Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

Entrer ou rentrer en scène ?

La question du retour dans Qu'ils crèvent les artistes de Tadeusz Kantor

Bernadette Bost

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2413>

DOI : 10.4000/agon.2413

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Bernadette Bost, « Entrer ou rentrer en scène ? », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2413> ; DOI : 10.4000/agon.2413

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Entrer ou rentrer en scène ?

La question du retour dans Qu'ils crèvent les artistes de Tadeusz Kantor

Bernadette Bost

- 1 Si la première image du film de Denis Bablet *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, réalisé en 1985, est celle des bancs vides de *La Classe morte*, aussitôt après apparaît le cortège des vieux écoliers qui vont tourner à plusieurs reprises autour des bancs, au rythme de la *Valse François*. Une première inoubliable entrée en scène, élément déclencheur d'une émotion réactivée par chacun des retours de cette musique ou de ce groupe. Car le principe répétitif, fondement de l'art de Kantor, a présidé au renouvellement de l'apparition première, inaugurant de spectacle en spectacle une longue suite d'entrées-rentrées qui nous incitent à nous demander ce qui était le plus important pour l'artiste : entrer ou rentrer en scène ?
- 2 Pour Kantor lui-même, la question serait plutôt : « Entrer ou ne pas entrer en scène », tant il a essayé toutes les façons possibles d'être là sans y être, d'imposer sa présence sans forcément apparaître. Dans le film de Wajda *La Classe morte*¹, on le voit assister, avant le début du spectacle, à l'arrivée et à l'installation des spectateurs. Un peu plus tard, il surveille, encourage, corrige d'un geste à peine perceptible les acteurs qui prennent place sur les bancs, comme pour bien montrer que son espace physique et mental contient la salle et le plateau, associe l'extérieur à cet intérieur qu'il a appelé sa « pauvre chambre d'imagination », et qu'il n'est pas de scène sans présence de l'artiste chef d'orchestre, exécuteur et inventeur de toute scène. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska a parlé de cette « mise en scène de soi-même » et des façons d'entrer qu'elle impliquait², de jouer ou ne pas jouer, jusqu'à perturber le jeu de la troupe et subir ses critiques et ses insultes dans *Je ne reviendrai jamais* (1988).
- 3 La présence kantorianne dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* a été altérée par la mort de l'artiste, survenue le 8 décembre 1990, un mois avant la création au Théâtre Garonne (10 janvier 1991). Altérée mais non annulée. Kantor avait prévu de marcher sur la scène, suivi de son Ombre, tandis qu'Andrzej Welmiński, assis dans un cadre de tableau, figurait un autoportrait animé, s'efforçant par instants d'imiter son modèle. En l'absence du corps de Kantor est demeurée sa voix enregistrée, dans un texte dit tour à tour en polonais et en français, où se retrouve l'affirmation d'une position frontalière : « Pour dire vrai, je ne me

trouve pas sur scène, oh non, jamais, mais à la frontière ». Cette affirmation d'un refus d'entrer est certes apparemment contredite à la fois par la position centrale de Kantor dans *Je ne reviendrai jamais* et par le commentaire publié du début de la dernière pièce – « Le public prend place / MOI / je marche sur la scène »³ – mais sans doute faut-il voir dans cette référence à une frontière non transgressée la volonté de se situer entre réalité et illusion :

ME VOILÀ DE NOUVEAU SUR "SCÈNE" / JE CROIS QUE JE NE M'EXPLIQUERAI JAMAIS / CELA JUSQU'AU BOUT / NI À VOUS NI À MOI-MÊME. [...]
DEVANT MOI – VOUS, MESDAMES ET MESSIEURS, C'EST-À-DIRE / (SELON MON VOCABULAIRE) – LA RÉALITÉ. / DERRIÈRE MOI : CE QU'ON APPELLE LA SCÈNE, / DANS MON VOCABULAIRE / DÉFINI PLUS PRÉCISÉMENT : ILLUSION, FICTION.
JE NE PENCHE PAS / NI D'UN CÔTÉ / NI DE L'AUTRE.
AVEC INQUIÉTUDE. / JE JETTE UN COUP D'ŒIL. / UNE FOIS ICI – VERS VOUS. / UNE FOIS LÀ – VERS CETTE... SCÈNE. / UNE FOIS DU CÔTÉ DE LA RÉALITÉ / ET L'AUTRE FOIS DU CÔTÉ DE L'ILLUSION.
QUEL MAGNIFIQUE RÉSUMÉ / DE MA THÉORIE ET DE MA MÉTHODE !⁴

- 4 Ces remarques et cette dernière citation doivent servir moins d'introduction à cette analyse que de rappel d'une présence capitale, celle de Kantor soi-même, en corps et/ou en voix, avant que nous nous intéressions à l'entrée en scène de ses personnages et plus particulièrement dans la troisième pièce de la grande époque initiée par *La Classe morte : Qu'ils crèvent les artistes*. L'auteur du spectacle y retrouve la position liminaire, frontalière en effet, de *La Classe morte*, indiquant discrètement parfois les entrées, sorties et rentrées qui font l'objet de cette étude.
- 5 Dans *Qu'ils crèvent les artistes*, pièce qualifiée de « revue » créée en juin 1980 à Nuremberg, au terme de quatre années de conception et préparation, un certain nombre de thèmes et de références historiques et culturelles s'entrelacent selon le monde de composition cher à Kantor, par motifs et variations. On retrouve le motif familial de *Wielopole Wielopole* (1985), avec la présence de la vieille mère, et comme dans cette pièce précédente, le motif de la guerre avec les combattants vivants et morts – à la différence près que les simples soldats de *Wielopole Wielopole*, troupes polonaises de l'armée autrichienne où le père de Kantor fut incorporé comme conscrit, sont ici remplacés par le maréchal Piłsudski accompagné de ses généraux. Celui qui fut le glorieux commandant en chef de l'armée polonaise de 1919 à 1922 et le maître de la nation de 1926 à 1935, n'est pas nommé dans la distribution – Kantor l'appelle « Nous savons qui » – car la référence était évidente pour le public polonais. Kantor a raconté à Denis Bablet qu'il avait assisté en 1936 aux funérailles de Piłsudski, à Cracovie ; il avait été frappé par la jument du maréchal avançant seule en tête du cortège. Cette jument est présente dans le spectacle, devenue le cheval-squelette monté par Maria Stangret-Kantor.
- 6 Le troisième motif est celui des artistes persécutés, avec la figure du sculpteur polonais de la fin du Moyen-Âge Veit Stoss, auteur du retable de l'Église Sainte-Marie de Cracovie, qui fut emprisonné pour dettes à Nuremberg et condamné à avoir les joues percées par des clous. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, l'artiste victime sera Meyerhold exécuté par le pouvoir stalinien, un Meyerhold auquel Kantor s'identifiera en jouant à travers lui ses propres funérailles. Le quatrième motif est celui de la « réalité de rang bas », les déclassés qui constituent une sorte de communauté d'élection de Kantor, dans son théâtre du moins : le tenancier de tripot, la souillon, la prostituée, le joueur tricheur et le voyou gibier de potence – auxquels il ajoute la bigote qui fait sur ce petit monde des critiques peu charitables en égrenant son chapelet.

- 7 Pour relier ces motifs, comme pour parcourir le réseau complexe des chemins de la mémoire qui vont de l'histoire familiale à la grande Histoire nationale, Kantor décline en quatre figures et quatre corps le thème du « moi », un Kantor personnage qui sera de plus en plus présent à partir de ce spectacle, visitant et revisitant ses œuvres antérieures en même temps que ses souvenirs : « Moi en personne, auteur principal » (Tadeusz Kantor) », « Moi lorsque j'avais six ans » (à la création, le jeune Michał Gorczyca), « Moi-le mourant, personnage théâtral » (Lesław Janicki) et « L'auteur décrivant sa propre mort » (Wacław Janicki)⁵. Il a emprunté le mourant au roman de Zbigniew Uniłowski *Chambre commune* (une œuvre de 1932 que Wojciech J. Has a adapté au cinéma en 1960), qui met en scène un jeune homme mourant de la tuberculose dans une salle partagée avec des personnages hétéroclites. Chez Kantor il ne s'agit plus d'un jeune homme puisqu'il fait du mourant un de ses « Moi » et le milieu dans lequel il le déplace est totalement kantorien.
- 8 Conduits par cet auteur en quatre corps, les motifs et niveaux d'illusion et de réalité s'entrelacent tout au long d'un spectacle rythmé par les entrées et rentrées – avec musique dans la plupart des cas puisqu'il s'agit d'une revue et que le cirque n'est jamais loin : la musique la plus fréquemment utilisée est la marche de la Première Brigade (*My, pierwsza brygada*) composée en 1917 en hommage aux légions de Piłsudski, dont Kantor utilise selon les moments des interprétations de tempo plus ou moins lent qui en font une marche funèbre ou une musique militaire allègre rivalisant avec une chanson des rues pour accompagner les parades de cirque. Les autres musiques, tout aussi connues en Pologne que cette marche et (probablement) cette chanson, ne sont pas utilisées pour les entrées : Maria Stangret chantonne sur son cheval-squelette deux couplets de la complainte *Ô mon romarin* (*O mój rozmarynie*), qui raconte le départ pour la guerre d'un soldat malheureux en amour, et le cantique *Dieu saint et puissant* (*Święty Boże*) se fait entendre derrière la porte close avant que n'entre la troupe pour une parade foraine de tonalité funèbre, conduite par la prostituée en ange de la mort suivie des « figures de rang bas » transformées en personnages du retable de Veit Stoss.
- 9 Le rôle de ces musiques, qui ont posé des problèmes techniques importants au régisseur du son Marek Adamczyk⁶, apparaît nettement quand on examine le fonctionnement de quelques entrées, qu'elles soient l'élément déclencheur ou accompagnateur : elles contribuent à faire surgir les thèmes graves – qui ont trait au théâtre de la mort et de la mémoire – et les tonalités foraines du cirque Cricot 2.

Théâtre des morts et théâtre de la mémoire

Entrée des personnages : fausse entrée, fausse sortie, première rentrée

- 10 Kantor, assis sur le côté gauche de la scène, a donné le signal du départ d'un geste discret de la main : l'attention se focalise sur la porte qui va s'ouvrir. Les portes ont toujours une fonction capitale dans les spectacles de Cricot 2, et de l'un à l'autre elles changent d'apparence. Celle de la *Classe morte* n'était qu'un vide, un passage initialement creusé dans le mur d'une cave et reconstitué par divers moyens au cours des tournées. Dès *Wielopole Wielopole* elle s'est matérialisée : deux panneaux de bois glissant l'un vers l'autre ou s'écartant pour favoriser le surgissement de l'armée fantôme ou des revenants de la famille. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, pièce la plus travaillée par la question de la

représentation, trois cadres vides tiennent lieu de portes pour l'irruption de la réalité (la Pauvre Fille qui vient visiter la chambre) ou l'apparition des doubles et des modèles. La porte de *Qu'ils crèvent les artistes* est la plus kantorienne parce que la plus pauvre, révélant les planches mal ajustées qui la constituent. Elle ne marque pas une séparation entre scène et coulisses car chez Kantor, comme il l'a dit dans une de ses « Leçons de Milan », en 1986, il n'y a pas de coulisses :

IL N'Y A PAS DE COULISSES !
CES « SORTIES DE SÉCURITÉ »
OÙ L'ILLUSION DRAMATIQUE ET LES PERSONNAGES DE L'AUTEUR
TROUVENT AISÉMENT PLACE ET PROTECTION.⁷

- 11 Et le lieu de *Qu'ils crèvent les artistes* est un dehors-dedans : illimité par l'obscurité du fond de scène comme devait être illimitée la route dont rêvait Kantor au moment où il concevait et dessinait les lieux et situations de la pièce. Cette route est d'ailleurs suggérée par le sol clair qui va s'élargissant depuis la ligne où se trouve la porte ; dehors-dedans car s'y interpénètrent un cimetière, figuré par des croix de bois, et la chambre marquée par le lit. Pas de coulisses donc au sens habituel du terme, mais un hors-scène où peuvent s'escamoter les personnages : derrière la porte ou dans l'espace noir dont elle matérialise la limite.

- 12 Or la porte s'entrebâille après le geste initial de Kantor : entre le « Gardien de Prison »⁸, Stanisław Rychlicki, l'acteur qui tenait le rôle de l'oncle curé dans *Wielopole Wielopole*. Il appartient à une catégorie de personnages kantoriens qu'on pourrait appeler les médiateurs ou les passeurs, relais de la pensée et de la volonté de Kantor et chargés de faire entrer d'autres personnages (la souillon ou la « fille à tout faire » de *Je ne reviendrai jamais* ; la « Pauvre Fille » d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*). Il va assurer cette fonction mais pas tout de suite, car à peine est-il entré qu'il ressort après avoir jeté un coup d'œil autour de lui. L'explication de cette fausse entrée est donnée dans la « Leçon de Milan » citée plus haut : Kantor annonce aux stagiaires milanais que les acteurs du spectacle en préparation vont venir sur scène « comme pour une expédition dangereuse, comme jadis les conquistadors » ; et il précise à propos de deux personnages d'un autre spectacle qu'ils « entrent en scène afin de reconnaître et d'examiner les lieux du jeu » :

De nouveau ÉLIMINATION DE L'ILLUSION.
Les acteurs n'entrent pas dans un lieu familier qui leur appartient, par exemple, dans un salon, dans une église...
Ils entrent dans un lieu ÉTRANGER, existant indépendamment d'eux.
Ils entrent afin de l'annexer à leur jeu et d'imaginer une manière de se comporter avec lui.
Encore une fois la RÉALITÉ.⁹

- 13 Ce point de vue sur le comportement des acteurs entrant en scène apparente ce théâtre à un rituel qui s'inscrit dans la réalité et non dans le monde d'illusion d'une fiction, mais requiert un minimum de préparation pour celui qui va en devenir le célébrant ou l'exécutant, qui va « y entrer ». Préparation qui pour le gardien passe par le fait de se coiffer d'un bicorne de bedeau, de vérifier le boutonnage de son manteau et de s'entraîner à marcher à la façon d'un soldat ; anticipation double des gestes des généraux attendus et du déshabillage et habillage liturgique que va subir dans un instant le mystérieux personnage du « Défunt » (Bogdan Renczynski). Car bientôt le Gardien-bedeau ouvre la porte à la communauté sociale et familiale suivie du mort qui va faire l'objet d'un traitement qu'on pourrait prendre pour un conditionnement préalable à l'enterrement mais qui est en fait un paradoxal rituel de réanimation. Dès les premières minutes du

spectacle, la porte, comme dans *Wielopole Wielopole*, est le sas où se précipitent les disparus qui hantent la mémoire, et donc le lieu de passage du monde des morts au monde des vivants, pour réactiver à jamais la vie au-delà de la mort. Kantor a d'ailleurs écrit dans le programme du spectacle :

Le théâtre – je persiste à l'affirmer – est le lieu qui dévoile, tel un gué secret dans le fleuve, les traces d'un « passage » de l'« autre vie » à notre vie.¹⁰

- 14 Ce qui se passe là rappelle singulièrement la scène de *Wielopole Wielopole* où le cadavre du père mort à la guerre était laborieusement ranimé par le curé pour la célébration de son mariage – cadavre qui prononçait ses vœux matrimoniaux par des claquements de mâchoire. Le mort, ici, est contraint de se remettre en marche, d'une marche saccadée de squelette, pour attester son retour, sa rentrée. C'est le moment où on entend pour la première fois, sur son tempo le plus funèbre, la marche de la Première Brigade.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/agon/2413>

- 15
- 16 Quel sens a cette rentrée et quel est ce « Défunt » qui va bientôt s'absenter de nouveau ? Sa tenue, la grande écharpe dont on lui entoure le cou et le chapeau de feutre mou enfoncé sur sa tête annoncent le costume de Veit Stoss qui entrera un peu plus tard (seule change la couleur), un Veit Stoss projeté au début du XX^e siècle puisque son accoutrement rappelle celui d'un Craig ou d'un Bruant, suggère Denis Bablet ; c'est aussi Kantor, un cinquième « Moi » qui serait l'artiste en soi, puisqu'il fait usage lui aussi du chapeau et de l'écharpe. Mais c'est aussi l'Ulysse du *Retour d'Ulysse* de Wyspiański, œuvre montée par Kantor à la fin de la guerre (en 1944) et qui a revêtu pour lui une importance emblématique car il l'a fait revenir, avec son costume d'origine, dans le spectacle de tous les retours intitulé *Je ne reviendrai jamais*. Ulysse qui est aussi le père de Kantor resté absent après la fin de la guerre de 14-18 mais « revenu » ou revenant sous forme d'un avis de décès en 1944 : lecture est faite de cet avis dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Ce revenant n'en finit pas de refaire sa rentrée de pièce en pièce. Ajoutons que ce « Défunt » de *Qu'ils crèvent les artistes*, œuvre saturée de références à toutes sortes d'ouvrages de l'art et de la littérature polonaises, cet autre Ulysse revenu d'entre les morts reproduit l'aventure fondatrice des personnages d'*Akropolis* de Wyspiański, dont Kantor se récitait des pages dans sa jeunesse : des gisants soudain revenus à la vie, réintroduits dans le monde de la réalité.

Entrée de l'Histoire polonaise

- 17 La suite de l'entrée des personnages – avec encore un médiateur qui devra s'y prendre à deux fois pour les introduire – aura lieu quelques minutes plus tard. Ce deuxième médiateur, c'est « Moi lorsque j'avais six ans », l'enfant Kantor sur son petit chariot qui est en quelque sorte son *Rosebud* à lui. « Moi mourant » appelle l'enfant qu'il fut en réclamant ce petit chariot, et la porte s'ouvre pour l'installation du théâtre de la mémoire historique. L'enfant entre d'abord seul, explore le territoire à sa façon, repart à reculons (chez Kantor, on ne retourne pas frontalement dans le passé mais à reculons), puis entre de nouveau, suivi de Piłsudski lui-même conduisant ses généraux après on ne sait quelle déroute. Le maréchal glorieux est ici à pieds et son allure suggère plutôt les désastres de la guerre évoqués dans la marche de la Première Brigade, dont on n'a entendu jusque là que la version funèbre. C'est la réédition de l'entrée des morts de 14-18 dans *Wielopole*

Wielopole, avec des gradés épuisés dont l'enfant va provoquer les chutes répétées comme s'il maltraitait des soldats de plomb.

18 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/agon/2413>

19 Puis sortie et rentrée de « Nous savons qui », cette fois monté sur le cheval squelette et la marche retrouve un tempo conquérant : l'alliance des signes de la vie et de la mort, avec le grotesque qu'elle induit, autorise en contrepoint l'élan lyrique d'un patriotisme triomphant.

20 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/agon/2413>

Retours au cirque Cricot 2

Entrer/rentrer/sortir/ressortir : le théâtre de l'identité traité en entrée de clowns

21 On ne doit jamais oublier que le nom de la compagnie de Kantor, Cricot 2, est approximativement mais délibérément l'anagramme de « to cyrk » (ce cirque) et que le comique est toujours prêt à balayer chez lui le pathétique : c'est déjà le cas lors du rituel d'habillement du mort. Or, dans *Qu'ils crèvent les artistes*, le motif de l'entrée en scène peut devenir véritablement entrée de clowns lorsqu'apparaissent – entre les deux passages commentés – les jumeaux Janicki supposés jouer « Moi mourant » et « Moi auteur en train d'écrire sur moi-même et ma propre mort ».

22 Lesław (Moi mourant) entre le premier, et s'ensuit la saynète suivante, juxtaposition de monologues ou monologue unique à deux voix :

Lesław (*Il tousse*).

Wasław. Oh, je suis déjà là ? Alors je peux sortir ! (*Il sort tandis que Lesław le regarde sortir*.)

Lesław (*inquiet*). Je suis sorti ? Mais pourquoi suis-je sorti ? (*Il se retourne et sort*.)

Wasław (*qui rentre, s'arrête à la gauche de la scène et regarde l'endroit, à droite, où se tenait Lesław*). Je ne suis pas là ? (*Il sort*.)

Lesław (*qui rentre*). Je suis sorti ? (*Il regarde le public tandis que Wasław entre*.) Ah, je suis là, je suis là, je peux sortir. (*Il sort*.)

Wasław (*voyant sortir Lesław*). Oh, alors je sors (*Il rit et sort derrière Lesław*).

Lesław (*qui rentre*). Oh, je suis encore sorti. (*Wasław entre derrière lui*.)

Wasław. Ah, je suis là, je suis là, je peux sortir !

Lesław (*qui regarde alternativement la porte et le public*). Suis-je sorti ? Mais pourquoi je n'arrête pas de sortir ? (*Il sort*.)

Wasław (*qui rentre, s'immobilise et rit*). Je ne suis pas là ! Je peux sortir.

Lesław (*qui rentre à son tour comme à pas de loup, et croise Wasław qui va sortir*). Et je suis de nouveau là ! (*Il sort*.)

23 À partir de là, le va-et-vient s'accélère, les deux acteurs ne franchissent plus la porte mais font seulement mine de sortir tout en échangeant des répliques de plus en plus rapides (« Je suis de nouveau parti / Je sors / Ça ne fait rien / Et je suis là / Ou bien suis-je sorti ? Et je sors à nouveau / Parti à nouveau ? Et je suis là / Je suis parti / Et pourtant je suis là /

Je reviens très vite / Je pars / Je suis resté / Je deviens fou »...) Ils finissent par rester sur place, seules leurs têtes bougent tandis qu'ils regardent l'autre et le public tour à tour. Puis Lesław Janicki va s'étendre sur le lit du mourant et Wasław prend son rôle d'auteur commentant sa propre mort.

24

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/agon/2413>

- 25 Entrée de clowns véritablement ? Bien que les deux jumeaux portent tous les deux le même habit noir, la même cravate, les mêmes longues manchettes et le même chapeau melon, il y a dans leur duo quelque chose du duo Auguste/Clown blanc. Le Clown blanc est Lesław Janicki (Moi mourant) : son expression est légèrement plus sombre. Wasław est l'Auguste : cheveux légèrement ébouriffés, rires par instants. Mais cette subtile différence de ton ne résulte probablement pas d'une indication de mise en scène. Ce qui intéresse Kantor chez les jumeaux Janicki, c'est leur similitude.¹¹ Dès qu'il les a retrouvés pendant les représentations de *La Classe morte* – ils avaient participé à des spectacles anciens de Cricot 2 avant de quitter la troupe – Kantor a joué avec les figures de sosies. Quoi qu'il en soit, l'entrée de clowns de *Qu'ils crèvent les artistes* n'est pas seulement un intermède comique. Leur fonction d'autres « Moi » introduit dans cet échange de répliques un questionnement plus grave qu'il n'y paraît sur l'identité, la permanence (ou la dissolution) de l'être, le temps perdu et la mort proche. Trois ans avant son apparition en jeune marié dans *Je ne reviendrai jamais*, cinq ans avant la mise en scène de son enterrement – en double de Meyerhold – dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor s'exhibe en quatre corps auxquels le médecin Asklepios voudrait prendre simultanément le pouls (occasion d'un autre jeu clownesque), comme pour répéter non seulement « Qui suis-je ? » mais également « Où suis-je ? » : dedans ou dehors, dans l'art ou dans la vie ? Encore ici ou déjà sorti ?
- 26 Pour le spectateur, en tout cas, ce cirque (*to cyrk*) du moi est aussi le cirque des autres, des humains qui habitent la « réalité de rang bas » et qui offrent un des plus beaux moments du spectacle quand ils font et refont, sur une musique de goulante, leur entrée-parade.

27

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/agon/2413>

La dramaturgie suspendue d'une éternelle entrée en scène

- 28 Nouvelle entrée pour Stanisław Rychlicki, qui était apparu le premier en scène et est présenté dans la distribution comme « Gardien de prison » (rôle qu'il occupe brièvement dans la dernière partie du spectacle). Il apparaît ici en personnage comique qui pousse une des caisses de tournées estampillée « Cricot 2 » en entraînant à sa suite toute la troupe, les « saltimbanques du spectacle *Qu'ils crèvent les artistes* », note Kantor dans ses commentaires. Autrement dit, tels que les énumère Denis Bablet,

Le pendu avec sa potence-chiottes où il se suicide,
Le tricheur, souteneur, avec sa table d'auberge,
Le crasseux et son vulgaire baquet,
La pute du cabaret dont le véritable objet est son corps et ses ailes minables
lorsqu'elle se mue en ange de la mort,

La Sainte Nitouche qui ne peut quitter prie-Dieu et chapelet,
La souillon avec sa vieille bassine où elle lave dans l'eau sale casseroles et assiettes.¹²

- 29 Il faudrait ajouter l'enfant sur son petit chariot et les deux « Moi » âgés, l'un se déplaçant sur une chaise pour mimer ses gestes anciens quand il conduisait le chariot, l'autre les mimant aussi sur son lit qu'on pousse pour l'intégrer à la parade.
- 30 La musique utilisée ici, vraie musique de cirque ou de revue, est présentée dans *Les Voies de la création théâtrale* comme le *Tango du milieu*. Il est vrai que Kantor était un grand amateur de tangos (il admirait beaucoup Astor Piazzola) et que presque tous ses spectacles comportent un tango. Mais l'œuvre qu'on entend ici est en fait une chanson « du trottoir » qui était au répertoire d'un cabaret de Varsovie dans les années 1970-1980, interprétée alors par l'acteur et chanteur Jan Kobuszewski. Elle est connue comme *Piosenka niekochanego* (*La Chanson du mal-aimé*) ou *Bo ja nikogo nie potrafię kochać już* (*Car je n'ai plus personne à aimer*). La seule authentique référence au tango est le texte d'amorce dit par Roman Siwulak, « Jouez, violons, jouez ». Une chanson du trottoir qu'il est d'usage d'interpréter avec le surcroît de pathos qui permet la dérision, et le faux pendu de Cricot 2 respecte cette tradition. Rien de mieux pour exorciser les souffrances de la maladie et de la mort.
- 31 Une dramaturgie suspendue ? Sans doute, puisqu'avec cette parade, celle-ci et ses répétitions dans la pièce, il n'y a pas d'« action » à proprement parler, pas de catastrophe. Et pas besoin de catharsis puisque dans le système kantorien il suffit, pour répondre à l'injonction bourgeoise « Qu'ils crèvent, les artistes ! » de rejouer indéfiniment l'entrée en scène.

- 32 Le 7 décembre 1990, au moment où il se rendait à l'hôpital après la répétition de son ultime spectacle, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Tadeusz Kantor a rédigé ce mot pour rassurer son entourage : « Je laisse la lumière allumée, car je reviens tout de suite (Zostawiam światło, bo zaraz wrócę) ». Il allait mourir au petit matin, mais il avait inscrit définitivement le retour, donc la rentrée, dans la temporalité de Cricot 2. Même si l'avant-dernier spectacle, *Je ne reviendrai jamais* (1988), mettait en scène la sortie de l'artiste¹³ et déniait par son titre, prétendument, toute possibilité de revenir, ce message final effaçait l'ultime sortie, tout comme avait été effacée, au début de *La Classe morte*, l'inaugurale entrée. C'est donc bien de rentrée qu'il s'agit à chaque fois, ce qui donne aux spectacles de Tadeusz Kantor une propension à hanter le monde théâtral, obsédant comme les images de l'enfance perdue, les comptines et les chansons des rues. Un théâtre littéralement *revenant*.

NOTES

1. Andrzej Wajda, *Umarła Klasa, seans T. Kantora*, 1976 (production Zespół Filmowy X). Il s'agit pour l'essentiel d'une captation d'une des versions du spectacle théâtral, notamment en ce qui

concerne le moment évoqué ici ; mais Wajda a ajouté des plans tournés dans les coulisses, et il propose une mise en scène personnelle de deux passages, en décors extérieurs. Pour les spectacles ultérieurs, *Wielopole Wielopole*, *Niech szczeni artyści* (Qu'ils crèvent les artistes), *Nigdy tu już nie powrócę* (Je ne reviendrai jamais) et *Dziś są moje urodziny* (Aujourd'hui c'est mon anniversaire), la Cricothèque diffuse les films réalisés pour la Télévision polonaise par Andrzej Sapija à partir de représentations de juin 1980, juin 1985, février 1990 et mai 1991. Les illustrations de cet article sont tirées du film *Niech szczeni artyści*.

2. Dans « Retour à la baraque de foire », *Les Voies de la création théâtrale*, vol. XVIII consacré à Kantor, CNRS, Paris, 1993, p. 24-25.

3. *Les Voies de la création théâtrale*, volume cité, p. 169. Il s'agit du début du texte attribué au « Guide ». Dans l'édition polonaise de ce texte (Tadeusz Kantor, *Texty z lat 1985-1990*, Ossolineum Cricoteka, Cracovie, 2005, p. 254), ce passage est absent.

4. Tadeusz Kantor, *Texty z lat 1985-1990*, op. cit., p. 251-252, sous le titre « Notatki do spektaklu » (Notes en vue du spectacle), en français dans le texte.

5. Les quatre « Moi » sont ainsi présentés dans le volume cité des *Voies de la création théâtrale*. Dans le programme polonais, le premier est défini comme « Personnage réel, auteur principal de tout », et le quatrième est l'« Auteur des personnages scéniques, écrivant sur lui-même et sa propre mort ».

6. Il devait utiliser « quatre magnétophones à cassettes et quatre grands à bobines ». Voir « Le témoignage de l'ingénieur du son » dans *Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 260.

7. Leçon n° 7, section 2, traduit par Marie-Thérèse Wido-Rzewuska dans *Leçons de Milan*, Paris, Actes Sud Papiers, 1990, p. 50.

8. Pendant les répétitions, Kantor avait imaginé un autre début, évoqué par Waław Janicki dans son *Journal de voyages avec Kantor* (*Dziennik podróży z Kantorem*), Wydawnictwo Znak, Cracovie, 2000, à la date du 24 janvier 1985 : « Kantor propose la situation suivante : On voit sur la scène une pauvre troupe d'acteurs. Les comédiens, serrés l'un contre l'autre, attendent quelque chose devant une porte qui conduit à une prison ou à un tombeau. Finalement ils la franchissent en se bousculant. Alors arrive Kantor, qui franchit le seuil, s'arrête et fait demi-tour, comme s'il avait oublié quelque chose. [...] » (traduction personnelle).

9. *Leçons de Milan*, op. cit., p. 51.

10. Programme de *Qu'ils crèvent les artistes*, Milan, 1985. Cité par Denis Bablet dans *Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 44.

11. Eux seuls sont sensibles à leurs différences de jeu si on en croit leur *Journal de voyages avec Kantor*. Le 7 juin 1986, pendant le séjour à Lyon de Cricot 2, qui joue au TNP *Qu'ils crèvent les artistes*, Waław Janicki note : « Leszek [diminutif de Lesław] et moi, nous nous chamaillons sur notre métier d'acteurs. Leszek me reproche de jouer en parlant trop bas, sans énergie. Et moi je prétends qu'il crie trop fort et ne me laisse pas placer un mot.[...] » (*Dziennik podróży z Kantorem*, op. cit., p. 224 (traduction personnelle)). Une façon de poursuivre le duo comique au-delà du plateau.

12. *Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 61.

13. Il était le dernier à quitter le plateau, à la suite d'Anna Halczak, « Cette Dame » dans le spectacle.

RÉSUMÉS

L'entrée en scène était un élément structurel important dans les spectacles de Tadeusz Kantor, qu'il s'agisse pour lui de jouer avec sa propre entrée sur le plateau ou de décliner différentes façons de faire entrer et rentrer les acteurs. Si dans la plupart des cas cette entrée ou rentrée était une façon de faire revenir les morts – figures intimes du roman familial ou personnages illustres et anonymes de l'Histoire nationale polonaise –, il fondait sur les retours en scène de nombreux effets spectaculaires inspirés par le monde du cirque, comme les parades et les entrées de clowns. Cette étude s'appuie plus particulièrement sur le cas du spectacle de 1985 *Qu'ils crèvent les artistes*.

INDEX

Mots-clés : Kantor (Tadeusz), mise en scène

AUTEUR

BERNADETTE BOST

Actuellement professeur émérite d'études théâtrales à l'Université Lumière (Lyon 2) après une double carrière de critique (théâtre et arts plastiques) dans la presse quotidienne et d'enseignant-chercheur, Bernadette Bost a travaillé sur les écritures dramatiques de la fin du XIX^e au début du XXI^e (de Claudel, Roussel ou Adamov à Novarina, Vinaver, Koltès, Chartreux, Bailly, Deutsch, Guénoun, Renaude, Roubaud, Gabily, Durif ou Valletti) et sur l'histoire de la mise en scène européenne.