

Les sonorités dans les premiers spectacles de Tadeusz Kantor*

KAROLINA CZERSKA

Grâce à la documentation et aux souvenirs des différents témoins, on peut affirmer aujourd'hui que Tadeusz Kantor, dès le début de sa création théâtrale, a été très attentif à la musicalité de ses spectacles : aux sonorités, au choix des fragments de compositions musicales concrètes, à la notation et à l'arrangement des sons. En dépit du peu de traces conservées de sa première réalisation scénique, *La Mort de Tintagiles* d'après Maurice Maeterlinck, spectacle de marionnettes monté en 1938 lors des études de Kantor à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie, outre de brèves descriptions concernant le côté visuel du spectacle (les formes géométriques et les couleurs utilisées), on dispose aujourd'hui de deux articles se référant justement aux sonorités. Maciej Makarewicz rappellera par la suite que l'atmosphère très spéciale et proche du symbolisme dans ce spectacle avait été renforcée par :

[...] les mots répétés sur un ton spécial et avec des sons spéciaux : k-się-życ, księ-życ [la lu-ne, la lun-e]. Cela était prononcé patiemment par Tadeusz Brzozowski, à la suite des remarques de Kantor selon qui ce mot devrait tout simplement « résonner ». D'autres

*. L'article est une version d'un fragment de la thèse soutenue à l'Université Jagellonne de Cracovie en 2015, intitulée *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck: wspólnota i odrębność dramaturgii istnienia* [Tadeusz Kantor et Maurice Maeterlinck : la communauté et la particularité de la dramaturgie de l'existence].

personnages de la pièce avaient, eux aussi, leur propre manière de parler, leurs intonations spécifiques¹.

Erna Rosenstein, qui participa également à la représentation, évoque dans ses souvenirs la question des sons : « Kantor m'a conseillé de ne pas du tout changer de voix, car j'avais la voix d'une enfant, il fallait parler lentement² ».

Ces deux commentaires ne sont que des fragments de souvenirs, et il n'est pas possible de reconstruire l'image complète du travail sur le son réalisé par Kantor avec ses amis acteurs. Même si l'on ne dispose pas de preuves évidentes, comment ne pas supposer que le choix de la pièce, tout autant que l'accent mis sur les sonorités du texte prononcé, ont été inspirés par l'une des premières réalisations scéniques de Vsevolod Meyerhold au Théâtre Studio, qui était justement *La Mort de Tintagiles*. Pour le metteur en scène russe, la musique dans les spectacles jouait un rôle majeur³. Ses essais de mise en scène du drame de Maeterlinck, entrepris en 1905, sont considérés comme très importants pour le développement de ses idées théâtrales et du théâtre russe en général⁴, et ont été étroitement liés à l'élaboration des notions de son et de musicalité.

À la fin des années 1930, à l'époque où Kantor réalisait sa *Mort de Tintagiles*, l'intérêt pour Maeterlinck en Pologne s'était déjà éteint⁵. La fascination pour son œuvre avait pris fin avec le déclin

1. Maciej Makarewicz, « O Tadeuszu Kantorze » [Sur Tadeusz Kantor] in Józef Chrobak (éd.), *W kręgu lat czterdziestych, część III*, Cracovie, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1991, p. 20-21. Les traductions, sauf indication contraire, sont de l'auteur.

2. Józef Chrobak (éd.), *Erna Rosenstein*, Cracovie, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1992, p. 11.

3. Voir Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold* (série « Les voies de la création théâtrale » 17), Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 368-370.

4. Voir Béatrice Picon-Vallin, « Au seuil du théâtre : Meyerhold, Maeterlinck et *La Mort de Tintagile* », in *Alternatives théâtrales*, École Supérieure de l'Image d'Angoulême et Poitiers – Université de Poitiers, 73-74, 2012, p. 66.

5. Durant la période de la Jeune Pologne, les drames de Maeterlinck ont été mis en scène surtout en Galicie. L'adaptation polonaise de *L'Intruse*, sous le titre polonais *Gość nieproszony* [L'hôte non invité], a eu lieu à Lvov en 1894. « C'est aux théâtres de Cracovie et de Lvov qu'ont été présentées la plupart des premières. Celui de Cracovie a montré la voie avec la fameuse première d'*Intérieur*, l'une des plus célèbres mises en scène de la Jeune Pologne. [...] L'activité théâtrale de Gabriela Zapolska a été également liée à la ville de Cracovie, ses mérites dans ce domaine sont majeurs. » in Barbara

de la Jeune Pologne et, certainement, vers la fin des années 1930, son « premier théâtre » symboliste n'était qu'un souvenir flou. Par conséquent, on commentait plutôt ses essais et ses drames tardifs (son « deuxième théâtre »). Les travaux de Karol Frycz, scénographe polonais éminent plongé dans l'ambiance de la Jeune Pologne et du symbolisme, sont considérés comme une des sources permettant à Kantor de découvrir la création dramatique maeterlinckienne. Durant l'année universitaire 1937-1938, Kantor a commencé à assister aux cours de peinture et de peinture de décors dans l'atelier de Frycz ; il les a suivis jusqu'à l'année finale de ses études (1938-1939)⁶. Il convient de noter également qu'en 1936, sur la scène du Théâtre Juliusz Słowacki à Cracovie, a eu lieu la première de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck dans la mise en scène de Frycz. Auparavant, Frycz a également participé à la création des décors pour les spectacles *Pelléas et Mélisande* (Cracovie, 1904/5), *Aglavaine et Sélysette* (Cracovie, novembre 1910/11, 1912/13, 1913/14) et *L'Oiseau bleu* (Varsovie, 1915/16). Avant d'étudier chez Frycz, Kantor avait choisi *Intérieur* de Maeterlinck comme thème de l'un de ses projets à l'Académie.

Quant à l'œuvre de Meyerhold, elle a été appréciée à sa juste valeur dans la Pologne de cette époque⁷. Des commentaires sur ses

Stykowa, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski* [La Réception théâtrale de Maeterlinck à l'époque de Jeune Pologne], Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980, p. 178-179.

6. Józef Chrobak (éd.), *Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924-1939* [Les années d'études de Tadeusz Kantor 1924-1939], Justyna Michalik, Cracovie, Cricothèque, 2009, p. 129.

7. Voir Katarzyna Osińska, « Świadczenie i świadectwa. Polska recepcja Meyerholda do roku 1939 » [Témoins et témoignages. Réception de Meyerhold en Pologne jusqu'en 1939], *Pamiętnik Teatralny*, 3-4, 2001. Le public polonais eut l'occasion de voir les mises en scène des drames de Maeterlinck, *Sœur Béatrice* et *Le Miracle de saint Antoine*, par Meyerhold (Varsovie, 1908). Stykowa souligne : « Le concept a-réel du spectacle [*Sœur Béatrice*] a imposé la stylisation de la voix, celle-ci était rythmée, au même titre que les gestes et les mouvements. W. [Walenty]na Werigina [qui a joué le rôle titre] écrit : « Toutes les sœurs disaient ensemble les mots comme sous l'emprise de la peur : Ona... zdjęła... odzienie... z posągu? [Elle... a dépouillé... la statue ?] Ensuite, c'était le marmonnement des prières accompagnant le mouvement des grains de chapelet, et ensuite, les paroles menaçantes dirigées vers la prétendue Béatrice : Siostró Beatrix! [Sœur Béatrice !]. L'une à l'autre : Nieodpowiada [Elle-ne-nous-ré-pond-pas], et de nouveau, le marmonnement des prières. Dans la saynète avec les pauvres : Siostró-o-o, siostró-o-o! [Ma

spectacles paraissaient dans la presse et, selon Katarzyna Osińska, on le présentait comme un « artiste de grande envergure ; on soulignait son apport à la culture théâtrale mondiale, la vivacité et la force inspiratrice de son théâtre⁸ ». Osińska poursuit : « Meyerhold a été très bien reçu en Pologne dans les années 1923-1939⁹ ». Dans la presse polonaise de ce temps, en plus des nombreuses discussions sur les spectacles de Meyerhold, au moins deux textes de l'artiste ont été publiés ; ils comprennent de courtes remarques sur le rythme et la musique :

La concentration d'événements forts dans un espace étroit (sur scène) et dans un court laps de temps (la durée de la représentation) confère une importance particulière au *rythme du spectacle*. [...] En élaborant l'œuvre scénique, il convient de trouver la forme musicale précise contenue dans le matériau, qui aura le plus en commun avec sa construction¹⁰.

Le rôle des moyens d'expression des arts voisins du théâtre, mobilisés afin d'aider l'acteur, devient de plus en plus important. La musique est non seulement l'élément qui renforce l'impression obtenue, mais également le moment constructif de nos performances. Dans nombre de cas, elle est la base sur laquelle croît et se développe l'action scénique, construite selon les lois de l'expression musicale¹¹.

Béatrice Picon-Vallin rappelle l'importance des notes pour les mises en scène de Meyerhold, où les gestes et les poses des acteurs ont été décrits avec une très grande précision. Les acteurs restaient figés comme dans un bas-relief pendant les moments où ils s'apprêtaient à parler¹², le silence s'instaurait quand les acteurs changeaient de pose, les mots se superposaient à la stase des mouvements¹³. Le poète Valéri Brioussov, présent à la générale, rappor-

sœuuur, ma sœuuur !], ils prolongeaient *cantabile* ». Barbara Stykowa, *Teatralna recepcja Maeterlincka...*, *op. cit.*, p. 166.

8. Katarzyna Osińska, « Świadkowie i świadectwa », *op. cit.*, p. 51.

9. *Ibid.*, p. 72.

10. Wsiewołod Meyerhold, « Ideologia i technologia teatru » [L'idéologie et la technologie du théâtre], *Tygodnik Artystów*, 26 janvier 1935.

11. Wsiewołod Meyerhold, « Moja droga twórcza » [Ma voie créatrice], *Wiadomości Literackie*, 29 octobre 1933, p. 16.

12. Béatrice Picon-Vallin, « Au seuil du théâtre... », *op. cit.*, p. 69.

13. Pour la description détaillée de « la partition des sons » et de « la partition musicale » voir *ibid.*

tait que c'était l'un des spectacles les plus intéressants qu'il ait jamais vu¹⁴.

La présence des idées meyerholdiennes dans la presse polonaise des années 1930, ainsi que la fréquentation de Karol Frycz, peuvent être considérées comme étant à l'origine de l'entrée en contact du jeune Kantor avec le concept du travail sur le son. Un autre accès à l'art russe lui aura été certainement procuré par son amie proche rencontrée à l'Académie, Wanda Baczyńska. Née à Saint-Pétersbourg, Wanda Baczyńska a commencé ses études aux Beaux-Arts de Cracovie en automne 1937. C'est avec elle que Kantor a traduit *La Baraque de foire* d'Alexandre Blok, drame dont il voulait ensuite réaliser la mise en scène.

En ce qui concerne la réflexion sur la gestion du son dans ses trois premiers spectacles menés jusqu'à leur version finale, c'est-à-dire dans *La Mort de Tintagiles*, *Balladyna* d'après Juliusz Słowacki et *Le Retour d'Ulysse* d'après Stanisław Wyspiański¹⁵, Kantor a pu également s'inspirer du texte d'Oskar Schlemmer *Mensch und Kunstfigur* [L'Homme et la figure d'art]. En évoquant sa mise en scène de *La Mort de Tintagiles*, Kantor évoquait l'art du Bauhaus, où Schlemmer enseignait. On sait que le 24 mars 1938, Kantor a emprunté à la bibliothèque des Beaux-Arts l'ouvrage *Die Bühne im Bauhaus* [L'étape du Bauhaus], le célèbre « livre jaune » qu'il cite à de nombreuses reprises. Ce livre contenait des textes théoriques d'Oskar Schlemmer, de Moholy-Nagy, de Farkas Molnár, ainsi que de nombreuses illustrations et photographies en noir et blanc des réalisations scéniques et des projets théâtraux du Bauhaus. Dans le texte de Schlemmer ouvrant le recueil, on trouve quelques remarques relatives au son dans les spectacles. Selon l'auteur, un metteur en scène de talent a pour devoir de fusionner dans des proportions convenables les trois « genres » : la scène du jeu, la scène visuelle et la scène des mots ou des sons qui représentent l'action littéraire ou musicale. C'est l'auteur (l'écrivain ou le compositeur) qui organise les mots ou les sons¹⁶ :

14. *Ibid.*, p. 66.

15. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Kantor a tenté de monter plusieurs pièces de théâtre. Ces projets ne se sont pas concrétisés. Il s'agissait, entre autres, de : *La Baraque de foire* de Blok, *Orphée* de Cocteau, *Pan Twardowski* basé sur le texte dramatique de Kantor et *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello.

16. Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus* [La scène au Bauhaus], Munich, Albert Langen Verlag, 1925, p. 7-24. Trad. fr. in Oskar Schlemmer,

Le matériau de l'auteur est le mot ou le son.

Mis à part les cas exceptionnels où il est, sans médiation, lui-même acteur, chanteur ou musicien, il crée la matière de la représentation pour sa transcription ou sa reproduction sur scène, soit par la voix humaine, organique, soit par des instruments constructifs-abstraites. Le perfectionnement de ces instruments élargit aussi les possibilités de création qu'ils offrent, cependant que la voix humaine est et demeure un phénomène limité, mais unique. La reproduction mécanique par divers appareils est capable de remplacer ou de détacher de leur source le son de l'instrument et la voix de l'homme, ainsi que de repousser leurs limites d'amplitude et de durée¹⁷.

Schlemmer rappelle également le concept de Brioussov de « remplacer les acteurs par des poupées à ressort dans chacune desquelles se trouvera un gramophone¹⁸ ». Enfin, dans la description des « deux pathétiques » il écrit : « Leur dialogue : les voix amplifiées par des pavillons, proportionnellement à la grandeur des figures, le volume du discours qui s'élève et retombe, soutenu par l'orchestre le cas échéant¹⁹ ». Il semble que le Bauhaus, en tant qu'inspiration dans le premier théâtre de Kantor, ne servait pas seulement de point de référence en ce qui concerne les formes géométriques – le travail sur le son pourrait également y avoir sa source.

Une autre inspiration possible pour Kantor, en rapport avec la musicalité au théâtre, a pu provenir du théâtre avant-gardiste d'avant-guerre Cricot²⁰ ; dans le spectacle *La Pieuvre* d'après Witka-

Théâtre et abstraction, trad. et notes d'Éric Michaud, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 32.

17. *Ibid.*, p. 10. trad. fr. p. 31-32.

18. *Ibid.* p. 18. trad. fr. p. 36.

19. *Ibid.* p. 22. Non traduit par Éric Michaud. Je remercie Matthias Lakits pour la présente traduction.

20. Le théâtre expérimental des plasticiens, fondé par Józef Jarema en 1933 à Cracovie. La filiation du théâtre fondé ensuite par Kantor, appelé Cricot 2, avec le théâtre de Jarema est très forte. À ce sujet voir Karolina Czerska, *Od Cricot do Cricot 2. Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora* [De Cricot à Cricot 2. Les avant-gardes théâtrales de Józef Jarema et de Tadeusz Kantor] in Jakub Kornhauser, Małgorzata Szumna & Michalina Kmicik (éd.), *Awangarda i krytyka: kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

cy, en 1933, la prononciation des paroles était élaborée avec grand soin :

Au lieu d'une illustration musicale, pour *La Pieuvre*, on a joué alors une « parasymphonie » surréaliste de Kurt Schwitters, récitée par des participants du Lektorat Żywego Słowa [Lectorat de la Parole Vivante] de l'Université Jagellonne. C'était une musique faite de sons d'ensembles de voyelles et de consonnes complexes – elle a tenu le public en haleine. Dobrowolski [metteur en scène du spectacle] a introduit de plus sur scène « le chœur de cadavres » qui récitait des pièces dadaïstes de Paul Klee²¹.

Dobrowolski [...] a interprété *La Pieuvre* en se fondant sur l'école psychanalytique (d'Adler et de Jung), partant de l'hypothèse que chaque personnage représente « un état de folie latent ». [...] Les interprètes ont essayé de mettre l'accent sur le pouvoir phonique des mots, en détruisant par une incantation exagérée leur sens, et en voulant ainsi se rapprocher de la manière de parler des gens atteints de catatonie²².

Il n'est pas certain que Kantor ait vu ce spectacle. *La Pieuvre* a été représentée en décembre et, à cette période, Kantor était élève à l'École privée libre de peinture et dessin [Prywatna Wolna Szkoła Malarstwa i Rysunku], dirigée par Zbigniew Pronaszko et Czesław Rzepiński. Parmi les professeurs de cette école, on peut citer, entre autres, Henryk Gotlib et Tadeusz Cybulski, qui collaboraient avec le théâtre Cricot. De plus, les étudiants de l'école avaient réalisé les décors pour certains spectacles de Cricot. Il est donc fort probable que Kantor ait été tenu au courant de l'activité de ce théâtre expérimental.

Dans les deux spectacles du Théâtre Clandestin Indépendant, *Balladyna* et *Le Retour d'Ulysse*, Kantor a développé et enrichi considérablement les structures sonores. Certaines de ses annotations à propos de la musique et du son dans *Balladyna*, tout comme les remarques concernant le traitement du texte parlé par le chœur et les personnages (l'Auteur, l'Ermite, Kirkor) ont été conservées ; Kantor y met l'accent sur la hauteur du texte à des moments bien précis (« doucement », « fort », « très fort ») et sur les pauses (« une

21. Jerzy Lau, *Teatr Artystów Cricot* [Théâtre des Artistes Cricot], Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1967, p. 64-65.

22. Janusz Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym* [Witkacy dans le théâtre de l'entre-deux-guerres], Varsovie, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973, p. 174-175.

pause », « le son en pause », « le son meurt »). Dans ses notes, on trouve d'autres indications : « le rythme pour Skierka », « le rythme pour Chochlik », « la guitare », « la polonaise », « la chanson », « la chanson entière », « dramatiquement », « la corde ». Tout cela constitue une sorte de partition ; bien qu'elle soit exprimée par des mots simples, loin des termes spécialisés, elle attire aujourd'hui l'attention grâce à la précision du choix des sons pour des scènes concrètes. Les remarques concernant le son sont également présentes dans d'autres notes de Kantor pour *Balladyna*²³. À propos du personnage de Grabiec, l'artiste écrit : « Grabiec – fort », « le chant d'ivrogne » ; au sujet des autres personnages, il précise : « Goplana parle au rythme de ses mots » ou bien : « – diction plus nette ». On trouve encore des instructions simples telles que : « des mouvements rythmés », « des mouvements avec de la musique », « guitare », « une corde d'or », « une chanson populaire dont le contenu est joué par les acteurs ».

Dans ce spectacle, la *Polonaise en La Majeur* de Chopin, ainsi que des fragments de la *Légende* de Ludomir Różycki²⁴ (joués au piano dans les coulisses²⁵) ont été utilisés, de même qu'« une illustration musicale, à l'aide d'un instrument de fortune, a été conçue par Janina Garścia²⁶ ». Outre le piano, des flûtes et des pipeaux ont également été employés pour créer l'accompagnement musical²⁷. Quelques objets utilisés par les acteurs ont également servi à produire et à manipuler le son, par exemple, Janina Kraupe, jouant le rôle de Goplana, dissimulée derrière une sculpture représentant

23. Archives de la Cricothèque, n° I-000703.

24. Mieczysław Porębski, *Deska* [Planche], Varsovie, Murator, 1997, p. 156. Marta Stebnicka : « Je me rappelle, il y avait un piano dans le couloir. Mademoiselle Ptaszek jouait une polonaise de Chopin, c'était l'entrée de Kirkor ». Marta Stebnicka, *Co się z przyjaciółmi stało...* [Ce qui est arrivé aux amis...] in Jolanta Kunowska (éd.), *Zostawiam światło, bo zaraz wrócę. Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów* [Je laisse la lumière allumée car je reviens tout de suite. Tadeusz Kantor dans les souvenirs de ses acteurs] Cracovie, Cricothèque, 2005, p. 236-237.

25. L'appartement de la famille Siedlecki, rue Szewska 21/5 à Cracovie.

26. Henryk Jasiocki, « Tadeusz » in Józef Chrobak, Ewa Kulka & Tomasz Tomaszewski (éd.), *Powrót Odysa i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944* [Le Retour d'Ulysse et le Théâtre indépendant de Tadeusz Kantor dans les années 1942-1944], Cracovie, Cricothèque, 2004, p. 124.

27. Marta Stebnicka, citée dans : *Portret artysty z czasów młodości* [Portrait de l'artiste en jeune homme], Cracovie, Galeria Osobliwości ESTE, X-XI 1997.

une déesse rappelant un masque africain, prononçait son texte en direction d'une bassine, pour donner à sa voix un timbre métallique.

À son tour, » le récit de Grabiec, inimitable par son humour et sa musicalité, était dit par un acteur s'accompagnant d'une corde sonore appartenant à Goplana²⁸ ». Un ami de Kantor du temps des années de l'occupation, qui joua le rôle de l'Ermite et celui de l'un des Convives, a évoqué plus tard le travail sur la modulation de la voix, demandé par Kantor en tant que metteur en scène :

J'entendais la voix de Tadeusz, qui était dans la pièce voisine, me demandant de « poser la voix ». C'était dans ce but que l'on m'avait convoqué ce jour-là. Cet essai technique consistait à dire le texte par un personnage (moi) revêtu d'un costume caractéristique rendant difficile la production de sons. Il s'agissait d'établir le ton, la hauteur, la couleur et « la dramaturgie » de la voix adaptés au personnage, à la situation et aux circonstances. Cet essai s'est bien terminé et c'est seulement l'allongement de la durée de quelques voyelles qui a exigé d'autres répétitions pour arriver à la diction qui convenait²⁹.

La chorégraphie du spectacle était liée au choix de la « musique toute prête ». Zofia Łapczyńska, qui fréquentait alors une école de rythmique à Cracovie, avait été invitée à l'une des répétitions pour élaborer la chorégraphie d'une partie du spectacle³⁰. Jasiocki évoque cette scène, proche du ballet :

L'une des plus grandes scènes à laquelle j'ai participé, en tenant le rôle du premier gentilhomme, était le banquet qui ouvrait le quatrième acte. En plus du texte, elle contenait des éléments de ballet. Les acteurs jouant les nobles [...] entraient en scène en rang, en sortant d'une pièce étroite, au rythme d'une polonaise de Chopin jouée au piano. L'ambiance festive de la scène, où le texte des nobles ne prenait que peu de place, était de temps à autre soulignée par les mouvements spontanés des bras au-dessus de la tête, accompagnés mouvements vacillants de corps³¹.

28. Wiesław Górecki, « Podziemne teatry w Krakowie » [Théâtres clandestins à Cracovie], *Listy z Teatru*, 2-3, 1946, cité dans *Kalendarium in Powrót Odysa*, *op. cit.*, p. 49.

29. Henryk Jasiocki, *Tadeusz*, *op. cit.*, p. 123.

30. *Kalendarium*, *op. cit.*, p. 45.

31. Henryk Jasiocki, « Tadeusz », *op. cit.*, p. 124.

Les souvenirs de Mieczysław Porębski, qui a tenu le rôle du Commentateur, à propos de la toute première scène, sont significatifs :

Déjà dans *Balladyna*, il y a eu une grande entrée, c'était le début du spectacle, une parade – les acteurs entraient au son d'une polonaise de Chopin et c'était en fait le rythme de tout le spectacle car cette polonaise revenait sans cesse. Ainsi, tout ce qui est tellement important pour lui (pour Kantor) [...] – les grandes entrées, les cortèges, le côté musical basé sur les associations apparemment banales mais qui construisent pourtant les émotions dans le spectacle – était là.³²

En ce qui concerne les cortèges, Kantor a avoué dans une conversation avec Porębski :

Je me posais toujours la question d'où venait cette idée de l'« intérieur ». Car même dans le décor que j'ai fait chez Frycz³³, la péripétie était à l'intérieur et tout autour, cela devait être vide. Dans *Balladyna* sous l'occupation, c'était déjà très net et dans les autres pièces aussi. Peut-être avais-je l'idée d'un décor avec un autel autour duquel on devait déambuler...³⁴

Le choix, conscient ou non, « musique toute prête » pour ses spectacles, a pu être dicté à Kantor par son utilité dans l'arrangement des gestes des acteurs, par exemple des mouvements dans un cortège autour d'un élément central, un autel par exemple ; on se déplace, on bouge avec aisance au rythme d'une polonaise, d'une valse, d'un tango, de toute sorte de musiques de danse, souvent utilisées par Kantor dans son théâtre. S'il pensait réellement à un autel, alors un tel cortège ressemblerait à une célébration rituelle. C'est très probable, car le souvenir des processions autour de l'église de Wielopole Skrzyńskie, la ville natale de Kantor, à l'occasion des diverses fêtes religieuses, s'est profondément inscrit

32. Mieczysław Porębski en entretien avec Krystyna Czerni, in Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim* [Pas uniquement sur l'art. Entretien avec le professeur Mieczysław Porębski], Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1991.

33. Il s'agit d'un des projets pour le diplôme, la scénographie pour *Balladyna*.

34. Mieczysław Porębski, *Deska, op. cit.*, p. 101. in Mieczysław Porębski, *Tadeusz Kantor. Rozmowa* [Tadeusz Kantor. Conversation] trad. de Kinga Jouvaviel, commentaires de Krzysztof Pleśniarowicz, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, p. 49.

dans sa mémoire ; Kantor a passé les six premières années de sa vie tout à côté de l'église, dans un presbytère.

Dans le deuxième spectacle *Le Retour d'Ulysse*, réalisé dans le cadre du Théâtre Clandestin Indépendant, la musique était jouée par des instruments réels ; cette fois, elle comprenait des compositions de Janina Garścia. Comme dans le spectacle précédent, Kantor accordait une attention toute particulière à la manière de dire le texte. Tadeusz Brzozowski, qui jouait le rôle titre, se souvient :

[...] je devais parler tout le temps [...] d'une voix pas trop haute, parfois murmurer et au dernier moment, cela devenait un cri. Mais pas un grand cri, car il ne fallait pas qu'on nous entende depuis la rue. J'ai essayé tout le temps de parler de façon à ne pas dépasser la frontière du cri³⁵.

Marta Stebnicka, qui jouait le rôle de Télémaque, se souvient de ce travail lors des répétitions : le but était de « parler d'une manière expressive³⁶ » :

Dans le spectacle, différents instruments ont été utilisés l'un des éléments du décor était la lyre de Phémios, Melanto dansait aux sons d'un tambourin, on entendait la mélodie d'une flûte, mais aussi le bruit des salves, le crépitement des mitrailleuses et le timbre d'un Paradenmarsch retentissant d'un mégaphone³⁷.

Dans un de ses articles des années quarante, Juliusz Kydryński, écrivain et critique d'art polonais, rapporte les notes de Kantor à propos de ces deux spectacles de l'époque de la guerre. Elles mettent en lumière la réflexion profonde de Kantor qui va au-delà d'un simple travail sur le son. Selon les mots de Kantor :

Une œuvre théâtrale est construite musicalement, lorsqu'on la compose selon un schéma unique, une configuration dominante qui devient la clé servant à déchiffrer le drame dans sa totalité. Cette configuration fait exploser le drame avec tout le contenu et montre son intérieur vivant, ses pulsations, ses nerfs et ses fibres. Grâce à sa force d'attraction, elle focalise sur soi toutes les autres composantes. La justesse et la précision employées à la mettre au

35. Transcription de l'enregistrement d'une rencontre qui a eu lieu en 1976 dans la Galerie Krzysztofory à Cracovie « Żywa dokumentacja – 20 lat rozwoju Teatru Cricot 2 » [Documentation vivante, 20 ans du développement du Théâtre Cricot 2], archives de la Cricothèque, n° IV/004383, IV/004384

36. Marta Stebnicka, *Co się z przyjaciółmi stało...*, *op. cit.*, p. 239.

37. Mieczysław Porębski, *Deska*, *op. cit.*, p. 105.

jour deviennent réalité quand chaque mot, chaque geste, chaque situation trouvent en elle son explication et sa légitimation³⁸.

En effet, dans les premiers spectacles de Kantor, « tout y était » comme l'a bien remarqué Mieczysław Porębski : le travail sur la voix des acteurs, l'utilisation des œuvres musicales existantes, considérées de plus en plus souvent par Kantor comme des *ready-mades*, auxquelles il fallait, selon l'artiste, enlever leurs expression et contenu primaires, les cortèges et les processions autour d'un objet central, accompagnés de musique appropriée... Tous ces éléments faisaient du niveau sonore une composante importante du théâtre kantorien, au même titre que le niveau visuel. Ce « collage », dans lequel Kantor associait la musique classique aux sons produits à l'aide des objets empruntés à la réalité quotidienne, est devenu l'une des marques caractéristiques de sa création théâtrale.

Université Jagellonne
Cracovie

38. Juliusz Kydryński, « Krakowski teatr konspiracyjny » [Théâtre clandestin à Cracovie], *Twórczość* 3, 1946, cité dans *Powrót Odysa...*, *op. cit.*, p. 53.