

# Mon acteur

BOGDAN RENCZYŃSKI

Ma première rencontre avec le théâtre de Kantor date des années universitaires à PWST<sup>1</sup> à Cracovie. J'ai vu le spectacle de Cricot 2 *Wielopole Wielopole* lors de sa première représentation en Pologne (la première a eu lieu à Florence), en novembre 1980, dans la salle Sokół [Faucon] à Cracovie. Ce spectacle a bouleversé ma vie, il m'a totalement transformé. Il a remis en question tout ce que j'avais appris à l'école de théâtre, tout ce qui m'avait été dit par les professeurs ou ce à quoi aspiraient les étudiants en études théâtrales. Tout cela s'est écroulé.

## 1. Je suis entré au théâtre par les coulisses

J'ai choisi l'école théâtrale parce que je voulais être quelqu'un d'autre. J'étais fasciné par le fait qu'un acteur, toujours « en devenir » et en train de prendre le corps d'un autre, n'est jamais quelqu'un de concret. On est toujours un étranger, un autre, quelqu'un qui s'oppose à soi, à son propre corps, à sa propre voix, à sa propre corporalité. C'est pour cela que le théâtre m'attirait extraordinairement. J'ai passé trois ans au théâtre avant de passer mon examen d'entrée à PWST. J'ai été employé comme technicien au Théâtre Wybrzeże à Gdańsk, puis au théâtre Bagatela à Cracovie.

Je suis entré au théâtre par les coulisses. C'est toujours de là que je regardais les spectacles. Il m'arrivait parfois de persuader le

---

1. PWST : École supérieure de Théâtre, établissement d'Etat.

chef de me laisser regarder le spectacle de la salle ou du balcon. Je regardais les mêmes spectacles à plusieurs reprises, c'était par exemple le cas du *Mariage blanc* de Stanislaw Hebanowski au Théâtre Wybrzeże. Je préférais travailler le soir, lors des spectacles, et le matin, lors des répétitions. C'était ça le théâtre pour moi. J'ai même l'impression d'avoir grandi dans le théâtre parce que j'y suis allé très tôt. C'est probablement la raison pour laquelle on me traitait avec bienveillance, car on savait que le travail de technicien était assez pénible physiquement. L'argent gagné pour l'installation d'un décor pesant une tonne me permettait d'acheter un billet pour le spectacle du soir ; ainsi, on pouvait évaluer ma passion pour le théâtre.

Pour y rester, il m'a donc fallu commencer les études à PWST. Avant de les terminer, j'ai vu le spectacle *Wielopole Wielopole* et tout a basculé. Le théâtre que j'avais étudié pendant presque trois ans et qui a orienté mes lectures et mes connaissances a perdu soudain de son importance. Le Théâtre Cricot 2, c'était tout autre chose. Il s'est avéré que le théâtre pouvait être totalement différent, vraiment exceptionnel. Me serais-je trompé ? J'ai eu l'impression, soit d'avoir échappé à une tromperie qu'était le théâtre conventionnel, soit au contraire, d'être tombé dans le piège de ce théâtre tout à fait nouveau, ne supportant ni convention, ni routine, véritablement contestataire du théâtre traditionnel. Ce nouveau théâtre faisait référence à une expérience diamétralement opposée.

## 2. Je n'y étais pas préparé

La rencontre avec le théâtre de Kantor et avec Kantor lui-même, c'était comme si j'avais heurté le Titanic. Je n'y étais pas préparé du tout, je ne connaissais pas Cricot 2 et suis allé voir ce spectacle sans savoir ce qui m'attendait. Je reprochais aux professeurs de PWST et à mes amis, qui tous parlaient beaucoup de Gombrowicz, de Milosz et du drame contemporain polonais, de n'avoir jamais mentionné *La Classe morte*, jouée sur scène depuis six ans déjà. C'était d'autant plus étonnant qu'à l'époque où j'ai vu *Wielopole Wielopole* à Cracovie, les théâtres « différents » comme *The Living Theatre* de Judith Malina et Julian Beck de New York, *The Bread And The Puppet* de Peter Schumann ou ce que faisait Grotowski, étaient déjà présents sur les scènes polonaises. Personne de mon entourage ne prenait le Théâtre Cricot 2 au sérieux, ce n'était que le « théâtre de Stanislawski ». Les gens du milieu théâtral se méfiaient de ce phénomène, ils en avaient peur, même si plus tard, ils transposaient dans les pièces contemporaines plusieurs éléments de Cricot 2. De

surcroît, ce théâtre, *objet de crainte*, a été doté d'une grande puissance réformatrice. Le théâtre de Kantor a bouleversé le théâtre polonais et le théâtre du monde. Quant à moi, j'ai été métamorphosé tout de suite après avoir vu *Wielopole Wielopole*. C'est là que j'ai senti enfin que j'étais en contact avec le vrai théâtre, avec quelque chose d'inimaginable, de phénoménal. Il ne s'agissait pas pour moi de définir ce théâtre, mais d'éprouver un sentiment unique, tout à fait inexplicable rationnellement. J'ai eu l'impression que le spectacle *Wielopole Wielopole* avait ruiné tout l'univers théâtral connu jusqu'alors, tellement brillant, plein de grands noms et de beaux spectacles, avec son histoire et son passé illustres... Ce « grand théâtre » académique confronté à ce « petit théâtre » kantorien, quelque peu *rustique*, joué dans une modeste chambre d'enfance, dont le scénario et les critiques ont été écrits après la première, a soudain perdu son rang. Cela n'arrivait jamais, cela n'arrivait jamais chez nous à cette époque. Jusque-là, il n'y avait pas en Pologne de phénomène comparable à Cricot 2. Et c'est cela qui m'a impressionné. Ce choc manque au théâtre d'aujourd'hui...

### 3. La rencontre

J'ai tout de suite compris qu'il me fallait absolument rencontrer Kantor. Ne serait-ce que pour qu'il me dise de laisser tomber. J'ai eu le sentiment que, si j'osais lui parler, je n'allais jamais le regretter. Et pourtant, tout le monde me le déconseillait. Je me suis familiarisé assez vite avec l'histoire du Théâtre Cricot 2 ; j'ai tout fait pour m'y approcher et pour en savoir plus, mais il n'était pas facile d'aborder Kantor... À cette époque, il n'organisait ni rencontres, ni ateliers. Il n'y avait pas d'Internet pour trouver quelques témoins de cette façon de travailler. Ce n'est que bien plus tard, lorsque Kantor est revenu à Cracovie de Florence, où il avait travaillé sur *Wielopole*, qu'a été créé le Centre de documentation du Théâtre Cricot 2 au 5, rue Kanonicza. Après avoir fondé la Cricothèque, Kantor est devenu plus accessible, plus communicatif ; il profitait de ce lieu pour rencontrer des gens et ces derniers savaient qu'ils pouvaient l'y trouver. C'est ainsi qu'au printemps 1981, j'ai décidé de l'attendre 5, rue Kanonicza. Il venait de terminer la tournée de Cricot à l'étranger. Je me rendais bien compte que je n'étais pas le seul à vouloir rencontrer Kantor. Je me souviens que les employés de la Cricothèque me regardaient avec compassion et attendrissement. J'ai dû faire ce chemin de nombreuses fois, car on n'était jamais sûr de la venue de Kantor à la Cricothèque ; cette attente a donc ajouté de l'importance à ma démarche. Et je l'attendais. Voilà

enfin, je le vois avancer dans la rue Kanonicza ! Il m'a vu devant le portail et m'a invité à l'intérieur. Je ne me souviens pas avec précision comment je me suis présenté, j'ai juste dit que j'étais étudiant à PWST, que j'avais vu son spectacle et que je voulais lui parler. Nous sommes entrés dans la pièce à droite où Kantor montait ses Archives ; c'était un espace ouvert, encore sans meubles, qui m'a fait une forte impression. Tous saluaient Kantor et me regardaient avec indulgence suggérant ainsi que cette rencontre était vouée à l'échec, comme si je poursuivais un mirage. J'ai senti la défaite se profiler.

#### 4. Les nœuds

À l'intérieur, nous n'étions pas seuls ; chacun faisait part à Kantor de ses questions et remarques, puis écoutait avec attention ses réponses. Tout comme moi. Ensuite, Kantor ne voulut plus être dérangé et nous sommes restés seuls. Il m'a demandé ce que je voulais de lui. « Vous voyez bien, dit-il, je n'ai ni théâtre, ni scène, à vrai dire, nous n'existons pas, donc je ne sais pas ce que vous pourriez faire ici ». J'ai regardé autour et j'ai dit : « Je voudrais tout simplement être ici, près de vous. Je pourrais par exemple faire le ménage ». Et à Kantor de répondre : « Ah bon ! À part ce talent pour le ménage et pour le jeu de scène, en avez-vous d'autres ? ». À côté de nous se trouvait la « Machine d'anéantissement » (faisant partie du spectacle *Le Fou et la nonne*, 1963). C'était une installation montée avec des chaises et lui était tout le temps en train de rectifier quelque chose, déplacer la tour de chaises en faisant du bruit. Les chaises étaient reliées par des ficelles si bien qu'en faisant bouger l'une d'elles, c'était une vraie avalanche. Pour que cela fonctionne bien, il fallait constamment veiller à ce que les ficelles tiennent bon. Kantor n'arrivait pas à les fixer. Du coup, il m'a demandé si j'étais capable de faire des petits nœuds : « Vous voyez, ça doit être relié à ça de façon à ce qu'il y ait dix centimètres entre les deux chaises et lorsque l'une d'elles se soulève, la troisième doit suivre, mais plus rapidement, donc cette ficelle doit être plus courte. Il faut que ce bruit ne soit pas trop monotone, mais que ces chaises provoquent un tintamarre assourdissant ». J'ai répondu que, bien sûr, je savais faire ces petits nœuds. « Bon, alors faites-les ». J'ai commencé mon travail et il est sorti. Cela a duré un certain temps, puis il est revenu avec les gens avec lesquels il était en train de discuter. Moi, je me suis complètement embrouillé dans ces petits nœuds, mais cela m'amusait. Kantor également. Il a bien aimé mes petits nœuds que j'avais appris à faire quand, petit, j'attachais le fil à un hameçon pour aller pêcher. Il s'agissait plutôt des gros nœuds, mais pour

Kantor, c'étaient des *petits nœuds*. Puis, j'ai commencé à le faire « professionnellement », comme un vrai pêcheur, à la grande satisfaction de Kantor. Après trois heures de travail, Kantor me dit : « C'est bon. J'ai du travail à la maison et je dois y aller ». C'est alors qu'il a sorti de sa poche un petit carnet noir sans aucune inscription, c'était juste un bout de feuille pliée en deux. Quand il l'a ouvert, j'ai aperçu des billets et non quelques pense-bêtes, comme j'espérais. Il a sorti un gros billet, sans me regarder, il l'a posé sous la grosse pile de livres et m'a dit : « C'est pour vous. Venez demain ». C'était mon premier salaire et le début de tout. Jour après jour, j'accrochais des petits nœuds à la « Machine d'anéantissement ». J'étais un peu déçu de n'avoir rencontré aucun acteur du théâtre de Kantor (ce n'était pas la période des répétitions). En revanche, j'étais en contact, pendant tout ce temps, avec l'équipe de la Cricothèque. C'étaient des jeunes gens très intéressants. Je me souviens que leur attitude à mon égard a aussitôt changé ; ils étaient étonnés de ma réussite, d'avoir constaté que nous allions nous revoir le lendemain et tous les jours ensuite. À la fin de chaque journée de travail, Kantor me laissait un billet. En septembre de cette même année, il m'a demandé si je voulais travailler à la Cricothèque pour de bon. C'est ainsi que je suis devenu membre de la Cricothèque et plus tard, membre du Théâtre Cricot 2.

## 5. Le soldat

Quelque temps plus tard, la compagnie partait au festival de théâtre à Toga Mura au Japon et Kantor m'a proposé un remplacement dans *La Classe morte* (dont la première avait eu lieu à Cracovie en 1975). Je devais remplacer Jacek Stoklosa qui jouait le soldat de la Première Guerre mondiale. C'était mon début sur scène, ma première prestation qui montrait une autre facette de moi-même. C'était difficile ; je ne m'en sortais pas avec ce rôle de soldat. J'avais déjà vu le spectacle *La Classe morte* à Cracovie, salle Sokół, en juin 1981, et j'avais le souvenir de l'émotion qu'a provoquée en moi le personnage du soldat. Mais je ne savais pas à cette époque qu'un jour j'allais être lui et que par l'intermédiaire de ce personnage s'effectuerait ma première rencontre avec la scène et les acteurs de Kantor. On a fait quelques répétitions qui n'étaient pas réussies. Mais moi, j'étais heureux quand même. J'ai rejoint quelque chose d'accompli, de tout prêt, on m'a confié une tâche définie d'emblée. Je n'avais pas besoin de jouer, je devais juste être présent, entrer sur scène et en sortir aussitôt. Il est bien évident que j'avais l'intention

de jouer, interpréter mon texte, mais j'avais entendu Kantor dire derrière mon dos, lorsque je montais sur scène : « Mon Dieu, mais qu'est-ce qu'il fait ! Qu'est-ce qu'il fait ! Dites-lui quelque chose. » Et moi, tout en continuant, j'étais envahi de questions : « De quoi s'agit-il ?! Je fais ce qu'il veut, oui, je fais exactement ce qu'il veut. C'est bien ce texte, cette démarche, ce costume, alors qu'est-ce qu'il y a ? » J'ai pensé qu'il allait être ravi et j'ai compris qu'il détestait « mon soldat », il ne le supportait pas, donc il ne me supportait pas non plus.

La proximité de Kantor fit considérablement monter la tension pendant les quelques minutes de ma présence sur scène. Cette remise en question de la *condition* de l'acteur en train de jouer avait pour but de le pousser, de le mettre dans une situation extrême – cela devait l'aider... Moi, je n'étais pas sûr de moi et me sentais menacé. J'étais « soldat » et j'avais l'impression que mon combat était dicté par Kantor qui m'envoyait en première ligne et ne me disait pas : « Attention, sinon je te tue », mais : « Attention, sinon je te renvoie de mon théâtre ». C'était pour moi une sorte de jeu très spécial mêlant réalité et fiction. Je savais que je participais à une fiction, mais en même temps, j'avais conscience du danger réel d'être renvoyé après la répétition. Chassé, fini, perdu. Pourtant j'étais déjà un des maillons de cette chaîne étonnante, membre de cette aventure géniale, acteur de cet extraordinaire spectacle.

Bien sûr, je ne suis plus revenu à l'école théâtrale. Je savais que je ne pouvais plus reculer, que Kantor avait besoin de moi, mais qu'il n'avait pas besoin de mon diplôme. Il était d'ailleurs impossible de concilier ces deux univers. Les méthodes enseignées à l'école ne me convenaient pas, tout comme d'ailleurs l'attitude des professeurs vis-à-vis des étudiants, considérés comme un ensemble et non comme individus. J'ai donc fait mon choix : entre l'école, Kantor et, dans une certaine mesure, Jerzy Grotowski. Encore avant d'avoir assisté au spectacle *Wielopole Wielopole*, j'ai participé aux ateliers avec les acteurs de Grotowski à Wrocław. Cette expérience m'a beaucoup aidé à maîtriser mon corps, ma voix, à connaître la vérité sur la corporalité. C'était d'ailleurs, pour des personnes intéressées par le théâtre, la période des grands choix : Kantor ou Grotowski.

Encore avant cette histoire de « nœuds » et ma conversation avec Kantor, j'avais l'intention de chercher une place chez Grotowski. Mais lorsque Kantor m'a permis de faire quelque chose, lorsqu'il m'a confié ce job avec les nœuds, tout a changé. Cette tâche, c'était en réalité un rôle d'acteur ; je ne savais pas comment

mon corps pouvait entrer en relation avec la « Machine d'anéantissement », comment l'approcher et comment jouer avec elle. Pendant ce temps, Kantor observait comment je travaillais avec mes mains, comment je bougeais, comment je regardais cet amas de chaises, comment je communiquais avec elles et commentais en murmurant ce travail. J'avais l'impression d'être totalement innocent et pur. C'est probablement cette candeur provoquée par Kantor qui m'a aidé à prendre ma décision. J'ai pu voir en Kantor, qui m'a consacré tout ce temps, beaucoup d'amour et de passion pour l'être humain que j'étais. Quant à Grotowski, je n'ai jamais parlé avec lui. Il ne s'est jamais approché de moi, il ne m'a jamais rien dit, ni posé la moindre question. Kantor, c'était tout le contraire – il était tout de suite dedans, à l'intérieur de moi. Il n'était pas inaccessible, même si les gens de l'extérieur avaient cette impression. Il avait le don de contaminer les autres par sa passion et par son amour pour ce qu'il faisait. Et il exigeait la même chose des autres.

En travaillant avec Kantor rue Kanonicza, du printemps à septembre, avant que je ne commence à jouer dans *La Classe morte*, je me suis rendu compte que ce théâtre existait de façon permanente. Il n'y avait plus de répétitions, ni non plus de rencontres avec les acteurs, mais Kantor continuait toujours son travail ; il dessinait, faisait des projets, rédigeait des textes, enregistrerait les scènes qu'il venait d'inventer ou qu'il voulait rectifier. Il était toujours en action. Comme si les répétitions allaient commencer tout de suite. Voilà une des choses que j'ai apprises à cette époque : l'existence permanente du Théâtre Cricot 2. Une présence forte, non seulement pendant les répétitions ou pendant le spectacle, mais une présence « physique » continue et active, même pendant le travail avec les chaises ou toute autre tâche technique ou moins technique. J'étais alors sous l'emprise totale de la personnalité de Kantor. C'était même très intime ; je l'ai vu autrement, dans le privé, où il était aussi puissant que sur la scène. J'avais l'impression que, sur scène, Kantor était totalement séparé de sa vie privée ou alors totalement dedans. Il exigeait toujours beaucoup de tendresse et de concentration ; je n'ai jamais vu autant de sens de responsabilité et d'espoir de la part de quelqu'un à mon égard. À l'égard de moi, venu de nulle part.

## 6. Le défunt

Arrive alors un autre nœud que je devais délier. C'était quelque chose de magnifique, oui... le spectacle *Qu'ils crèvent les artistes* (dont

la première a eu lieu à Nuremberg en 1985). J'ai obtenu le rôle dans une des premières scènes du spectacle inventé par Kantor au cours des répétitions dans les Archives rue Kanonicza. Initialement, je devais jouer le rôle d'un garçon, apprenti artisan, qui aidait Wit Stwosz chargé de construire un objet imprécis en bois. Pendant plusieurs semaines, je fixais avec un marteau des clous dans une pièce en bois. En même temps, Kantor travaillait sur les scènes d'agonie jouées par les acteurs, Waclaw et Leslaw Janicki. Moi, je poursuivais ma tâche et me défoulais sur ce morceau de bois, rien de plus. Ce n'était pas un rôle à proprement parler. Je savais d'ailleurs que, dans le théâtre de Kantor, il n'y avait pas de rôles, mais des personnalités, des types, des *conditions*. Kantor a ensuite inventé une scène de quelques minutes au début du spectacle qu'il avait appelée « ouverture ». Elle était pour moi. Je montais sur scène en tant que « Défunt », donc déjà mort, et je la quittais dans le même état. Kantor m'a montré plusieurs dessins se rapportant à cette scène intitulés « Rien que cette marche ». C'était une présence très forte et une émotion énorme – au sens physique. Peut-être était-ce la présence la plus puissante ressentie par Kantor ? Pour lui, cette scène était une des plus importantes dans le spectacle, car toutes les autres en découlaient. Je me souviens de ces répétitions ratées où Kantor, affaibli, me disait : « Bodzio, faisons la première scène ». C'est alors que la répétition commençait par ma prestation ou, parfois, on y revenait en cours de répétition. Tous étaient jaloux de voir que cette scène d'à peine quelques minutes avait fait de moi un acteur du Théâtre Cricot 2 ; eux devaient rester concentrés pendant tout le spectacle d'environ une heure et quart, alors que moi, en cinq minutes, je faisais tout ce qui se développait ensuite dans le reste du spectacle. Je faisais encore une apparition dans la scène finale : je montais au sommet d'une barricade, faite de coffres et d'objets divers, accessoires de spectacle, et je restais figé les bras écartés. J'étais comblé d'avoir mes cinq minutes et d'être l'un des acteurs.

### **7. *Je ne reviendrai jamais***

Dans le spectacle suivant, *Je ne reviendrai jamais*, (la première eut lieu à Milan en 1987), je pouvais déjà tout faire. Je faisais tout ce que je voulais sur scène, des choses les plus excentriques. Kantor le tolérait et l'acceptait. Je pouvais donc rester sur scène pendant toute la durée du spectacle. C'était très important pour moi de ne plus rester dans les coulisses, mais être près de lui et de ses acteurs, livrer avec eux une bataille pour gagner ma place, mon espace sur

scène, être avec eux au milieu de tous les objets de spectacle. Je pouvais moi-même créer mon rôle ; rester ainsi sur scène pendant plus d'une heure était pour moi un vrai défi, mais aussi un sentiment très excitant. J'avais à ma disposition toute la scène et tout ce qui s'y trouvait, Kantor y compris ! Pendant la préparation du spectacle, nous faisons plusieurs essais, certaines scènes n'ont jamais fait partie du spectacle définitif. On construisait, on improvisait (Kantor détestait ce mot). C'est à ce moment que j'ai éprouvé le sentiment d'être un acteur à 100 %, acteur à l'intérieur d'un acteur. Cet acteur « intérieur » ne m'était pas étranger, c'était comme s'il était moi, comme s'il partageait ma *condition* d'acteur, une sorte d'identité de condition. Au cours du travail sur ce spectacle, j'ai énormément apprécié ma relation « privée » avec Kantor. Elle n'était pas perceptible pour le spectateur, par exemple quand j'adressais à Kantor des paroles qui n'avaient pas été écrites dans la partition. Il faut rappeler tout de même que tous les acteurs avaient une « relation privée » avec Kantor. Lorsque les acteurs parlent de Kantor, j'ai l'impression que chacun en a une vision différente et que chacun perçoit en lui un autre Kantor. Et c'est là que réside la force de ce phénomène qui a conquis le public du monde entier.

Dans *Je ne reviendrai jamais*, Kantor met en scène sa propre *condition*, ses propres angoisses qui « jouent » de la même façon que les différentes scènes jouées par les acteurs. C'était toujours quelque chose d'exceptionnel, d'énigmatique. L'artiste (Kantor) se donne tout entier, il dévoile sur scène ses doutes, ses peurs, ses défaites et catastrophes. Il nous livre tout, presque comme sur un plateau, mais la façon dont nous l'exploiterons dans le spectacle ne dépend que de nous. Il n'y avait aucune indication directe concernant l'intimité ou la *condition* de Kantor qui allait être révélée dans le spectacle, tout cela se construisait au cours du processus de la création. L'atmosphère d'un monde inconnu que Kantor nous aidait à découvrir et qu'il voulait lui-même approfondir... Où allions-nous ? C'était notre unique crainte. Malgré ce brouillard, nous sentions que nous avançons, mais nous n'avions aucune idée du moment où ce brouillard allait se dissiper et à quoi tout cela allait aboutir. Et voilà, on arrive à la scène finale du « Grand Emballage de la fin du XX<sup>e</sup> siècle » aux sons de la « Marche de Rakoczy ». La tension monte, nous la sentons dans nos corps, les scènes suivantes sont si incroyablement fortes que nous les jouons comme si nous participions à quelque chose d'énorme, à un *opus magnum*, à une symphonie, à une œuvre totale...

Toutes les années passées auprès de Kantor étaient une sorte

de processus ; chaque spectacle se prolongeait dans le suivant, comme une évolution constante. Ce n'était jamais pareil, on n'utilisait jamais les mêmes solutions, les mêmes méthodes car si, d'aventure, nous essayions de le faire, c'était un fiasco. Il fallait, à chaque fois, trouver un autre soi, un autre étranger en soi à cerner, deviner, vaincre, dompter. Kantor jouait bien sûr un grand rôle dans ce processus commun, c'est lui qui rassemblait tout cela.

### 8. *Aujourd'hui c'est mon anniversaire. Le nœud gordien*

*Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (la première eut lieu à Toulouse en 1991), c'est le dernier « nœud », à vrai dire, un véritable nœud gordien. Après *Je ne reviendrai jamais*, j'avais grand espoir de pouvoir livrer encore une autre « bataille de l'espace » dans le spectacle suivant. J'ai eu l'impression que c'étaient également les attentes de Kantor et qu'il serait de plus en plus difficile d'y arriver. En effet, depuis le début des répétitions, c'était très différent, très difficile. Dans ce spectacle, Kantor est très personnel, douloureusement intime et extraordinairement identifiable en même temps, ne serait-ce que par l'introduction des personnages de ses proches, amis et membres de la famille, puis des événements que nous connaissions déjà. J'éprouvais pourtant un sentiment dissonant, ce n'étaient plus des souvenirs de Kantor, ni sa *condition* de l'enfant, ni celle du défunt, c'était le mort lui-même, les régions les plus sombres de l'être humain. Il est vrai que nous avions notre langage et notre espace – ceci nous permettait de communiquer, mais la tension présente au cours du travail sur *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* était pour moi encore une autre attente, plus insupportable. Une attente de ma propre présence forte dans ce spectacle. J'espérais avoir Kantor comme partenaire direct sur scène. Dans ce spectacle, tout comme dans *Je ne reviendrai jamais*, Kantor devait être présent sur scène en tant qu'acteur. Auparavant, il était juste présent pendant les répétitions, ce qui était important pour la progression de la pièce. Ensuite, il s'écartait et quelqu'un d'autre, avec sa propre *condition* (expérience), prenait sa place.

Une partie des répétitions s'est déroulée à Toulouse, l'autre à Cracovie. En France, on répétait les scènes qui ont ensuite été intégrées dans le spectacle, par exemple la scène où je jouais avec Marie Vayssière. Il s'agissait de présenter sur scène tous les objets de spectacle inventés par Kantor – machines de guerre, de torture, fusils, tanks, lanceurs d'obus et d'autres outils du pouvoir destructeur du XX<sup>e</sup> siècle – sous la forme d'un défilé de mode. Nous devions présenter ces objets de la même façon qu'on présente la

mode printemps/été... Les machines apparaissent sur scène et nous vantons leurs performances et leur efficacité, tout en sachant que leur but consiste à tuer et à détruire. Nous, nous jouions le rôle des présentateurs. C'était vraiment puissant et j'espérais que, même si on ne refaisait pas cette scène à Cracovie, elle allait germer d'une manière ou d'une autre, que Kantor allait y revenir pour, à partir de cette scène, construire quelque chose de nouveau.

Voilà qu'au retour à Cracovie, Kantor ne revient plus à cette question. Il travaille intensément avec Marie Vayssière sur le personnage de la « Pauvre Fille » qui entre dans son atelier, à savoir dans sa « Pauvre Chambre de l'Imagination » installée sur scène. Moi, je m'incarne dans « le contenu » d'un emballage ; avec quelques autres acteurs, nous remplissons des sacs avec nos corps. Cela devient de plus en plus difficile, l'ambiance est tendue et cette tension est pesante. Les répétitions sont souvent interrompues par Kantor qui provoque une sorte d'angoisse inexplicable. Je commence à être très inquiet et attends le moment où Kantor reviendra à la scène travaillée à Toulouse avec Marie. En effet, Kantor consacre énormément de temps au personnage de la « Pauvre Fille ». Je commence à craindre que Marie ne joue que ce personnage et qu'elle ne fasse plus la « présentation du défilé » avec moi. Je reste donc dans mon emballage et prends conscience avec frayeur qu'il ne reste plus beaucoup de temps et que je n'ai encore reçu aucune consigne, aucun signal pour sortir de la tranchée et pour attaquer.

Le 4 décembre 1990, quatre jours avant de mourir, Kantor invente la scène dans laquelle il meurt. Il décide de transformer la scène du « Toast d'anniversaire » en scène du cortège funèbre. Accompagnés de la Marche funèbre, les acteurs montent sur scène une planche – Kantor voit son propre enterrement. Il n'était pas encore certain de l'ordre dans lequel les différentes scènes allaient se succéder, mais à cette étape de notre travail, la totalité des séquences commençait à s'harmoniser. Nous ne savions pas si la scène des funérailles allait être retenue ou si elle allait clôturer le spectacle. Il restait encore une dizaine de répétitions à Toulouse et tout pouvait encore arriver. Tout ! Nous avons rassemblé, pendant les répétitions, une bonne quantité de matériaux scéniques à partir desquels il était possible de faire encore une nouvelle scène, en supprimer d'autres et créer des nouvelles. Nous savions que Kantor ne voulait pas dépasser la durée prévue du spectacle – une heure quinze, une heure vingt – tellement la tension allait être insupportable, aussi bien pour les spectateurs que pour les acteurs et pour lui-même.

La scène des funérailles m'a littéralement brisé. Je savais qu'à trois jours de la dernière répétition, peu avant les vacances de Noël, je n'aurais pas le temps d'élaborer quelque chose. Je ne voulais pas décevoir Kantor. Il comptait sur moi et sur mon apparition. Chez Kantor, il fallait savoir comment « inventer » son apparition sur scène. Lui proposait, encourageait, mais il fallait savoir à quel moment faire usage de ces suggestions. Je savais qu'il comptait rester dix jours à Toulouse pour voir arriver quelque chose. Quelque chose devait arriver pour me permettre de participer au spectacle et ainsi m'accomplir. J'étais insatisfait, imparfait, comme si Kantor m'avait placé sur la voie de garage en disant : « Toi, Bodzio, attends encore un peu », et moi, j'avais peur de ne pas avoir assez de temps. J'étais épouvanté, mais ce sentiment s'est vite dissipé parce que le 8 décembre, Kantor est mort, comme c'était prévu dans le spectacle et c'est alors que j'ai su : « C'est bon, rien ne s'est passé ».

Arrive alors un grand silence, une grande catastrophe, un grand piège dressé par Kantor, piège dans lequel nous sommes tous tombés. La compagnie a pris la décision, pas mauvaise au demeurant, de jouer le spectacle, sauf que nous l'avons mal joué. Je suis resté dans mon emballage tout content de ne pas être obligé d'en sortir. Je me souviens de ce sentiment quasi physique de soulagement – je ne dois pas regarder le spectacle, je reste dissimulé dans le sac et entends la voix enregistrée de Kantor lisant le texte qui commence par les mots : « Je suis à nouveau sur scène... ». Pour nous, c'était assez incroyable parce que nous savions ce qui s'était passé, nous savions que cette mort était écrite et faisait partie du spectacle.

Quant à la suite ? J'avais le sentiment que le Titanic se remplissait d'eau et que l'orchestre jouait jusqu'à la fin. Kantor avait senti la mort et savait que le spectacle allait être joué sans lui. Il nous a dit auparavant qu'il voulait faire un spectacle sur son absence sans nous dire ce qu'allait être ce spectacle-là. Et c'était justement ce spectacle, mais c'était en même temps le spectacle de notre défaite. Pourquoi ?

Après la mort de Kantor, nous avons perdu le sentiment d'angoisse et de menace qu'il éveillait en nous et, à la place de cette peur créatrice, est arrivé le désespoir. Jouer l'absence de Kantor, comme s'il était toujours là – une construction naïve simulant sa présence – cela ne pouvait être bon qu'avec Kantor sur le plateau... Avec lui, ces scènes auraient eu un tout autre sens, une autre lecture. L'artiste nous a laissé une recommandation scénique, la plus importante, la plus radicale. Les recommandations scéniques sont très variées et les artistes les communiquent de diverses ma-

nières. Kantor a laissé une recommandation de mise en scène qui s'est concrétisée quatre jours plus tard : « Je ne serai pas là, on fait ici une scène de mes funérailles (notez bien que les funérailles auront lieu plus tard, le 14 décembre) et je suis curieux de voir comment vous allez vous en sortir, comment vous allez gérer cette expérience ultime, ce geste radical ». Personne ne s'en est sorti...

Il est important de constater que, dans ce spectacle, plusieurs acteurs jouaient les morts, les personnages étant en *condition de mort* – aussi bien Maria Jarema et Jonasz Stern que les membres de la famille de l'artiste reproduits sur la photo de famille de 1912, puis d'autres personnages qui n'étaient plus de ce monde. Sans oublier le personnage de « L'autoportrait du Propriétaire de la Pauvre Chambre de l'Imagination » ; si Kantor voulait inscrire dans le spectacle sa propre mort, alors « L'autoportrait » jouait également le personnage mort. Tant que Kantor *animait* le jeu des acteurs jouant les personnages morts, tout allait bien. Quand il n'a plus été là, ils ont cessé d'être *animés* par lui ; ils ont cessé de jouer les morts et ont commencé à jouer les vivants. Voilà la faille ! C'est un peu comme si Hamlet avait *la condition de mort* dès le début jusqu'à la fin, et comme si nous l'avions ressuscité...

Dans l'entretien avec Aldona Skiba-Lickel, Kantor explique :

Je considère que tous les personnages dramatiques sont des morts. Hamlet est mort. Il a vécu, existé réellement et il est mort. [...] Le vrai Hamlet est mort et le procédé scénique, qui doit mener à la naissance d'un spectacle, consistera à faire revenir Hamlet déjà mort, Hamlet à qui il devra arriver quelque chose. C'est de la métaphysique, en effet, mais tout est de la métaphysique. Dans cette situation, moi ou quelqu'un de ma compagnie, choisissons une personne vivante, un membre du groupe Cricot 2 qui n'est pas encore acteur, mais qui est chargé de cette responsabilité de jouer le mort. Nous voilà arrivés au concept de dibbouk, ce que veut dire que Hamlet mort entre dans l'acteur vivant et commence à parler. On ne sait plus si celui qui parle est Hamlet, le dibbouk ou alors le membre du groupe Cricot 2. [...] Le plus intéressant, c'est que, d'un côté, le Hamlet mort n'a pas la même conscience que de son vivant, il a juste quelques réminiscences de sa façon de se comporter, de sa façon de parler, et de l'autre côté, celui qui est habité par Hamlet n'a, comme lui, que des réminiscences de son vocabulaire et de sa mentalité<sup>2</sup>.

---

2. Aldona Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora* [Acteur selon Kantor], Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995, p. 201-202

Si nous avions appliqué ce que Kantor avait dit sur Hamlet, ce spectacle aurait été probablement un chef-d'œuvre.

Le fait d'avoir laissé ce spectacle, accompagné de recommandations très radicales et très risquées en même temps, aux acteurs, traduisait une énorme confiance en nous. Il a inscrit la mort dans ce spectacle, la mort dans sa vie et la vie dans sa mort... Ce sont les choses qu'aucun metteur en scène n'a jamais laissé aux acteurs, d'autant qu'il s'agissait là d'une pièce qui n'avait pas été écrite. Il n'était pas difficile de faire rater tout cela. Ce spectacle est toujours d'actualité, il n'est pas encore achevé, les conceptions et les conditions de ce spectacle restent encore en suspens. C'est peut-être parce que les acteurs de Kantor sont toujours là. Chacun de nous s'accomplit individuellement, se débat avec le public, avec les étudiants, avec les projets théâtraux ou avec sa propre vie, la vie dans laquelle il faut régler ses comptes, régler nos comptes avec Kantor aussi.

## 9. Je n'ai pas cessé de faire des nœuds

Les ateliers et les rencontres avec les gens sont pour moi une façon de régler mes comptes avec Kantor. Les gens me posent des questions : quelle est aujourd'hui la *condition* de l'acteur du Théâtre Cricot 2 et en quoi consiste le pouvoir hypnotique qu'exerçait Kantor sur le public du monde entier ? Il y a également de leur part le désir de connaître tous les rouages et les ficelles de cet amas phénoménal de « nœuds » qui formaient un tout unique. Je voudrais donner à ces gens ce que je n'ai pas réussi à donner à Kantor dans le dernier spectacle et ce que je lui dois.

Je suis très curieux, lors de ces rencontres, de connaître les différentes façons de percevoir les spectacles de Cricot 2. Quant à moi, je n'ai jamais pu voir les spectacles de Cricot comme j'ai pu voir *Wielopole Wielopole* en 1981. Grâce au travail avec Kantor, je suis passé de l'autre côté de la scène d'où le retour n'était plus possible. Il nous arrivait d'approcher l'atmosphère du spectacle que nous jouions avec Kantor à travers les impressions que partageaient avec nous les spectateurs. Après la représentation, nous parlions souvent avec quelques spectateurs qui nous reconnaissaient comme acteurs ; il me semble qu'ils étaient comme moi (comme moi, juste après avoir vu *Wielopole*), de l'autre côté, là où je ne me trouve plus, c'est-à-dire du côté du spectateur pur et simple, objectif. Il m'arrive de feuilleter les notes que j'ai prises après les spectacles ou les répétitions et je ne m'y reconnais pas, comme si elles étaient faites par un étranger. Ces métamorphoses sont pro-

fondément inscrites dans la *condition* d'acteur. C'était mon acteur étranger à moi, cet étranger que Kantor a généré en moi. Aujourd'hui, cet étranger n'est plus en moi, il est parti et a emporté toute cette expérience. Maintenant, j'ai en moi un autre étranger, une autre forme d'*altérité*. Cet étranger se révèle souvent lors des ateliers ou lors d'un travail avec les acteurs ; il traduit mon besoin d'approcher et d'éprouver la *condition* de mes étudiants ou des acteurs. J'adore découvrir dans les acteurs leur « étranger », cet étranger qu'ils craignent et que j'avais également en moi autrefois. La crainte accompagne toujours l'acteur, la crainte est une émotion absolument indispensable dans l'acte de création.

Quant aux nœuds, je n'ai pas cessé d'en faire jusqu'à aujourd'hui. Je ne les ai pas encore tous (dé)noués, je suis toujours en train de construire. Ma présence annuelle à Wielopole Skrzyńskie est une façon de construire. Cet endroit est très important pour moi parce qu'il n'y a plus rien là-bas et, en même temps, il y a tout ce qui reste. Avant tout, on y retrouve la mémoire de Kantor, sa source intense d'inspiration, mais aussi cet enseignement qu'il m'a donné. C'est Kantor qui m'a appris comment garder en mémoire les souvenirs des gens qui, après sa mort, ont continué à m'influencer et à me construire. Je partage ainsi ma propre mémoire et mes propres souvenirs avec ceux dont je m'occupe à présent : Ethy Hillesum, Janusz Korczak, Irena Sendler, Maksymilian Kolbe, Rebecca Freedman, Sainte Marguerite, Joséphine Vergara (Jo). Sans littérature, ce sont des « conditions limite » des personnes qui se sont données à fond. Il est indispensable de les reconforter, de réparer leur destin tragique par un acte créateur. Dans un sens, Kantor m'a appris comment vivre pour ceux à qui on a enlevé la vie, pour ceux qu'on a empêchés de vivre. À mon avis, le théâtre se doit de rendre la mémoire à toutes les biographies blessées. Un acteur (ou un metteur en scène) peut tout faire dans son théâtre, il y est en sécurité. Il peut parler de la mort, jouer la mort et même mourir sur scène, ensuite, il peut aller à la maison et manger une pizza. Voilà le paradoxe ! Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il faut que quelque chose d'important se passe. C'est également une sorte de sacrifice ; d'une certaine manière, l'acteur vole aux gens qui sont venus voir le spectacle une heure ou plus de leur vie. Aujourd'hui ce « vol » atteint parfois sept heures. Le seul effort qui soit payant et que l'acteur ou le metteur en scène soient susceptibles de faire vis-à-vis du public, c'est de ne pas lui faire de clins d'œil...

Un autre nœud, ce sont les expositions qu'il m'arrive de réali-

ser. L'année dernière, j'ai fait une exposition intitulée « Wielopole est partout » ; elle était composée d'un grand nombre de critiques du spectacle *Wielopole Wielopole*. J'ai l'impression que les gens ont besoin des témoignages pour comprendre la puissance du Théâtre Cricot 2. L'exposition à Wielopole Skrzyńskie avait un caractère documentaire et, dans un sens, c'est Kantor lui-même qui l'avait prévue. Il collectionnait toutes les critiques, tous les articles de journaux et périodiques. L'exposition à Wielopole, avec un mur tapissé de critiques de spectacles, a été réalisée dans ce but précis, celui de montrer aux gens, habitants ou étrangers venus exprès, que le Théâtre Cricot 2 avait une existence forte, même si ce n'était pas une existence institutionnelle. Kantor le soulignait toujours. Ce théâtre existait en tant qu'organisation, en tant que phénomène et en tant qu'une certaine *condition*. C'était un style de vie, c'était ça aussi.

J'ai beaucoup de plaisir à travailler avec différents objets, tableaux et dessins de Kantor. Ils dialoguent toujours avec moi. D'ailleurs, leur existence est un dialogue permanent parce qu'ils sont placés dans un espace et nous, nous les changeons de place, les manipulons, les exposons et leur donnons la parole. À vrai dire, ils se dévoilent eux-mêmes, nous ne faisons que les aider. C'est eux qui nous guident. Ils ont énormément de force, de tension interne. Kantor a souvent dit que notre tâche consistait à ne pas les déranger. Mais s'ils ont envie de sortir des magasins, alors il faut leur ouvrir la porte et ils vont s'agencer eux-mêmes, ils savent bien comment ils doivent se présenter, par exemple, lors d'une exposition. Les tableaux communiquent parfaitement entre eux. Si on veut vraiment les entendre, on peut percevoir leurs voix dans un grand silence, on peut voir comment ils communiquent et comment ils fonctionnent. Tous ces objets, accessoires et tableaux ont un pouvoir immense ; ils ont en eux une biographie, très forte elle aussi, qui est toujours vivante, qui émet sans cesse des messages. C'est pourquoi les gens veulent toujours l'entendre et posent toujours des questions. Il faut donc les rendre accessibles et c'est la raison qui me pousse à aller à Wielopole ou ailleurs. Je veux le faire. Je veux aller à Wielopole et voir précisément ce qui ne s'y trouve plus. Voir la place du marché, écouter ce qui s'y passe, entendre les langues, le yiddish, le ruthène, l'ukrainien et le polonais. Passer à côté de ces vieilles maisons, peu nombreuses, toucher les traces des mézouzazs, écouter la parole des habitants et voir leurs regards craintifs, car je suis un étranger qu'on ne laisse pas entrer dans la maison. Les rideaux s'écartent, quelqu'un me regarde et se de-

mande ce que je fais là, puis ils se referment, parce que ce quelqu'un veut rester anonyme. Mais peut-être parce que la peur et l'angoisse y sont toujours et que c'est toujours une affaire de règlement de comptes, règlement de dette que ces gens ont contractée autrefois – ils savent probablement qu'ils ne sont pas chez eux... C'est pourquoi j'ai toujours la nostalgie de Wielopole. Wielopole est à moi aussi.

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

*Traduction du polonais de Kinga Miodońska-Joucaviel*