

## « T. Kantor »

Malgorzata Kumor-Wysocka et Leszek Wysocki

---

Numéro 32 (3), 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29260ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer ce compte rendu

Kumor-Wysocka, M. & Wysocki, L. (1984). Compte rendu de [« T. Kantor »]. *Jeu*, (32), 163–165.

### un enthousiasme critique

*Les Voies de la création théâtrale*, tome XI, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1983, 287p., ill.

Le onzième volume des *Voies de la création théâtrale* est le premier à être entièrement consacré à un seul créateur. Il s'agit de Tadeusz Kantor, artiste polonais fondateur du Théâtre Cricot 2. L'ouvrage porte notamment sur deux de ses spectacles: *la Classe morte* et *Wielopole*, *Wielopole*, les seuls qu'il a créés, d'ailleurs, dans les dix dernières années. Comme l'explique Denis Bablet dans son avant-propos, la présentation d'un seul artiste du théâtre est «le signe d'une nouvelle démarche (de la part de l'équipe des *Voies*...) à l'intérieur de laquelle cette première expérience sera suivie d'autres» (p. 9).

Le choix de Kantor pour débiter la série de monographies peut étonner le spectateur d'ici. Pourtant, Kantor et son théâtre font actuellement fureur en Europe. L'an prochain, Cricot 2 fêtera son trentième anniversaire. Même si ce théâtre existe depuis longtemps, il reste toujours informel, non professionnel. Selon Kantor, il doit d'ailleurs l'être, pour préserver sa pureté. Et cela, il ne le peut que par un «voyage continu», principe même du fonctionnement du théâtre.<sup>1</sup> Cricot 2 est en effet un théâtre nomade, parent de la «Baraque de Foire», ce modèle de théâtre créé par Alexander Blok et considéré comme

idéal par Kantor. Le statut de la «Baraque de Foire» permet de réconcilier deux éléments apparemment contradictoires: la façon paraprofessionnelle d'exploiter le produit théâtral (premières rares, représentations très fréquentes) et la volonté d'être considéré comme un théâtre d'amateurs. Par la force des choses, le répertoire d'un théâtre ambulant ne change pas souvent. Mais l'idée n'est que l'idée; Cricot 2 est un théâtre nomade parce qu'il peut se le permettre grâce à une très grande estime (voire à la demande) qu'on lui accorde dans le monde entier.

Le caractère non professionnel de Cricot 2 se reflète également dans le profil particulier de l'équipe théâtrale. Elle fonctionne uniquement sur la base d'une entente sociale. Les acteurs de Kantor sont, en effet, «assignés» à Cricot 2 et, comme ils le prétendent eux-mêmes, ne sont pas du tout intéressés à être transférés dans un autre théâtre. Dans l'opinion publique courante, ils ne sont donc pas des «acteurs», c'est-à-dire des professionnels sur gage (sauf un seul: S. Rychlewski); ils constituent, par contre, une partie intégrante, organique, de l'institution appelée Cricot 2, sans laquelle ils ne pourraient pas exister comme tels. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles certains critiques polonais émettent des opinions défavorables sur le travail scénique de Kantor en lui reprochant de lancer dans son théâtre «le jeu d'acteur basé sur un dressage des amateurs», dressage inspiré par «la fascination de l'avant-garde d'autrefois, dont le modèle était le clown».<sup>2</sup>

Cette dernière formulation, surtout, vise directement l'essence même de la philosophie scénique de Kantor, dont la base est l'envie de réanimer, par le théâtre, le

1. Pour souligner l'importance de l'idée de «voyage continu», Kantor introduit dans ses spectacles, depuis 1963 déjà, des accessoires de voyage: sacs à dos, valises, coffres, et les effigies représentant le voyageur éternel.

2. Toutes les citations sont tirées de l'interview avec Kantor parue dans *Polityka* le 3 décembre 1983.

cirque, ce genre scénique le plus méprisé, et généralement placé en marge de l'art. Cette fascination du cirque s'inscrit dans le nom même du théâtre; Cricot est une sorte d'étiquette avec palindrome: l'anagramme de «to cirk» (c'est le cirque).<sup>3</sup>

Le théâtre de Kantor veut être un cirque, pratiquer une clownerie intellectuelle, une jonglerie avec tous les éléments de l'art théâtral et, en premier lieu, avec le texte. Ainsi, selon Kantor, dans son théâtre, on ne joue pas Witkacy (l'auteur dont les textes sont principalement utilisés par Cricot 2), mais «avec Witkacy» et ce, dans un sens de plus en plus large.

L'idée de Kantor, c'est non de porter à la scène les oeuvres dramatiques, mais de créer quelque chose de neuf à partir d'elles, par une clownerie intellectuelle. C'est ce que tentent de nous montrer les auteurs de l'ouvrage, en prenant comme exemples les deux derniers spectacles de T. Kantor: *la Classe morte* et *Wielopole, Wielopole*.

La présentation non homogène des deux spectacles rend l'ouvrage un peu incohérent, il faut le noter. *La Classe morte* est étudiée sous différents aspects et ce, surtout, grâce à Kantor lui-même, dont les textes sur le spectacle (manifeste du Théâtre de la Mort, scènes de *la Classe morte*, «Commentaires», «Avertissements», «les Personnages de *la Classe morte*», «l'Action de la pièce de St. I. Witkiewicz *Tumeur cervicale*», «la Partition scénique») occupent presque toute la partie du volume consacrée à cette pièce.

Nous sommes surtout reconnaissants aux auteurs d'avoir introduit une pré-

3. Notons que le nom du théâtre n'est pas une invention originale de Kantor. Cricot était un théâtre polonais d'avant-garde qui fonctionnait dans l'entre-deux-guerres, d'où le fait que le théâtre de Kantor s'appelle Cricot 2.

sentation parallèle des fragments du texte de la pièce de Witkacy *Tumeur cervicale*, canevas de *la Classe morte*, et de la description des scènes de cette dernière qui leur correspondent. Même si Kantor prétend, dans ses «Avertissements», que «la confrontation de la pièce de Witkacy avec son propre spectacle serait une pure pédanterie de bibliophile» (p. 71), cette constatation perverse ne peut qu'inciter non seulement un bibliophile pédant mais aussi tous ceux qui s'intéressent à la méthode de travail de cet artiste à la faire. Cela laisse transparaitre le mécanisme du «jeu avec Witkacy».



La partie de l'ouvrage consacrée à *la Classe morte* se termine par un court article de Denis Bablet consacré à un élément très caractéristique des représentations de Cricot 2: la présence de T. Kantor sur scène avant et pendant le spectacle.

Cet élément est d'autant plus important qu'il illustre parfaitement le rôle particulier tenu par Kantor dans le fonctionnement de son théâtre. Il n'est ni metteur en scène, ni scénographe, ni directeur de théâtre, ni comédien dans le sens traditionnel de ces termes, mais l'anima-

teur du théâtre au sens le plus large de ce mot, son âme, quelqu'un qui veut toujours être présent dans son théâtre pour veiller constamment et directement à la réalisation, par sa troupe, de sa propre conception scénique.

Ce n'était donc pas un hasard si Andrzej Wajda, fasciné par cette présence continue de Kantor sur scène, lui enviant même son « audace » d'intervenir directement pendant le spectacle — par exemple pour réprimander les acteurs —, mit tout l'accent sur Kantor lui-même, dans le tournage qu'il fit de *la Classe morte*.

La deuxième partie, consacrée à *Wielopole, Wielopole*, est composée presque entièrement d'une étude critique de Brunella Eruli portant sur les différentes étapes de la préparation du spectacle. Outre cette étude, seul un court extrait du programme de la pièce, signé par Kantor.

Le spectacle *Wielopole, Wielopole* a été réalisé à Florence, à partir de l'automne 1979, dans le cadre d'un projet lancé par les autorités municipales en collaboration avec le Théâtre Régional de Toscane.

Pour qu'il prépare la pièce, on mit à la disposition de Kantor l'église Santa Maria. Cependant, elle était alors dans un état lamentable et, de plus, ne correspondait pas tout à fait au projet scénique que Kantor avait conçu, lors du travail préliminaire sur le spectacle, au moment de son séjour à Cracovie. Le premier problème devant lequel se trouva donc le perfectionniste Kantor fut de surmonter certaines limites spatiales engendrées par la topographie de l'église Santa Maria. D'où l'importance accordée par Eruli aux différentes étapes qu'a dû franchir Kantor pour outrepasser ces limites et, d'un autre côté, à l'analyse très approfondie de l'organisation spa-

tiale du spectacle.

L'organisation de l'espace est liée à l'emploi des divers accessoires par Kantor. Les remarques de Brunella Eruli sur le choix de certains accessoires et sur leur rôle, constamment vérifiés pendant les préparatifs du spectacle, révèlent de façon efficace les détails du travail théâtral de Kantor.

Dans le chapitre consacré aux sources de *Wielopole, Wielopole*, il est question, dans un contexte plus large, de la façon d'utiliser les accessoires particuliers et les idées qui s'y associent. Eruli essaie de montrer le double caractère des accessoires-idées introduits dans le spectacle par Kantor; les uns sont définis par elle comme les éléments appartenant à la « grammaire expressive » de Kantor, les autres sont traités comme se rapportant à certains mythes, enracinés profondément dans la tradition, autant polonaise qu'universelle. Mais de l'avis d'Eruli, le même accessoire peut appartenir en même temps à l'une et à l'autre de ces catégories, selon la signification qu'on lui donne.

En somme, les remarques de Brunella Eruli sur *Wielopole, Wielopole*, malgré une disposition un peu chaotique, constituent une contribution précieuse aux recherches sur le théâtre de Kantor, d'autant plus qu'en Pologne même, les études critiques sur son théâtre ne sont pas nombreuses. Il suffit de dire que c'est seulement l'année dernière qu'une première monographie sur Kantor a été éditée dans son pays natal.

Il est donc heureux qu'en dehors de la Pologne la critique accueille avec un tel enthousiasme le travail de Tadeusz Kantor. Le XI<sup>e</sup> volume des *Voies de la création théâtrale* en est la meilleure preuve.

**malgorzata kumor-wysocka  
et leszek wysocki**