

**« On ne regarde pas impunément
par la fenêtre ».**
**La création picturale et théâtrale tardive
de Tadeusz Kantor**

MAŁGORZATA PALUCH-CYBULSKA

La peinture de Tadeusz Kantor de la seconde moitié des années 1980 représente l'art des situations limites, tout comme les derniers spectacles du Théâtre Cricot 2. Dans tous ses tableaux, on relève un manque de solution, un jeu d'équilibriste, une compétition entre *présence – absence, vision – non-vision, réalité – fiction, vie – mort, mémoire – projection, temps – non-temps, nécessité historique – liberté individuelle, catastrophe – espoir de la survie et du salut*. L'éternelle union intérieure de ce qui est dédoublé s'inscrit dans le terme « fantasma » [phantasme], dont la construction, selon l'analyse de Maria Janion, présuppose la référence permanente aux endroits où nous ne sommes pas, tout en niant en même temps le « ici », où nous sommes¹. La dualité de l'existence conduit de manière inévitable à une crise d'identité toute particulière, liée aux sentiments très intenses de différence et de solitude, auxquels l'artiste est condamné par sa condition. « Plus on

1. Maria Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów* [Projet de la critique phantasmatique. Esquisses sur l'existence des hommes et des fantômes], Varsovie, PEN, 1991, p. 12.

ressent le déchirement de la *malheureuse conscience* individuelle, plus la nostalgie de la cohérence et de l'unité supra-individuelle s'accroît² » écrit Maria Janion en se référant notamment au romantisme et à toutes les variantes de ce courant.

La pulsation «entre – entre» est accompagnée d'une construction d'emprisonnement, discernable quasiment dans toutes les œuvres tardives de Kantor. Elle est devenue la notion clé dans le spectacle *Qu'ils créent les artistes* (1985), où Kantor comparait la condition de création à la condition d'emprisonnement. Elle est également présente, de manière très tangible, dans son dernier spectacle *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1991), suspendu entre la réalité et l'illusion. L'emprisonnement, représentant quasiment une torture, apparaît dans le cycle des tableaux figuratifs *Plus loin rien...* (1987–1988). Sur les toiles, les personnages représentés tiennent un tableau, effacent un tableau, portent un tableau ou sortent d'un tableau ; ils sont contraints de rester figés dans la même position, avec le sentiment d'inconfort les conduisant jusqu'à la douleur et la folie, une véritable torture. Cette question est résolue d'une autre manière dans la série *Je tombe* (1986–1990), présentant un personnage tombant la tête en bas vers la ligne d'horizon : ici, le fait de tomber est un piège, l'emprisonnement durable entre deux types du néant.

Le caractère limite est inscrit dans la construction des trois tableaux peints par Kantor en automne 1988 à Cracovie, provenant du cycle *On ne regarde pas impunément par la fenêtre*, où le spectateur a la possibilité de regarder à l'intérieur par le prisme des volets entrouverts. Sur une des toiles, nous voyons le Violoniste Blindé du spectacle *Je ne reviendrai jamais* (1988) du Théâtre Cricot 2 ; sur une autre – le personnage d'une femme nue allongée, alors que le dernier tableau est un autoportrait qui présente la silhouette d'un homme penché sur une petite table.

Ces tableaux, telle est mon impression, ont un lien très fort avec le cricotage *Une très courte leçon*. En août 1988, Kantor a accepté l'invitation de la directrice de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières, Margareta Niculescu, afin d'animer un stage d'un mois pour un groupe international de mimes, acteurs et marionnettistes. À l'issue du stage, qui s'est déroulé du 16 août au 10 septembre, a eu lieu la présentation du cricotage *Une très courte leçon*, préparé pendant le stage. Les

2. Maria Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne* [Le temps des formes ouvertes. Thèmes et médias romantiques], Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984, p. 64.

représentations ont eu lieu du 10 au 12 septembre 1988. Aussi bien dans le spectacle que dans les tableaux *On ne regarde pas impunément par la fenêtre*, on remarque la dualité de l'espace liée au motif de la fenêtre dotée de volets de même construction. Par conséquent, le problème clef est le positionnement du spectateur vis-à-vis de l'œuvre et l'abolition des frontières séparant les espaces, donc l'interpénétration de différents espaces.

Dans *Une très courte leçon*, le spectateur s'installe en face de la pièce où se déroule l'action ; de cette façon, il peut participer directement aux événements qui s'y jouent. Il regarde par la fenêtre comme le font les acteurs ; étant en quelque sorte affecté à cette pièce, il s'habitue graduellement au fait de séjourner dans son intérieur. Vers la fin de la deuxième partie du spectacle, la scène tourne, l'intérieur de la pièce est soudain occulté et se trouve alors de l'autre côté du mur. Désormais, le spectateur regarde la pièce de l'extérieur par la même fenêtre. La divergence entre « être dedans » et « être dehors » est très fortement présente ici. On la ressent également dans les tableaux de la série mentionnée ci-dessus, où on regarde la scène de la perspective des volets entrouverts. Cependant, la place du spectateur a été construite par l'artiste de manière à ce qu'il expérimente intensément ce qui est à l'intérieur, tout en se tenant à l'extérieur. Une *navigation* toute particulière est présente ici, un va-et-vient dans plusieurs directions. En se référant aux tableaux, on se trouve exactement à la frontière entre l'intérieur et le monde extérieur. Un mouvement d'aspiration de l'espace à travers la fenêtre entrouverte est très sensible, tout comme l'*absorption* du spectateur à l'intérieur avec, en même temps, l'*expulsion* de cet intérieur au-delà du cadre de la fenêtre. L'espace intime, avec une séparation marquée entre ce qui est à soi et ce qui est étranger, cohabite ici avec un sentiment de catastrophe multidirectionnelle, de crise et de désintégration. Les rituels de transgression et de transformation, l'interchangeabilité de dimensions et de substances, le jeu de concepts, tout cela est présent dans de nombreuses œuvres de l'artiste, dans lesquelles il place la construction : fenêtre, porte, cadre, à commencer par le spectacle *La Classe morte* (1975), dont la genèse est liée au fait de regarder par hasard par la fenêtre à l'intérieur d'une classe d'école désertée. Ce geste-là a été à l'origine d'un processus de remémoration frôlant l'expérience de la mort.

Dans les tableaux analysés, les représentations sont comme suspendues au-delà du temps et du lieu définis. À travers les références à la phase tardive de l'œuvre de Kantor, il devient clair

que la pièce à laquelle nous voulons accéder est La Pauvre Chambre de l'Imagination de l'artiste. Cette idée s'est cristallisée dans le spectacle *Qu'ils crèvent les artistes*, dans lequel Kantor a défini le territoire de l'action scénique comme : « Ma Pauvre Chambre /de l'Imagination/sans murs, sans plafond ni sol!³ ». Cet endroit va désormais apparaître constamment dans ses textes théoriques, avant tout comme un espace mental de l'artiste ; il sera présent dans son dernier spectacle et sur ses dernières toiles. Dans ces œuvres, Kantor « [...] a profondément dévoilé ce lieu intime où il créait, où tous les motifs de son art étaient entremêlés⁴ ». Mieczysław Porębski définit cet espace comme un « lieu central », « lieu de création d'une œuvre, de sa constitution, de sa révélation et de sa matérialisation face au spectateur et face à l'artiste⁵ ».

Depuis le début, ce lieu correspondait d'une façon évidente au lieu réel (Kantor montrait clairement l'étymologie et le caractère de cet espace : sa propre chambre d'enfance, son atelier, etc.), mais en même temps, il s'élargissait pour englober la sphère mentale, excluant progressivement de son aire l'appartenance à la réalité. Le vacillement entre les deux espaces est inscrit dans l'acte de la perception de cet endroit qui, à première vue, ne peut pas être identifié de façon univoque. D'où le sentiment de quelque chose d'irréel qui nous saisit en regardant les tableaux analysés. L'intérieur présenté devient lyrique et symbolique, plus proche d'une vision onirique et mélancolique que d'un lieu concret et habité. Mais aussi, comme le remarque Wojciech Suchocki se référant à la pensée de Martin Heidegger, c'est un lieu « [...] où les perspectives de commentaires se croisent⁶ ». S'y inscrivent également le *topos* de

3. Ce concept a fait son apparition dans le spectacle *Wielopole Wielopole*, où l'artiste a reconstruit sur scène sa Pauvre Chambre de l'Imagination.

4. Marek Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dzisiaj są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora* [L'acte créatif en tant que mimesis. *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* – dernier spectacle de Tadeusz Kantor], thèse de doctorat publiée dans le cycle : *Modernizm w Polsce. Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną* [Le modernisme en Pologne. Littérature, art, culture et pensée humaniste polonais contemporains], W. Bolecki, R. Nycz, t. 10, Cracovie, 2005, p. 52.

5. Mieczysław Porębski, *Le lieu de Kantor*, Cracovie, Archives de la Cricothèque, manuscrit du 23 mars 2002.

6. Wojciech Suchocki, « Biedny Pokoik Wyobraźni » [Pauvre Chambre de l'Imagination], in J. Suchan & M. Świca (éd.), *Tadeusz Kantor. Interior imagacji* [Tadeusz Kantor. L'intérieur de l'imagination], Varsovie-Cracovie, 2005,

pérégrination et les essais non aboutis entrepris par l'artiste d'un retour impossible, utopique à la maison. Cet essai a été illustré dans la série des œuvres picturales *Je tombe!* avec le personnage de l'artiste tombant la tête en bas vers le paysage de Wielopole Skrzyńskie, le village où il est né et où il a été élevé. Ce processus est lié, selon moi, à la notion de *sans-abrisme*. La maison reconstruite ou construite par l'artiste sur la scène théâtrale et la perception de la maison à travers la représentation d'une *pauvre chambre de l'imagination* restent dans une relation évidente et sont inséparables. Une pulsation antagonique est inscrite dans ce processus, notamment dans les œuvres picturales et sur de nombreux dessins : construction d'une maison – sa perte / catastrophe, tentative de l'approcher et impossibilité de l'atteindre. Je crois que l'atelier qui apparaît sur ces tableaux, en tant qu'espace mental, espace de vie ou de durée, est une reconstruction mentale personnelle de ce manque, au sens où il est impossible d'y revenir. Toutes les références formelles : les images de l'atelier, la *pauvre chambre de l'imagination*, les cheminées-vestiges d'une maison brûlée, présentes dans le cycle *Ma Maison* (1989) et dans le cricotage *Ô Douce Nuit* (1990), et aussi la représentation de la chambre d'enfance et de son propre atelier sur scène, sont des symboles, des rituels de changement ou plutôt de remplissage du manque. Dans cette perspective, la chambre ou l'atelier ne sont pas uniquement un espace extrêmement intime, mais également une auto-présentation du « moi » de l'artiste.

Il est significatif que le cycle *On ne regarde pas impunément par la fenêtre*, comme d'ailleurs toute la création tardive de l'artiste, est un terrain dominé par l'autobiographisme scénique, amorcé dans le Théâtre de la Mort. Dans le cricotage, sur lequel Kantor travaillait à l'époque, la référence à *Je ne reviendrai jamais* est très lisible, en particulier, dans le domaine des références à la vie privée et à l'intimité de l'artiste qui constituaient une sorte de matériau de son œuvre. Dans *Une Très Courte Leçon*, également, le personnage clé est l'Auteur qui influence de manière décisive l'action du spectacle. L'Auteur, représenté par la suite par le personnage du Jeune Marié (bien que pas littéralement), est associé au personnage de Tadeusz Kantor à cause de l'allusion directe au spectacle *Je ne reviendrai jamais* où l'artiste joue son propre personnage, mais également en référence aux autoportraits où il est représenté avec des attributs

qui lui sont propres. « Lui », tout comme l'artiste sur un des tableaux du cycle *On ne regarde pas impunément par la fenêtre*, est assis à son bureau, près d'une fenêtre et, comme sur la toile, il est absorbé par un acte de création : il récite avec emphase, comme dans une transe, un poème d'Arthur Rimbaud⁷. L'*autocréation* dans les œuvres théâtrales qui suivent, l'introduction dans ses écrits théoriques d'une auto-expression réfléchie, ou l'utilisation, dans presque tous ses derniers tableaux, de la figure de l'autoportrait, c'est précisément cette *pulsation* entre une dissection dirigée vers soi et une prise de distance par rapport à son « moi » et à son intimité.

La concrétisation de la figure de l'artiste dans ses œuvres théâtrales passe par la peinture et vice versa. Kantor s'auto-évalue sur plusieurs plans. Son statut est variable et fluide, oscillant entre *découvrir* et *occulter*. Les références au personnage de l'artiste se trouvent à la frontière entre l'autoportrait, l'auto-présentation, l'auto-réplique, l'autocitation, la présentation de son reflet, de son sosie. Un dédoublement est inscrit dans la figure de l'autoportrait. Comme l'a remarqué Denis Bablet, à côté de la projection de sa propre personne surgit l'autodestruction, à côté de la révélation de soi-même surgit l'autoanalyse, à côté du souvenir de soi-même surgit la projection⁸. Le processus de manipulation de soi-même et de sa propre image fait appel à la même méthode que celle par laquelle Kantor interceptait les objets de la réalité pour les inclure dans le cadre de l'œuvre d'art. Il commence à se considérer soi-même comme une matière, c'est une tendance qui caractérise ses dernières œuvres. L'incohérence ou même la décomposition de toute une série des représentations de « moi » de Kantor frôle la catastrophe et la crise identitaire. Rien d'étonnant que tous les autoportraits de l'artiste se réfèrent directement à sa condition.

Le cycle *On ne regarde pas impunément par la fenêtre* montre de manière convaincante l'immersion progressive dans l'état de solitude, d'isolement, de dénudation. L'un des aspects de ce processus, qui revient dans les derniers essais théoriques, est la divergence entre la vie individuelle et la vie « de masse ». Dans le texte *Sauver de l'oubli* écrit pour le spectacle *Je ne reviendrai jamais*,

7. C'est une allusion à Arthur Rimbaud en rapport avec l'endroit où Kantor animait le stage, Charleville-Mézières, ville natale du poète, endroit que ce dernier fuyait constamment et où il revenait toujours.

8. Denis Bablet, « Tadeusz Kantor – istota wolna czy więzienie samego siebie » [Tadeusz Kantor – être libre ou prisonnier de soi-même], trad. d'O. Hedemann, in *Hommage à Tadeusz Kantor*, K. Pleśniarowicz, Cracovie, Księgarnia Akademicka, 1999, p. 108–109.

Kantor critique tout ce qui est « de masse », ce qui est soumis aux principes d'un système social ou politique, ce qui dissimule une idéologie. « Face à ces puissances se dresse la / Pauvre/Petite / Sans défense / mais Magnifique / Histoire / d'une Vie humaine / Individuelle⁹ ».

Dans *Une Très Courte Leçon*, quand l'Auteur récite sa poésie, les autres personnages se moquent de lui. Le Censeur hurle : « *Gouvernement ! Loi ! Quiconque ! Arrêtez ce spectacle!* » Le geste du Censeur, le bras tendu et les deux doigts pointés vers l'Auteur, rappelle les tableaux très connus : *Un Jour, le soldat de Napoléon du tableau de Goya est entré dans ma chambre* (1988) et *Le Soldat de Napoléon du tableau de Goya recroisa mon chemin* (1990). Transposé du tableau *Le Trois Mai 1808 à Madrid* (1814) du peintre espagnol, le soldat vise l'artiste avec une arme à feu. La peur de la machine du système (bureaucratique, politique, censure, etc.) qui s'impose et qui étouffe la vie individuelle (y compris la création personnelle de l'artiste), est bien perceptible ici. Sur les toiles, se diriger vers une existence individuelle signifie construire un monde manifestement intérieur, subtil, évoquant chez le spectateur le sentiment de franchissement de la porte de l'intime, de la zone inviolable, monde qui ne devrait pas devenir une partie de nous. Cet espace peut être illustré par le fragment du texte de Jean-Pierre Sarrazac sur la période d'*Inferno* (1897) dans le cheminement artistique d'Auguste Strindberg, au moment où ce dernier se trouvait dans une phase de plénitude personnelle et d'isolement intérieur. Il a pu constater à travers sa propre expérience que : « La structure de l'univers s'épaissit, le temps et l'espace se confondent dans une seule dimension, la différenciation d'"ici" et d' "ailleurs", de ce qui est interne et externe, de "moi" et de "non-moi", du sujet et de l'objet n'a plus de sens¹⁰ ».

Sur l'une des esquisses du tableau *On ne regarde pas impunément par la fenêtre*, l'Artiste est assis sur une chaise au milieu d'une pièce. Les murs de la pièce ne sont pas droits et se dressent en diagonale du plafond vers un fond indéfini. Cet intérieur, qui remplit toute

9. Tadeusz Kantor, « Ocalić od zapomnienia » [Sauver de l'oubli], programme du spectacle in *Archivum Critoteki* [Archives de la Cricothèque], 1990, p.13.

10. Mariusz Kalinowski, « Traktat o siarce » [Traité sur le soufre], in A. Strindberg, *Inferno*, trad. de M. Kalinowski, Varsovie, 1999, p. 209, d'après K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci, Wyspiański, Leśmian, Kantor* [Projets du théâtre intime de la mort, Wyspiański, Leśmian, Kantor], Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, p. 10.

l'étendue de la composition, est couvert de stries de couleur, irrégulières et inquiétantes. Elles font vibrer l'espace, l'air, le décor et le temps qu'on ne peut décrire d'aucune façon.

Porębski, dans la publication *Tadeusz Kantor, Témoignages. Conversations. Commentaires*, compare l'association de l'amour à la mort dans le théâtre de Kantor à celle dans le théâtre intime de Strindberg, d'Ibsen ou de Rilke¹¹. Le mot polonais *intymne*, qui veut dire *intime*, signifie « l'essence même de tout être. On pourrait dire que c'est l'intérieur de l'intérieur¹² ». Dans le dessin analysé ou dans le tableau de cette série qui représente le personnage de Kantor, on ne peut pas communiquer avec le personnage ; soit il ferme les yeux, soit il échappe au regard du spectateur, il est présent et absent à la fois, il est ici tout en se projetant ailleurs. De la même manière, il n'est pas très important qu'un seul tableau du cycle (qui en contient trois) *On ne regarde pas impunément par la fenêtre*, représente l'artiste. La construction et la projection fusionnent dans un amalgame. Tous les détails et les tensions s'éloignent de Kantor et reviennent directement vers lui. Dans ces œuvres tout devient lui. Et à plus forte raison, l'installation de soi-même à la frontière, à un endroit d'où le retour est impossible, suspendu, immergé dans la mélancolie, dans le non-temps, introduit l'attente angoissée d'une catastrophe et connote la descente vers la mort. La mort n'est pas mise en images directement, mais à travers la condition remise en question et la désintégration. Dans *On ne regarde pas impunément par la fenêtre*, Kantor relie la condition de sa propre mort à la condition du personnage féminin qui y fait son apparition. Le statut de ces deux personnages est éphémère. La silhouette féminine, dans ses tableaux et dans ses esquisses, vibrante de présence, se concrétise dans des zones incertaines, comme du verre ou comme un espace vide dans l'encadrement de la fenêtre, mais en même temps, elle se dématérialise, lorsqu'elle s'étend nue telle une tache de couleur sur un fond frissonnant et lorsqu'elle se dissout dans ce fond ou alors lorsque le fond l'absorbe, son reflet dans la vitre s'efface et devient étranger... Les deux silhouettes volent en éclats, entrecoupées par

11. Voir Mieczysław Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze* [La Planche. Tadeusz Kantor. Témoignages. Conversations. Commentaires], Varsovie, Wydawnictwo Murator, 1997, p. 140.

12. Voir l'explication du terme « intime » de J. P. Sarrazac in 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, p. 8.

des lignes verticales des volets qui divisent le tableau en longueur. Les deux personnages sont inaccessibles, irréels, somnambuliques. Ils sont, à parts égales, traces charnelles de la mort.

L'interchangeabilité des tensions entre les personnages, celui de l'auteur et celui de la femme, construit également une suite de séquences dans *Une très courte leçon*. Dans la scène de mariage, Elle, vêtue de robe et de voile blancs, entre dans la pièce et entame une danse avec le Marié. Les deux personnages sont absents « mentalement », ils dansent « mécaniquement » comme dans une transe. Dans la scène suivante, elle met la corde au cou de l'homme et elle le pend elle-même en tournant avec conviction le mécanisme qui tend la corde. Après la mort de l'homme, elle continue à danser en se serrant contre le costume du marié, suspendu à nouveau à la potence. Lui répète ces mêmes actions, se lève du cercueil dans un état onirique et revient vers elle. Ce processus semble infini. La fin de la séquence rejoint son début. Porębski écrit :

Dans ses pièces, le problème n'est pas la mort qui est la fin de tout. Le problème est la mort qui ne finit rien et recommence tout. Comme dans l'amour : il dure au-delà la mort, même quand, ou alors seulement quand il semblerait qu'il n'y a plus sa moindre trace dans la mémoire¹³.

Il semblerait qu'en montrant la mort et en s'en servant comme outil, l'auteur veut la devancer pour pouvoir participer à sa propre fin. C'est d'une part, une tentative obstinée de surmonter la peur de la mort en l'apprivoisant, et d'autre part, comme dans la théorie de Maurice Maeterlinck, la transformation de la conscience de la fin en matrice qui fait apparaître toute la profondeur de l'être. Kantor tout comme Maeterlinck :

[...] reliait [...] la vision du mystère de l'existence humaine à la découverte de la mortalité qui pénètre toute la réalité. Il la percevait comme un tournant créateur vers « le côté sombre de l'être » [...]. Il pensait que tout un chacun possède son « invité inconnu » qui constitue l'essence même de son intérieur [...]. Il s'est prononcé pour la valeur épistémologique de la limite qui est le moteur essentiel de l'esprit avide de connaissances, il a formulé l'idée de la terreur qui définit l'horizon de l'inconnu appelant à explorer son intérieur¹⁴.

Le pressentiment de la mort est chez Kantor un acte

13. Mieczysław Porębski, *op. cit.*, p. 184.

14. Katarzyna Fazan, *op. cit.*, p.15.

indispensable, mais non sans espoir.

Pour finir, revenons à la question de la navigation qui s'inscrit dans la dualité de l'espace des deux côtés de la fenêtre. Tous les personnages figurant sur les tableaux du cycle *On ne regarde pas impunément par la fenêtre* sont installés sur le plancher placé en diagonale, ce qui impose à la présence des personnages un certain mode de références par rapport à toute la composition et dirige en quelque sorte leur destination. On le voit tout particulièrement dans les esquisses des tableaux et sur une toile représentant Kantor assis sur une chaise, au second plan. Dans ce tableau, le plancher part en biais vers le fond, les lignes rythmiques des longues planches donnent l'impression de mouvement, de glissement en avant avec le personnage de l'auteur. La construction se resserre, avec Kantor assis tout au bout, et finit par nous inquiéter, lorsque nous prenons conscience que le fond vers lequel la composition navigue est un précipice d'un noir intense. Ces tableaux me rappellent deux tableaux semblables d'Andrzej Wróblewski : *Chauffeur bleu* (1948) et *Chauffeur* (1957) où l'on voit une large route qui rétrécit tout d'un coup, devant les yeux du chauffeur. L'autobus avance en direction de la ligne d'horizon très nette pour aller « de l'autre côté », de la même manière que Kantor s'approche de la ligne d'horizon dans le cycle *Je tombe*, comme dans les autres œuvres que j'ai citées. L'attention du spectateur est centrée sur les deux personnages qui sont comme suspendus. Le chauffeur de l'autobus, contrairement à ce qu'on pourrait croire au début, n'a pas d'influence sur son véhicule. On ne sait même pas s'il tient le volant. Probablement il n'y en a pas. La position du chauffeur n'est pas réelle ; il se trouve du côté droit de l'autobus, la couleur bleue de son visage est trop expressive. Notons que Wróblewski utilisait cette couleur pour peindre les morts. Le chauffeur est un participant passif du passage, son véhicule est une barque de Charon. Pour eux deux, l'horizon ouvert devient un horizon fermé. Il est inquiétant, car il contient « un manque conscient » et « une place vide¹⁵ ».

15. Andrzej Kostolowski, *Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia* [Andrzej Wróblewski – confrontations et bilans] in *Andrzej Wróblewski* [catalogue de l'exposition], Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Varsovie – Musée National de Cracovie, Cracovie, Fondation Institut de Promotion de l'Art, 1988, p. 13–30.

De la même manière que dans les œuvres analysées ici, le déchirement intérieur, l'expérience de départ et de décomposition sont inscrits dans de nombreux travaux tardifs de Kantor. Dans *Plus loin rien...* par exemple, on voit cette tendance à l'intérieur du tableau éclaté en deux, tableau dans lequel est remise en question non seulement la condition du personnage, mais aussi toute sa structure. Le personnage humain opposé au tableau, ingérant dans le tableau, devient ici une sorte de désintégrateur. C'est un mouvement instigateur de déconstruction qui se rapporte en fait, dans la même mesure, à l'homme et à l'œuvre d'art. L'action de Kantor est bidimensionnelle ; l'essence de ces travaux est l'opposition simultanée de *directions*, le balancement entre la vie et la mort, entre la réalité et l'illusion. Ce flottement est aussi présent dans les tableaux du cycle *Ma maison* où une cheminée placée au centre se tord à la manière baroque. Armée d'un douteux renfort, elle ne tient presque plus face à l'incendie signalé par les rougeurs, sa condition est chancelante et, dans cette menace, est inscrite la référence à l'auteur. La présence de Kantor, en tant que *navigateur*, est plus visible dans *Je tombe*. Dans son passage de l'autre côté, il ne s'agit pas de la catastrophe elle-même, mais de sa présence à la limite.

Cricothèque
Centre de documentation sur l'Art de Tadeusz Kantor
Cracovie

*Traduction du polonais par Magdalena Benitez et Karolina Guérin,
revue par Kinga Miodońska-Joncaviel*