on est amené à se demander pourquoi Kantor choisit de croiser de la sorte les sons connotant la *mort* (du fait de l'objectif belliciste et de la soumission à la mécanique sans âme auxquels ils renvoient), et ceux de l'appareil photo⁹, qui rappelle la médiation du vivant. Et se disant qu'on ne rapproche pas par hasard un bruit aussi inoffensif de celui d'une mitrailleuse, on ne peut pas ne pas sentir, en sous-main, le vacillement d'un siècle de *shootings* voyeuristes ne faisant plus le départ entre information et intéressement à l'horreur flashée. Tout se passe de fait comme si, associant l'effet sonore de la série des *shoots* à l'effet répétitif de la marche, reproduit à l'infini et amplifié par le disque, Kantor nous donnait à juger ce rythme comme complice – et nous invitait, par ce décalage, à juger de notre propre voyeurisme de spectateurs. Effet de l'usage de la machine, le *shooting* n'est pas seulement témoin. Il devient acteur de la même violence qui permet d'exterminer des humains ; et notons que, ce *sérialisme* sonore les transformant en masse – ils se voient ainsi privés non seulement de leur vie, mais aussi de leur mort, soudainement réduite à un chiffre global et à un mouvement mécanique et répétitif au lieu d'être un passage personnellement vécu.

Où faut-il situer, dans ce contexte, les bruits des marteaux, invisibles sur scène, mais présents sur le plan sonore dès le début du spectacle, et comment comprendre leur signification ? D'un symbolisme plus explicite, ils empêchent, de la même manière, d'oublier la violence, en l'occurrence celle qui est faite au corps crucifié, mais ils se distinguent des précédents par le surcroît de terreur née de leur régularité brouillée. Si l'effet global produit par l'ensemble de mouvements individuels des marteaux peut en effet paraître polyrythmique, si, à ce titre, un semblant de désorganisation semble les régir, laissant presque croire à la liberté

8. Voir les archives de la Cricothèque de Cracovie, dossier n° 013923.

9. Sur la symbolique de la photographie chez Kantor, voir Monika Żółkoś, « Warianty pamięci » [Variantes de la mémoire], in *Opcje* 3, 2004.

de chacun et, derrière elle, à la part d'humanité qui les agit, tout cela n'est qu'un effet de la réception brouillée par la complexité du système et de la logique précise qu'ils servent. En vérité, le martèlement produit par chacun de ces « instruments » possède sa propre régularité, avec ce que cela signifie d'atrocement efficace. Le symbole est transparent, et il vient compléter le précédent. En effet, on a affaire ici à deux détournements de gestes potentiellement pacifiques (celui du charpentier, celui du photographe mémorialiste), tous deux témoins et aides de vie – et c'est leur résonance qui en rend compte. Dans le cas des marteaux, l'oreille est frappée, quand bien même on ne voudrait pas la voir, par la continuité entre la violence faite au matériau précédemment vivant – symbolisée par l'image du clou enfoncé dans le bois – et celle qui détruit le corps : de l'un à l'autre, c'est la capacité de l'homme à se transformer en son propre instrument et à tout déshumaniser qui s'affirme, signifiant que chaque acte de mécanisation des gestes et des mouvements humains porte en soi le germe de la destruction.

Nous voyons ainsi que le motif acoustique à la fois diversifié et régulier du martèlement qui traverse *Wielopole Wielopole* complexifie largement la symbolique globale des rythmes kantoriens. Ajoutons maintenant que ce n'est pas seulement à cause de sa structure rythmique complexe qu'il agit de la sorte, mais aussi parce qu'il ouvre la sensibilité auditive du spectateur à une catégorie plus large d'effets sonores récurrents – pour ne pas dire omniprésents – dans ce même spectacle. En témoigne son statut de son enregistré. À un premier niveau, un tel statut constitue une façon de marquer l'importance particulière du martèlement concret parmi les autres bruits ou sons émis et propagés au cours du déroulement de l'œuvre. Au-delà, il l'érige en une espèce de métonymie. Avec lui, tout un ensemble de phénomènes rythmiques produits directement sur scène, et avec lesquels il a une parenté acoustique, sont élevés au rang de phénomènes *musicaux* et entrent, tout compte fait, dans la partition particulière qui nous est proposée. Il est notamment à peu près impossible de tenir pour isolés par rapport à lui les bruits de scène avec lesquels il se confond tant de fois – par exemple les coups de talon des acteurs, dont la polyrythmie, au plan de l'économie de l'œuvre, entrent dans une relation tendue avec la leur. Ainsi, les frontières s'émeussent entre son enregistré et bruits « réels » du spectacle, qui se répondent et constituent un dialogue intense correspondant aux choix artistiques d'un artiste soucieux de

rendre *signifiants* (jusqu'au sens le plus linguistique du terme) les moindres détails de son œuvre.

Dès lors, la tension entre rythmes réguliers et irréguliers que nous venons d'observer acquiert une dimension insoupçonnée : on pourrait dire qu'elle est « amplifiée », dans l'acception technique du mot, par des moyens d'ailleurs très simples sur le plan physique d'échos et de cumuls. Les variantes s'en font entendre partout, tout au long du spectacle. Mais c'est, logiquement, l'agencement des bruits produits par les mouvements des acteurs sur scène qui est à cet égard le plus parlant. Emportés d'un temps vers un autre par la dynamique irrésistible qu'imposent le rythme et le tempo de la danse, ils s'alignent sur lui, faisant ressortir par leur pas sa régularité. Peu importe qu'il s'agisse de valse ou de marche militaire : à l'égard du comportement qu'ils génèrent, c'est la même chose. On assiste là au renoncement à toute action et à toute rythmisation individuelle. Voici une scène de *Wielopole Wielopole* – le chant *Szara Piechota* s'efface progressivement avec le départ du bataillon, mais un soldat reste sur scène, trop pris de l'automatisme de la marche pour s'apercevoir de la disparition de ses compagnons ; envoûté par le battement *quasi*-mécanique de la mesure, il continue à la *battre* avec ses pieds, comme si la frappe de *combat* était devenue le seul rythme que ses pas et son corps meurtri sont encore capables de produire. L'impact de la « vraie » musique sur l'individu est ici sans équivoque. C'est celui d'une bataille dont l'homme est devenu le lieu. Celui d'une aliénation. À d'autres moments – notamment quand la « vraie musique » est absente – les échos font au contraire signe vers un mouvement de réappropriation de soi ; alors, le rythme des pas des acteurs s'assouplit, s'enrichit, et sans jamais devenir totalement « naturel », il apparaît comme marque sonore plus spécifique de chacun des personnages du spectacle. De ce point de vue, le coup de talon fracassant qu'envoie la femme du photographe est littéralement exemplaire. Par ce simple acte, le personnage signifie non seulement sa résistance à toute *régularisation* rythmique, mais aussi sa capacité à s'y opposer, voire à la dominer par sa pulsation chevillée au corps. Il accueille, disons, de façon manifeste, l'indépendance et le pouvoir symbolique sur la mort qui lui est légué – avec la gestion de l'appareil-mitrailleuse. Parce que tel est bien l'enjeu de la fixation ou des déplacements et réorganisations du musical : l'orientation de la sensibilité vers l'humain ou l'inhumain, la liberté ou l'asservissement. La prise de parole ? En un sens, oui.

b) *Instruments-voix*

Si le rythme des mouvements de la veuve dont nous venons de parler se démarque si nettement de celui des autres personnages, c'est aussi parce qu'il est ponctué de cris inattendus et d'éclats de rire violents, dans lesquels son affranchissement puise un surcroît de ressources contre l'envoûtement rythmique ambiant. Élargissement et amplification de la notion de *musique*, disions-nous. Ils touchent sans surprise à une autre zone d'action acoustique : celle de *l'expression vocale* des acteurs sur scène. Après le chant enregistré et son statut musical aussi évident que *déplacé*, l'extension de la musique ne pouvait pas ne pas porter sur les données de la production vocale, verbale ou pas, créées directement au cours du déroulement de l'œuvre.

C'est chose faite avec ces cris et rires. Mais là encore – comme dans le cas des structures rythmiques – on assiste à une tension entre le chant collectif enregistré et une vocalisation plus individualisée. D'une part, les voix *mortes* – entendons : enregistrées – exercent sur les personnages une emprise qui les fait s'adapter à elles, et reproduire leurs effets par des incantations chorales, souvent à connotations religieuses, qui *confondent* leurs propres voix dans un chant unique. D'autre part, les voix des acteurs ne se joignent jamais au répertoire musical venu du hors-scène. Comme si l'instrument-voix (le chant qui apparaît sur scène) était protégé de l'emprise des *musiques mortes*, dans tout ce que celles-ci possèdent d'ambigu et d'idéologiquement suspect. Comme s'il n'y avait même que lui de protégé. Faut-il en déduire que la musique *vive* produite sur scène, aussi boiteuse, *pauvre* et fragile soit-elle, est *l'organe de résistance* par excellence – ou plus précisément que son déficit d'excellence est une ressource essentielle de la résistance aux voix mortes, capable de les mettre en cause et de démystifier leur misérable *tonus* ? Vraisemblablement, comme le montrent les séquences qui paraissent les plus libres de l'emprise du *rituel musical*, comme le début du deuxième acte de *Wielopole Wielopole*. Les voix des acteurs sont ici porteuses d'identités sonores spécifiques qui prennent la forme de formules verbales ou de lamentations méloformes¹⁰ se distinguant l'une de l'autre par un timbre, une courbe intonative, un type d'accentuation, un tempo, un rythme –

10. Sur l'oralité des textes de Kantor et son usage des voix, voir Paweł Stangret, *Manifesty Tadeusza Kantora* [Les manifestes de Tadeusz Kantor], Fa-Art 1, 2005, p. 10, ainsi que Katarzyna Tokarska Stangret, « Zagubione um - ta - ta - ta, czyli Kantor reżyseruje głos » [Le *tadam - tadam* perdu : mises-en-scène kantoriennes de la voix], *Teatr* 4, 2010, p. 66.

bref, par tout ce que recouvre la notion d'expression vocale individualisée. Instruments à part entière, elles ont leurs « parties », conçues selon les caractéristiques sonores qu'elles sont capables de produire. Et elles les jouent *ad hoc*. Si certaines se voient ainsi amenées à prononcer des paroles, rien d'essentiel dans ce flux, leur signification laisse perplexe. Non qu'elle soit indifférente. Mais les signifiés n'ont ici de valeur que relative, parce que la dimension sémantique du message ne saurait constituer une marque d'individualité. Anonymes et indistincts, trop souvent récupérés par les idéologies ambiantes et vidés ainsi de leur crédibilité, les mots ont en somme dans ce monde vocation à devenir avant tout des supports vocaux, dont les qualités phoniques comptent bien plus que le contenu, parce qu'elles permettent aux personnages de déployer la *modalité* de leur rapport au monde, forme musicale de *l'être* en effet, qui constitue la seule authenticité. Et c'est bien ce qui se passe. Il se peut que l'expression n'échappe pas à l'emprise du répétitif ; l'essentiel est ailleurs : dans le fait qu'elle échappe parfois à une répétitivité mécanique, et garde par là une certaine vérité... au risque de prendre en charge l'aspect le plus tragique et le plus difficilement supportable du vrai. Pensons au cas de Marian Kantor, ressuscité pour revivre son mariage avec Helka. Invité à répéter après le prêtre les paroles rituelles, il s'efforce de le faire, mais sa voix reste sourde, rauque – littéralement morte. Impossible pour elle de prendre en charge autre chose que la vérité de son corps, de renier sa propre destruction, que le rituel intemporel cherche à détourner. Elle est tragique, certes. Mais toute autre modulation relèverait de la pire des comédies. De la même manière, les rires et les cris inimitables de la veuve, dissonants et cruels, brisent le cercle du temps sacré des prières où la Grand-mère cherche à se réfugier, et coupent radicalement le mouvement circulaire analogue du chant *Szara Piechota*, qui mène les jeunes soldats droit dans les bras de la mort. Les idéologies du siècle ont beau n'avoir pas épargné la parole et ne lui avoir laissé de ressources que de traverser des voix brisées, celles-ci – en tant qu'elles sont vectrices de ces bribes de chair et de mémoire que les machines de guerre n'ont pas réussi à dévorer – disent un reste de sens et la défaite des idéologies. La mort est là. Son témoignage *musical déplacé* réhabilite l'existence durable, rescapée du déluge de l'Histoire, qu'elle voudrait cacher.

c) *Aux frontières du spectacle*

Nous voici aux limites de la recomposition, de ces étirements et extensions par où des catégories fixes se voient nuancées, bousculées, reconsidérées. Reste pourtant un problème : celui de l'idéalisme éventuel qui menace toutes les perturbations de valeurs, toujours susceptibles d'être interprétés en termes de renversements – avec ce que cela suppose d'avalisation de la même logique. Les musiques trouvées déterminent largement la temporalité qui régit les spectacles dont nous parlons, et signalent sa différence. Mais de quelle différence s'agit-il ? La défaite de la linéarité et de la circularité (ces deux représentations mythiques du temps qui servent l'esprit mécaniste de la causalité) ne revient pas, comme telle, à la proposition d'un *autre* temps. Fondée sur l'exhumation de la cicatrice, sur son exposition scénique, elle atteste la valeur démystificatrice de la brisure quand on cherche à définir la réalité à partir de la seule description de ses caractéristiques physiques. Moralement, elle rend impossible l'innocence de l'oubli à laquelle rêvait un Nietzsche, maître ès éternel retour, que fantasmaient la RFA du *Wirtschaftswunder* dénoncée par Fassbinder, ou avec lequel trafiquait le déterminisme historique des régimes communistes. Seulement, l'horizon, l'avenir, ne sont pas dessinés. Et le risque est grand de camper un *rôle*, de n'être plus, fût-il régisseur, qu'un personnage de théâtre, démystificateur ou accusateur public, emprisonné dans sa gloire dénégatrice qui voit partout de la compromission et dont la graine de nihilisme est si facile à replanter...

C'est après tout le destin des avant-gardistes radicaux, prétendument irréductibles et si aisément récupérables par les bourgeoisies capitalistes aussi bien que communistes. Et assurément le bilan dressé paraît y mener. Jugeons plutôt : déconstruit par le rire, accusé d'emprise idéologique sur l'individu et de conséquences morbides sur les humains, déformé par le grincement du corps du vinyle, le rituel de la répétition cultivé à travers les musiques *mortes*, avec sa temporalité circulaire et son rêve d'immortalité, est, selon toute apparence, définitivement compromis. Quant aux rythmes et aux voix quelque peu personnalisées, qui surgissent de temps à autre au sein du spectacle, ils semblent étirés entre l'émerveillement que l'utopie impossible et par ailleurs suspecte d'un temps cyclique exerce sur eux et le règne de l'Agente de la mort – patronne d'un temps linéaire qui coupe cruellement les fils des illusions humaines pour multiplier ses

photographies mortuaires et dévoiler le cynisme des idéologies technocrates qui nourrissent les mythologies de l'éternel retour.

La limite est bien atteinte. Et pour un peu, on pourrait imaginer ici quelque retour de destin moderne, celui de Maïakovski, celui de Celan, celui de Fassbinder à certains égards, avec silence à la clef. Sauf que chez Kantor, la puissance dialectique n'est pas suffisamment fantasmatique, pas suffisamment téléologique pour se désoler d'une absence de synthèse et ne pas entrevoir autre chose à la résolution du négatif que la résolution des contraires dans une unité. Dit autrement, le traitement de la musique dans ses spectacles laisse pressentir, chez lui, la croyance dans la possibilité que le *croisement* des deux logiques temporelles opposées, dont l'une paraît plus tragique que l'autre, puisse produire un sens, dont la *cicatrice* serait, au-delà de sa valeur *marquante*, le vecteur. Simplement, pour percevoir une telle réorientation de l'espace musical vers quelque avenir humain (et sans préjuger du contenu de celui-ci, sans quoi on retomberait dans la téléologie), il faut le situer non pas à l'intérieur de l'une ou de l'autre modalité, mais au niveau de leur agencement. Ce qui signifie pour nous : déplacer le centre de notre attention vers l'agencement des structures musicales du spectacle et vers la source même de cet agencement, le chef-d'orchestre présent sur scène Tadeusz Kantor.

3. Structuration musicale du Théâtre de la Mort

Notre questionnement sur les musiques kantoriennes nous amène ainsi à nous interroger sur la structuration spécifiquement musicale des spectacles de Kantor, pour en dégager l'intentionnalité première : celle qui se manifeste par les gestes qu'il fait pour gérer directement leur déroulement sur scène.

a) *Entre création et orchestration du spectacle musical*

Nombre de commentateurs ont pu analyser la signification de ce fameux geste de chef-d'orchestre avec lequel Kantor intervient dans son spectacle pour signaler, de temps à autre, les débuts des séquences, pour lancer la musique ou pour en diminuer le volume. On y perçoit, à juste titre, une composante du langage musical transposée au langage théâtral. On a également souligné qu'un tel choix mettait en relief les rapports entre l'artiste et sa création¹¹. Et

11. Voir entre autres Krzysztof Pleśniarowicz, *op. cit.*, p. 17; Andrzej Matynia, « Najwłaściwsza miara czasu » [La mesure du temps la plus juste] in

il semble effectivement que, dans la lignée de la modernité théâtrale, de Piscator à Peter Brook en passant par Artaud, qui a repensé d'une part la hiérarchie des rôles d'auteur et de metteur en scène, d'autre part les relations du texte écrit et de la représentation, ce geste permet à Kantor de mettre au centre du spectacle la question des rapports entre le créateur-metteur en scène qu'il est et l'œuvre, dans la mesure où il brise, avec emphase qui plus est, l'illusion mimétique à laquelle Kantor s'était opposé dès ses premières mises en scène.

Néanmoins, *l'implication* du geste kantorien nous semble plus révélatrice par ce qui le relie à toutes les formes de la transgression des représentations illusoirs dans lesquelles la musique est partie prenante. Réflexivement et sur le plan du dispositif mis en œuvre, il fait signe vers les rapports singuliers et singularisés que ce théâtre entretient avec la musique. Symboliquement, il relève d'un traitement du temps que son esthétisation ne rend pas artificiel, puisque le désir de maîtrise y coexiste avec l'acceptation de l'aspect inéluctable de la durée.

Ce que la présence d'un chef d'orchestre sur scène implique en effet, c'est que l'œuvre présentée peut et doit avant tout être appréhendée *comme musicale*. Avec tout ce que cela peut induire du point de vue de la spécificité de sa structuration et de son déroulement. Ainsi, montrer d'un seul et même geste les débuts et les fins de certains extraits musicaux et de certaines scènes ou séquences signifie *désigner* des composantes théâtrales comme éléments d'un enchaînement soumis aux lois musicales. C'est attribuer un *statut musical* à la dramaturgie du spectacle. C'est signaler que l'exécution *du spectacle* kantorien ressemble plus à celle d'une pièce de musique qu'à celle d'une pièce de théâtre. C'est aussi laisser entendre, comme par référence aux indications scéniques données en répétition, que les acteurs sont invités à jouer leurs rôles comme s'il s'agissait d'une partition musicale – dont on sait qu'elle précise, d'une manière bien plus minutieuse que tout scénario théâtral, les détails de rythme, d'intonation, de tempo, de dynamique, et enfin de durée des séquences.

Le déplacement de ce geste, transposé de l'univers musical à l'univers théâtral, n'en mène pas moins à un paradoxe : car c'est à la fois cette même fonction *désignative* qui dévoile la différence essentielle entre la spécificité du geste kantorien et celui d'un chef

d'orchestre « ordinaire ». Si le travail de ce dernier consiste, dans l'écrasante majorité des cas, à diriger une œuvre créée par un autre (le compositeur), celui de Kantor, par ce qu'on peut appeler sa double orientation, n'est pas loin d'avoir un pouvoir *quasi-magique* : ce n'est plus seulement un geste d'interprète fidèle qui dirige la *réalisation sonore* d'une partition pré-existante à l'exécution, mais c'est aussi un geste de *créateur* qui donne vie à un univers – et qui a le pouvoir de le transformer en ce qu'il souhaite – à savoir, en l'occurrence, en œuvre musicale personnelle. Est-ce à dire que cet univers n'existait pas avant lui et qu'il est son démiurge ? Ce serait excessif. Mais précisément, dans les limites de cette démesure potentielle, le créateur acquiert la puissance de donner à l'existant – à l'objet pauvre, à l'acteur – une autre modalité d'existence, de le transmuter en lui proposant un agencement spécifique. Et quand on dit l'existant, il faut admettre que l'objet n'est pas seul concerné : le sujet aussi.

Une question subsidiaire s'impose donc : dans quelle mesure le créateur participe-t-il lui-même de cette existence ? Dans quelle mesure *se* transmute-t-il ? Sur ce point, le choix de Kantor paraît clair et inspiré cette fois du *statut scénique* particulier dont jouit un chef d'orchestre lors d'un concert. Celui-ci est le seul musicien muet sur scène ; c'est le seul dont la présence n'est que visuelle ; et le seul qui, tout en restant silencieux et apparemment extérieur à l'œuvre musicale qu'il dirige, donne à l'interprétation la marque de sa personnalité, qui la traverse d'un bout à l'autre. De même, si le théâtre est une œuvre musicale, son metteur en scène Tadeusz Kantor, tout en restant *visuellement* sur scène, renvoie par son silence à son *exclusion* paradoxale de l'œuvre – qui n'est cependant, à un autre degré, qu'une forme *d'omniprésence* et de domination *quasi-divine*, car invisible et absolue, devant l'univers scénique. Il se transmute, dirons-nous, pour autant qu'il assume un pouvoir exclusif, qui fait s'équivaloir effacement et action, mutisme et affirmation, ce qui veut moins dire on ne sait quel égotisme qu'une présence responsable dans le monde.

On est bien, par là, dans le monde quoiqu'au théâtre, et en train de lui proposer un sens sous forme d'une façon d'être présent à soi aussi bien qu'à lui. L'univers inventé acquiert ainsi le statut de *re-création déplacée* dans, devant et de la réalité où il se fait jour et qu'il contribue à impressionner (au sens physique du mot) : car s'il ne suit pas un scénario préétabli sous la forme d'un texte, comme c'est le cas dans une mise en scène théâtrale plus classique, il n'est pas non plus tributaire de l'improvisation libre des acteurs. Les

composantes du spectacle, ainsi que leur agencement, suivent un schéma strictement élaboré et pensé jusqu'au moindre détail avant la représentation scénique et qui appartient à une façon d'être dans le monde avec lequel elle ne doit pas couper les liens. De la sorte, Tadeusz Kantor, présent-absent sur scène, ne cesse de nous rappeler que son univers théâtral n'a aucune existence autonome, au sens où, non seulement tout est soumis à la logique de ses interventions, mais celles-ci sont elles-mêmes le produit d'une expérience.

b) *Du Leitmotiv à l'irréductible*

Telle se profile, sous la gestuelle pittoresque, une *réflexion*, autrement dit un jeu de miroir conscient et affiché, de la relation globale entre la création et l'Histoire. Reste à savoir comment, concrètement, le créateur la met en œuvre dans ce cadre.

Pour la comprendre, nous pouvons revenir aux deux principes rythmiques repérés plus haut, qui donnent la mesure de plusieurs séquences : celui de la répétition, propre aux extraits choisis par Kantor et amplifiée par le travail sur les enregistrements, et celui du retour irrégulier des supports de l'expression individualisée – bruits des pas, voire chocs des talons sur scène, rires, cris, récurrences intonatives de certaines formules verbales, etc.

De ces éléments que, jusqu'à un certain point, nous appréhendons comme distincts, une saisie plus sensorielle que conceptuelle, un accueil qui ne craint pas la perturbation de l'ordre logique, fait en réalité vite comprendre que leur entrelacs est au coeur de l'organisation globale du spectacle comme spectacle.

La dimension répétitive, prise isolément, est envahissante. À ce titre, elle interroge immédiatement. Elle peut même inquiéter quand on s'avise qu'une ombre portée rôde dans ses parages. Entre les extraits musicaux qui reviennent plusieurs fois, souvent en boucle, tout au long du spectacle et dans des situations diverses et les mélodies comme *Szara Brygada* qui font retour et servent de motifs structurants pour plusieurs spectacles, on ne peut pas en effet ne pas penser que la technique utilisée ici a quelque chose à voir avec le leitmotiv wagnérien. Une parenté ? Cette supposition pourrait trouver quelque point d'attache dans les nombreuses filiations déjà reconnues entre le théâtre de Kantor et celui de Stanisław Wyspiański¹². À ceci près que ce rapprochement, voire la

12. Grand dramaturge du modernisme polonais ; la fascination qu'exerçait Wagner sur lui et l'inspiration wagnérienne ont fait l'objet de plusieurs études, voir entre autres Tadeusz Makowiecki, *Muzyka w twórczości*

référence allusive indirecte que Kantor organise stratégiquement, ne prend précisément sens que par les différences qu'il sert à établir entre ce qu'il fait et le rêve *total* du maître de Bayreuth. Rappelons quelques évidences sur ce point : le *Leitmotiv* wagnérien est une formule mélodique, rythmique et/ou harmonique récurrente dans l'œuvre et associée à des personnages et des situations particulières, dont la fonction dramaturgique relève de sa capacité à transporter partout les significations dont ils sont porteurs, indépendamment des variations concrètes, et même très fortes, qu'il subit tout au long du drame musical. Cela revient à dire que le *Leitmotiv* constitue un principe essentiellement évolutif et fondé à la fois sur la continuité. Avec lui, la cicatrice n'existe pas ; l'éventuelle coupure (celle dont meurt Siegfried, par exemple) entre dans une logique destinale, un ordre du monde où tout est lié, où l'entrelacs des motifs symbolise un noeud gordien impossible à trancher. En somme, un vitalisme nourrit cet art plus inquiétant qu'inquiet¹³; et qu'il puise au sang versé ne fait que renforcer sa puissance devant laquelle douleur humaine, mort, violence et ruptures ne font pas office de tragédies au sens propre. Une transfiguration douloureuse mais victorieuse : tel reste le discours du leitmotiv, dont la rhétorique implicite figure la mort comme un moment de passage à une vie d'esprit, avec ses promesses d'accomplissement absolu du rêve et de l'amour humain.

Or, rien de plus hostile à l'univers kantorien qu'une telle conception des choses. Si sa musique – et notamment la musique enregistrée et mécaniquement reproduite – est une musique morte, cela signifie aussi que son principe n'est pas celui de l'évolution ainsi conçue, mais plutôt celui d'un retour désespéré et désespérant : elle ne possède ni la puissance de revitaliser le passé, ni celle de régénérer le présent, ni celle enfin de (se) projeter dans un futur meilleur. En elle se figure le non-espoir définitif. Et bien sûr cette conscience démystificatrice, on l'a vu, tend à cultiver le rêve tragique d'un retour à ce qui n'est plus quand on n'y prend garde.

Wyspiańskiego [La musique dans l'œuvre de Wyspiański], Toruń, PWN, 1955 ; voir aussi Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem* [La musique en dialogue avec la parole], Cracovie, Akademia Muzyczna, 2003 (chapitre 7) ; Katarzyna Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* [Projets d'un théâtre intime de la mort. Wyspiański – Leśmian – Kantor], Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.

13. Sur ce point, voir Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*.

Mais c'est la responsabilité du chef d'orchestre que de prendre garde. Voilà pourquoi le rythme répétitif des musiques mortes est loin de dominer l'intégralité du déroulement de l'œuvre kantorigienne ; voilà pourquoi celle-ci accueille une force autrement puissante que ce règne au fond discursif de *répliques* qui se répondent pour revenir au même – une force capable à tout moment d'arrêter son cours : le geste de Tadeusz Kantor lui-même. Inattendu, singulier, apparemment arbitraire, en réalité arbitral par son implication personnelle dans une œuvre dont il est partie prenante et premier à pâtir s'il est malvenu, ce geste est un proche parent de cette pulsation personnalisée que les personnages retrouvent lorsqu'ils se libèrent de l'emprise du répétitif et qu'ils (ré)inventent – tant bien que mal – leur propre modalité d'action sur scène. Simplement, il en concentre et exaspère l'énergie, la soustrayant par là à ces rechutes possibles qui la réinstalle dans le temps prétendument cyclique, terriblement linéaire en vérité, de la collectivité, pour lui en substituer un autre.

Le prix de l'individuation naissante sur scène est en effet élevé. Dès que les sujets désencombrés des voix mortes cherchent à faire retour vers la vie, à entrer en interaction, il en résulte des configurations autistes : soit on voit chacun suivre sa propre logique et son propre rythme, se privant, en l'absence de *mesure commune*, de tout dialogue ; soit ils se querellent, les formules musicales ou verbales divergentes se transformant alors en armes de combat. Signe d'une énergie inaugurale salutaire, la rupture avec le rythme répétitif et collectif fait ainsi courir le risque de couper de l'énergie dialogique dont Bakhtine a pu montrer, ailleurs, qu'elle était une ressource essentielle de la dynamique esthétique et de son action sur les représentations ; elle met tôt ou tard les sujets dans une situation ambiguë d'isolement dans leurs propres phrases, dans leurs propres motifs et litanies. Que vaut leur révolte ? Pas plus qu'une révolte, qui s'épuise psychologiquement et politiquement dans une actualité à laquelle elle finit par être de nouveau sujette, tandis que, sur le plan artistique, son isolement tend à nuire à la cohérence du spectacle en décomposant les liens entre ses composantes.

On aura compris de quoi est faite cette parenté entre l'individu-Kantor promu chef d'orchestre et ses personnages : c'est l'exercice d'un paroxysme de responsabilité *parentale* qui concentre sur elle l'énergie de l'arbitrage qui déplace et réorganise incessamment le jeu des forces en présence pour mieux enseigner à chacun à retrouver sa propre liberté. Nous avons vu déjà que son geste

relève du choix et de la désignation. Précisons maintenant que ceux qu'il désigne ne sont pas réductibles à cette *Brigade grise* où l'on ne distingue ni visages, ni vêtements, ni mouvements, tant ses membres ont été réduits au même, dans l'automatisme de leur marche chantée à *l'unisson*. Comme lui-même en est un, ceux qu'il désigne sont des individus irréductibles, caractérisés par les quelques phrases sur lesquelles ils se sont construits, par leurs voix qui ne se confondent jamais avec d'autres. Et c'est à eux qu'il offre la seule forme d'éternité qu'un homme-créateur peut offrir : une existence réitérée par le travail de sa propre mémoire, mise en scène sur la scène de son théâtre. S'il choisit de répéter la polyrythmie de leurs querelles comme se répètent les refrains des tangos, sans toutefois lui enlever sa pluralité intrinsèque, c'est pour transposer leur existence dans un temps auquel aucune mitrailleuse n'aura accès : celui d'une mémoire essentiellement subjective¹⁴. Cela vaut pour ses acteurs ; cela vaut pour ses objets ; cela vaut pour les sons mêmes, inimitables, de ses spectacles. Tel est le déplacement libérateur. Il n'a en effet rien à voir avec les enchaînements wagnériens.

c) *Réitérations choisies*

L'opposition entre le rituel collectif répétitif, idéologiquement suspect, et les pulsations (ou pulsions?) individuelles chaotiques a vécu. Stérile, elle est réagencée par une logique productive : celle de la *réitération choisie de rythmes légués*. Spécifique du fonctionnement de la mémoire du sujet Kantor ; recrée à la base d'une expérience personnelle par Kantor-artiste ; agencée enfin par le chef d'orchestre capable de gérer en conscience ses mécanismes, cette logique s'inspire de toutes les sortes de procédés de répétition *trouvés* dans les musiques diverses (de la danse au psaume) pour en faire un usage *concerté*. Plus précisément, ces procédés servent de modèles, voire de matrices pour rythmer le travail de commémoration sans le refermer sur lui-même, en en faisant un travail de partage régénérateur. Ainsi prennent-ils sens par la part qu'ils ont dans l'arrachement *esthétique* global de tout un chacun au flux temporel – que celui-ci soit le cercle rituel et culturel par lequel une communauté utopiquement déshistoricisée tend à se sauver elle-même (en sacrifiant l'avenir à Chronos, disait le mythe grec), ou

14. Voir à ce sujet : Klaudiusz Świącicki, « Anthropology of History and Memory in the Theatrical Work of Tadeusz Kantor » in A.R. Burzyńska, M. Bryś & K. Fazan (éd.), *Tadeusz Kantor Today : Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, trad. d'Anna MacBride, Frankfurt, Peter Lang, 2014, p. 179-189.

qu'il soit le temps linéaire du progressisme ou du déclinisme historique, réduit à une mécanique de causes et d'effets). Trouvées, tragiques, comme Zeus qui détourne le temps de Chronos du côté de l'inventivité renouvelable et renouvelée, les bribes de musiques réutilisées métonymisent les restes encore utiles, encore partageables, d'existence déchirées, dont l'unicité corporelle en lambeaux reprend ainsi sens, en dépit des failles irrémédiables que figurent leurs rythmes saccagés et affaiblis.

L'esthétique atteinte est une esthétique du relais qui déplace. Du don qui mobilise. Elle permet de réinterpréter à nouveaux frais la symbolique transmise par le vinyle kantorien. Apparemment contradictoire, celle-ci n'est finalement que paradoxale : elle bouscule les contradictions rassurantes de la doxa. Nous avons vu que le grincement du vinyle rappelait le caractère mythique du rêve du retour au passé et faisait entendre son inaccessibilité définitive. Nous dirons maintenant que, complémentirement, son mouvement faussement circulaire (car l'aiguille sur le sillon avance, mais pas comme l'aiguille d'une montre : en ellipse, en suivant une courbe impossible et en dégradant par cette obliquité même le signal acoustique) s'avère capable de sauver, sous forme de copie défaillante, un moment et une expression particuliers, et que c'est par là qu'il devient un symbole crédible du travail de *réitération individualisée* spécifique de la mémoire crédible, – car porteur de sa propre *paupreté*, et justement grâce à cela prêt à témoigner d'une voix, d'une interprétation ou d'un instrument aussi fragiles que toute une existence humaine ; et crédible, car irremplaçable – comme le sont tous ceux qui habitent chaque mémoire concrète.

C'est ce même déplacement que nous retrouvons, dans l'une des scènes de *Wielopole Wielopole*, où la marche militaire qui accompagne le viol collectif de Helka est suspendue pour un instant, et c'est lorsque le jeune Marian Kantor lui offre l'unique geste humain auquel elle aura droit. Comment ce geste est-il possible ? Grâce à la soustraction ponctuelle du personnage au rythme militaire, dont on a vu qu'y contribuent sa voix rauque de cadavre et sa personnalité dégradée et assumée sans suffisance. Contrairement au regard mortuaire de la veuve munie d'une machine d'extermination collective, le regard, l'écoute et le geste de Kantor viennent ici percer les lois du semblable pour se poser sur l'individu, concret et unique par ses blessures.

Un geste de déplacement effectivement. Et telle est aussi, en fin de compte, la signification essentielle du geste offert par le chef d'orchestre Tadeusz Kantor. Car il est temps de rappeler

maintenant que celui-ci n'est pas sans lien avec le paradigme romantique, dont on peut supputer, en vérité, qu'il en conditionne le choix. Ce n'est en effet qu'à partir de l'époque romantique que l'orchestre cesse d'être perçu et utilisé comme un grand instrument plus ou moins homogène et qu'il se transforme en un ensemble d'instruments individués dont chacun possède un timbre, un ambitus, une qualité expressive particulière. Semblablement, personnages du souvenir ou acteurs, les personnalités résistent, à travers le geste kantorien, non seulement à l'oubli, mais aussi à l'anéantissement que l'Histoire – plus ou moins récente – a pu chercher à exercer sur elles. De quoi comprendre pourquoi il était essentiel pour lui d'interroger, depuis son origine grosse de contradictions potentielles, la mythification de *l'orchestration*.

Nous concluons en revenant à l'une des pièces les plus significatives utilisée par Kantor dans le Théâtre de la Mort : l'extrait du *Scherzo en si bémol mineur* de Frédéric Chopin. Jouée sur l'orgue de barbarie par l'Oncle Stas, c'est la seule œuvre proprement musicale que Kantor choisit de faire entendre directement sur scène : une raison suffisante pour lui attribuer une charge métatextuelle et pour s'interroger sur sa signification. Et de fait, nous remarquons ceci : si un chant de Noël traditionnel et collectif y est évoqué, dans la partie centrale et lyrique de la pièce, celui-ci n'apparaît que sous une forme largement transformée, celle d'une mélodie purement instrumentale jouée au piano et évocatrice d'un souvenir personnel et intime d'un individu-créateur musicien. En outre, le personnage de l'Oncle Stas, sans le savoir, reprend ce même geste – dans la mesure où il transforme la mélodie de la berceuse de Chopin dédiée à l'enfant Jésus en sa propre mélodie. Et ce n'est qu'à travers le pouvoir évocatoire qu'elle obtient ainsi, faisant revivre le *souvenir* de sa personne – sans pour autant faire revivre la personne – que cette mélodie acquiert son droit à l'existence dans l'univers de Tadeusz Kantor. Est-ce une façon de dire que la seule nativité qui échappe à l'écrasement de l'Histoire est celle qui traverse un corps humain singulier ? Quoi qu'il en soit, si cet écho d'un chant pauvre réussit à transgresser le mécanisme mort de l'orgue de barbarie aussi bien que l'automatisme des gestes de l'Oncle-cadavre, et s'il réussit à toucher l'auditeur-spectateur d'une façon aussi intime, c'est par la puissance de mémoration du vécu tout aussi personnel dont Tadeusz Kantor à su l'investir.