

Tomasz Kaczmarek

Université de Łódź
tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

LES DRAMATUR-
GIES DE L'EXISTENCE,
OU LE TRAGIQUE
QUOTIDIEN AU THÉÂTRE :
KAROLINA CZERSKA, *TA-
DEUSZ KANTOR I MAURICE
MAETERLINCK. DRAMATUR-
GIE ISTNIENIA* [TADEUSZ
KANTOR ET MAURICE MAE-
TERLINCK. DRAMATURGIES
DE L'EXISTENCE]

The dramaturgies of existence, or the tragedy in everyday life in theatre: Karolina Czerska, *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia* [Tadeusz Kantor and Maurice Maeterlinck. Dramaturgies of existence]

ABSTRACT

Karolina Czerska's book offers a comparative study in which the theater of Maurice Maeterlinck is confronted with the theatrical work of Tadeusz Kantor. The author has set herself two major objectives: on the one hand, she wants to popularize Maeterlinck's dramaturgy with the Polish public, and on the other, she evokes the works of the Belgian writer in the context of Kantor's stage productions, which agrees to revisit and reconsider the work of the Polish theater director from a new perspective. By comparing the work of these two theater men, Czerska examines four themes where their artistic concepts seem similar: the conceptions of the "tragique quotidien" (tragedy in everyday life) and the "invisible", the construction and status of the character as well as the function of the actor.

KEYWORDS: Tadeusz Kantor, Maurice Maeterlinck, dramaturgy of existence, tragedy in everyday life, theatrical avant-garde

MAETERLINCK ET KANTOR : INSPIRATIONS ET FASCINATIONS

L'ouvrage de Karolina Czerska propose une étude comparative dans laquelle sont confrontés « le premier théâtre » de Maurice Maeterlinck (1885–1894), qui a contribué sans conteste à transformer la conception du drame, avec l'œuvre théâtrale de Tadeusz Kantor (1915–1990) qui a défendu tout au cours de son activité artistique le concept d'« art total ». Cette approche audacieuse relève d'une gageure, mais juxtaposer ces deux géants du théâtre permet de mettre en avant certaines similitudes qui se profilent incontestablement dans leurs créations, chacun sauvegardant, tout de même, son originalité respective. En écrivant le présent livre, l'auteure se fixe deux objectifs majeurs. Tout d'abord, elle tient à rendre plus familier au lecteur polonais la dramaturgie de l'écrivain belge d'expression française qui a laissé des traces impressionnantes sur l'art du XX^e siècle, mais dont le nom en Pologne a depuis quelque temps sombré aussi injustement qu'irrévocablement dans l'oubli. S'inspirant, dans la majorité des cas, des publications françaises dédiées à l'auteur des *Aveugles*, Czerska juge, à juste titre, opportun de le présenter au lecteur polonais, ce qui l'aide à contextualiser l'œuvre de l'écrivain gantois autant qu'à la vulgariser quelque peu auprès d'un public qui connaît à peine son inquiétant « théâtre de l'âme ». Le deuxième objectif à atteindre que l'auteure s'est assigné, consiste à évoquer les œuvres de Maeterlinck dans le contexte des réalisations scéniques de Kantor, ce qui revient à revisiter et à reconsidérer les travaux du metteur en scène polonais dans une nouvelle perspective. Faut-il souligner tout de suite que l'auteure, tout en réétudiant les textes programmatiques du réalisateur polonais, ne tombe pas dans l'erreur des répétitions. De fait, elle recourt dans son ouvrage pour la première fois au cahier d'avant-guerre de Kantor qui comprennent nombre de notes ainsi que d'esquisses portant sur la réalisation scénique de *La Mort de Tintagiles* de l'auteur belge. Ainsi, l'évocation de l'œuvre de celui-ci peut, selon Czerska, rendre possible la relecture du théâtre de Kantor, et ceci d'autant plus que le créateur du cricotage *La Machine de l'Amour et de la Mort* semble ne pas cacher l'impact que l'écrivain belge a laissé surtout sur ses premières recherches théâtrales. En privilégiant la « méthode biographique », l'auteure ne pense pas pour autant à diminuer l'originalité des créations de Kantor. Au contraire, les emprunts que celui-ci fait aux artistes d'avant la Seconde Guerre mondiale, y compris à Maeterlinck, ne signifient point de simples imitations, mais, comme l'artiste les appelle, des « fascinations » qui mettent en évidence des filiations possibles avec d'autres avant-gardistes pensant, comme lui, à la refonte du théâtre, mais dont les visées esthétiques ou formelles ne s'avèrent pas forcément identiques avec ses propres recherches.

En ce qui concerne la structure du présent ouvrage, la réflexion de Czerska s'articule autour de quatre thèmes-sujets qui vont nourrir chacun des quatre chapitres, ceux-ci étant divisés en deux parties : la première se concentre sur Maeterlinck tandis que la deuxième est dédiée à Kantor. Premièrement, il sera question du « tragique quotidien », concept forgé par l'écrivain belge et dont l'écho se reflète non seulement dans les premières expériences artistiques de Kantor (happenings), mais aussi dans ses spectacles ultérieurs. Le chapitre suivant se focalise sur la construction et le statut du personnage dans les drames de Maeterlinck et dans les spectacles de Kantor. C'est dans ce contexte que le lecteur y trouvera aussi des informations concernant les conceptions des deux hommes

de théâtre sur le rôle des comédiens sans oublier l'intérêt qu'ils réservent à la fonction et au fonctionnement de la poupée, de l'automate et de la marionnette. Le troisième chapitre se penche sur la musicalité dans les œuvres de Maeterlinck et de Kantor. À part les particularités du langage des personnages qui renforcent acoustiquement la présence des univers évoqués sur scène, il est intéressant de noter le recours à des œuvres musicales que Kantor incorpore dans ses spectacles. Dans le dernier chapitre, l'auteure juxtapose deux conceptions de « l'invisible » compris comme matière artistique : pour Kantor « l'invisible » se manifeste à travers sa réflexion sur l'œuvre, tandis que, selon Maeterlinck, cette « catégorie esthétique » est intimement inscrite dans l'œuvre-même.

LA QUOTIDIENNETÉ TRAGIQUE – LE TRAGIQUE QUOTIDIEN

En étudiant les recherches dramatiques et théâtrales de Maeterlinck, il est impossible de passer outre son plus célèbre essai *Le tragique quotidien* (1894) dont l'aspect théorique annonce, en plus des observations sur le théâtre, la nouvelle poétique du drame moderne et contemporain. Czarska s'intéresse à juste titre à la première période de l'activité littéraire de l'écrivain gantois pendant laquelle celui-ci prend connaissance, entre autres, des écrits du mystique flamand Jan van Ruysbroeck, de Novalis, d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam ou de Heinrich Heine, pour ne citer que ceux-ci. Ces auteurs ainsi que la peinture flamande ont donné l'impulsion créatrice pour concevoir le « théâtre statique », ce qui a aussi permis à l'auteur de *L'Intruse* la formulation de son idée du « tragique quotidien ». Or, Maeterlinck propose de définir une autre conception du tragique qui ne repose plus sur des événements rocambolesques vouant les protagonistes à une irrévocable catastrophe, mais qui se fonde sur le seul fait d'exister et sur les méandres mystérieux de l'âme humaine. C'est dire que le dramaturge gantois désire déplacer le poids d'une intrigue pleines de passions (propre à la forme canonique du drame) sur la réalité intérieure qui tient compte du seul fait d'être. Ainsi, Maeterlinck crée un anti-théâtre bien avant l'avènement des absurdistes des années 1950 et 1960, où l'atmosphère d'une fatalité pèse inexorablement sur les hommes « jetés dans ce monde » sans recours. Que l'on pense à *La Princesse Maleine* (1889), à *L'Intruse*, aux *Aveugles* (tous les deux de 1890), ou aux *Sept Princesses* (1891) et à *Intérieur* (1894), toutes ces pièces témoignent d'un nouveau paradigme dramatique qui relate une condition aussi précaire que poignante de tout être humain promis au néant.

Quant à Tadeusz Kantor, il incorpore à maintes reprises dans ses spectacles (entre autres ses happenings) et ses tableaux des objets simples – qualifiés par l'artiste de « pauvres » – que l'on utilise au quotidien. Ces objets, arrachés à leur environnement, acquièrent une force symbolique, tout en éveillant et en incitant à une réflexion de sève existentialiste. La mise en relief des objets témoigne sans aucun doute de la fascination de l'artiste polonais pour les travaux courageux des dadaïstes, mais les recherches d'autres avant-gardistes croisent aussi celles de Kantor qui scrute la « pauvreté » des objets (y compris des « bio-objets ») et des « actions simples », souvent répétitives, dont la dimension par excellence absurde et énigmatique influe d'une manière paradoxale sur l'imagination de l'artiste et du spectateur. Dans ce contexte, Czarska attire notre attention sur l'essai de l'écrivain belge que le Polonais connaissait sans conteste et qu'il considérait

comme un texte particulièrement important dans l'histoire du théâtre mondial. Au demeurant, Kantor figure parmi les admirateurs de la dramaturgie de l'auteur des *Aveugles* qui rend compte de l'attachement du Belge à la « scène intérieure ». Dès lors, l'aspect tragique se manifeste aussi au travers de plusieurs réalisations théâtrales de Kantor qui utilise des « objets trouvés » comme par exemple l'utilisation symbolique des fenêtres présentes dans le théâtre de Maeterlinck, la matière scénique se basant, entre autres, sur la dichotomie intérieur-extérieur. Cette approche théâtrale qui renoue quelque peu avec les recherches de l'écrivain belge se réalise concrètement dans des spectacles tels que : *Wielopole, Wielopole, La Classe morte* ou *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* où les « espaces clos » renvoient directement à la dramaturgie de Maeterlinck.

LE PERSONNAGE ET L'ACTEUR – LA MARIONNETTE ET LE MANNEQUIN

L'étude de la construction des personnages dans les drames de Maeterlinck et dans les réalisations scéniques de Kantor, permet de révéler certaines conceptions analogues que les deux semblent partager, et surtout en ce qui concerne leurs conceptions du rôle de l'acteur. Il n'est donc pas étonnant que Czerna commence ses propos par des réflexions sur la poupée, l'automate et la marionnette et leur immense popularité dont ils jouissaient particulièrement au tournant du XX^e siècle. D'après Maeterlinck, la représentation contredit la profondeur de l'œuvre dramatique, tout en remettant en cause sa beauté. Conformément à cette optique originale, l'auteur gantois considère la présence du comédien sur scène comme parfaitement inutile, voire pernicieuse, car celui-ci contribue inexorablement à une dégradation de la parole dramatique. Ainsi, l'auteur de *La mort de Tintagiles* crée « un théâtre d'androïdes » où il invite à réexaminer la fonction de l'acteur sur scène, et avant tout sa gestulation et sa mimique qui pourraient renforcer l'universalité du poème dramatique. Ses recherches croisent inévitablement le « théâtre mental » de Mallarmé (que l'auteur passe sous silence) ou avec la « Surmarionnette » de Craig, ce qui se manifeste à travers les personnages souvent abouliques de Maeterlinck. De fait, celui-ci brosse des créatures souffrantes qui, privés de tout points de repère, semblent condamnés à se déplacer à tâtons dans ce monde inquiétant avant de rendre leur dernier souffle. Dans ce contexte, le comportement même des personnages-acteurs rappellent plutôt des marionnettes que des êtres individués, muni de leurs « caractères » particuliers.

L'usage des mannequins par Kantor correspond aux recherches de Maeterlinck sur le statut du personnage dans ses œuvres ainsi que sur celui du comédien dans le théâtre. Dès ses premiers spectacles, l'artiste polonais a eu recours à plusieurs reprises aux marionnettes et aux mannequins qui, comme dans le cas de l'auteur belge, ont contribué à l'élaboration d'un modèle moderne du jeu de comédien. Sous l'emprise d'Edward Gordon Craig et d'Oskar Schlemmer, pour ne citer que ces deux-là, Kantor réfléchit sur les potentialités de la marionnette dans la réalisation scénique. La présence des « automates » façonne inévitablement les conceptions des corps-marionnettes d'acteurs pétrifiés par l'obstruction de la parole et/ou par la mort. Qu'on pense à la *Poule d'eau*, aux *Cordonniers* ou à la *Classe morte*, les mannequins accompagnent toujours les acteurs sur scène, tout

en acquérant le même statut que l'on réserve communément à ces derniers. Dans cette partie de l'ouvrage, l'autrice évoque aussi les notes de Kantor sur la mise en scène de la *Mort de Tintagiles* et analyse les personnages caractéristiques des œuvres de Maeterlinck qui revivent, tels les femmes mortes, les enfants ou les prêtres, dans les spectacles de l'artiste polonais. En ce qui concerne les personnages d'enfants Czerska ne manque pas de se pencher, même si sommairement, sur la peinture de Witold Wojtkiewicz (1879–1909) dont les créatures juvéniles semblent s'inscrire dans les esthétiques dramatique et théâtrale de Maeterlinck et de Kantor.

LA DRAMATURGIE DU SON – LE SON DE LA DRAMATURGIE

Czerska se propose aussi de mettre en relief la parenté entre Maeterlinck et Kantor en examinant la musicalité dans leurs œuvres respectives. Pour ce qui est des drames de l'écrivain gantois, on y découvre une vogue mystique qui se manifeste au travers de l'ineffable et de l'indicible. C'est dans cette perspective que l'auteur d'*Aglavaine et Sélysette* porte au premier plan le rythme et la musicalité du vocable, catégories qui relèguent quelque peu au second plan la domination de la langue comprise comme un concept parfaitement logique et rationnel. Dorénavant, le Belge crée une véritable « dramaturgie du silence » (Rykner 1996) qui remet en cause les fondements mêmes de la forme canonique du drame, tout en incorporant dans le dialogue des myriades de pas, de chuchotements ou de crépitements. Accordant une place primordiale au silence et aux répétitions, le dramaturge poursuit ses recherches sur les effets sonores et, corollairement, sur la dimension musicale de ses textes. De fait, en lisant à haute voix les dialogues échangés entre les personnages, le lecteur est aussitôt saisi par le caractère mélodieux des mots prononcés. Tout le « premier théâtre » de l'écrivain se fonde ainsi sur une musicalité qui semble incarner « le dialogue intérieur » qu'il tente de traduire par les répliques. Il n'est donc pas surprenant que, malgré son indifférence envers la musique, l'auteur des *Aveugles* écrive des textes qui seront des partitions pour des œuvres musicales de compositeurs tels que, entre autres : Claude Debussy, Gabriel Fauré ou Arnold Schönberg.

Silence, rythme, écho revenant, musique sont aussi des éléments primordiaux des œuvres théâtrales de Kantor. Celui-ci, sous l'emprise sans aucun doute de Vsevolod Meyerhold et d'Oskar Schlemmer, s'intéresse particulièrement aux tonalités des mots débités au cours du spectacle, et dans ce contexte, dès ses premières mises en scène, il se focalise sur l'importance de la sonorité dans l'art scénique. Dès lors, Kantor invite ses acteurs à travailler sur la musicalité de la parole, ses accents ou intonations, qui concourt à la stylisation au détriment de l'aspect sémantique mis résolument à l'écart. À ce propos, Czerska attire notre attention sur l'art des futuristes qui, comme l'a fait Luigi Russolo dans son manifeste *L'arte dei rumori*, écrit en 1913, se concentrent sur les bruits et leur complexité dans la réception des œuvres par le public. En créent de vraies « colonnes sonores », le théoricien du « Théâtre de la Mort » prête une attention aigüe à toutes sortes d'effets acoustiques. La sonorité ne se limite pas exclusivement à la parole prononcée par les comédiens, mais elle se manifeste aussi bien par le choix de Kantor des fragments de compositions musicales qu'il intègre dans le spectacle. De fait, en étudiant les premières

réalisations de l'artiste polonais, entre autres, *La Mort de Tintagiles*, les acteurs se déplacent sur scène au rythme d'une polonaise, d'un tango ou d'une autre musique de danse. Dans d'autres spectacles (par exemple *La Classe morte*, *Wielopole*, *Wielopole* ou *La Machine de l'amour et de la mort*), Kantor crée un vrai répertoire sonore qui renvoie très souvent à l'univers de la guerre (par exemple des explosions ou des marches militaires) ou à des processions chaotiques rappelant de vraies danses macabres.

L'INVISIBILITÉ VISIBLE – LA VISIBILITÉ INVISIBLE

Dans le dernier chapitre de son ouvrage, Czerna juxtapose les différentes approches des deux hommes de théâtre en ce qui concerne leurs conceptions du « théâtre invisible ». Maeterlinck, le fondateur de la dramaturgie symboliste, explore à travers son langage poétique, épuré des grossièretés réalistes, l'espace intérieur de l'homme, tout en désirant affronter, comme l'aurait écrit Ionesco, « le vide ontologique » (Ionesco 1966 : 169–170). La vacuité sera ainsi symbolisée par la suggestion de « l'absence » renforcée par les silences, procédés visant à l'ouverture au mystère. Maeterlinck se fascine pour la mort, les rêves ou les hallucinations qui se présentent comme des phénomènes ténébreux face à la précarité de la raison. C'est à ce propos que le dramaturge se met à inclure dans ses pièces la composante de « l'invisible » afin de suggérer ce qui n'est pas perceptible par l'œil. Les préoccupations mystiques du Belge se traduisent ainsi par l'instauration du « personnage sublime » (aussi visible qu'invisible) qui incarne les forces occultes et l'impénétrabilité de l'âme et du destin de l'être humain. À y regarder de plus près, l'écrivain belge tente de concrétiser sur scène les pressentiments de la présence des forces invisibles qui nous entourent au quotidien et qui siègent en nous dans notre inconscient. En recourant à un langage suggestif et décousu, à une syntaxe monotone baignée de multiples répétitions, l'écrivain gantois s'efforce de faire entendre et voir « l'invisible » derrière lequel se cache irrévocablement la mort. Le « premier théâtre » de Maeterlinck ne fuit pas la réalité pour se lover dans un « monde éthérique », mais il se focalise sur le quotidien, ce qui correspond aux recherches des symbolistes sur le « théâtre de l'âme ».

Quant à Kantor, contrairement à son confrère, il n'introduit pas directement « l'invisible » dans ses réalisations scéniques, mais ce concept apparaît uniquement dans sa réflexion sur l'œuvre et dans certaines actions entreprises par l'artiste polonais. Que « l'invisible » soit présent tout au long de son activité théâtrale, en témoignent les expériences artistiques auxquelles Kantor se donne corps et âme tout au cours de son séjour à Dourdan entre 1971 et 1975. C'est pendant cette période que le créateur de *Cricot 2* travaille sur ses « activités éphémères » qui tendent à dépasser les limites de l'art et surtout ses conventions encombrantes. N'utilisant pas explicitement le terme de « théâtre invisible », comme le fait par exemple Augusto Boal, le réalisateur de la *Classe morte* remet toujours en question les fondements traditionnels et artificiels de toute expression artistique, tout en essayant de déborder le seuil de visibilité. Cela dit, un mot renvoyant à « l'invisibilité » se manifeste de temps à autre dans divers interviews, comme par exemple lors de l'entretien d'Anouk Adelman avec Kantor qui, au sujet de la définition de l'avant-garde, constate en 1972 sur France Culture qu'« il faut être ouvert à l'impossible pour créer le théâtre invisible »

(Adelman 1972). Dès lors, on pourrait regretter l'absence de cette référence dans le livre, qui renforcerait encore plus les thèses intéressantes de l'auteure.

MISE EN PERSPECTIVE

Le présent ouvrage reconsidère les inspirations de Kantor qui, dans la première phase de son activité théâtrale ne cache pas son admiration pour le théâtre de Maeterlinck. Cette fascination ne remet pas en cause l'originalité de l'artiste polonais qui, tout en empruntant certaines idées de l'écrivain gantois, les réactive et modernise à sa propre manière. De fait, les œuvres de ces deux hommes de théâtre divergent en plusieurs points, mais Czerska réussit à faire émerger les traces laissées par Maeterlinck « dans l'imagination de Kantor ». Si celui-ci est attiré par l'atmosphère mystérieuse et angoissante dans la dramaturgie de son confrère, il l'élabore tout en reconstruisant et renforçant sa dimension effroyable. En évoquant le « tragique quotidien », le statut du personnage et de l'acteur, la musicalité dans le drame et la mise en scène ainsi que la recherche du « théâtre invisible », l'ouvrage ne prétend pas à l'exhaustivité. Au contraire, il ouvre, ce qui prouve son originalité et sa valeur incontestable, plusieurs pistes d'interprétations qui méritent la publication de monographies à part. La question de l'objet, le « théâtre de la cruauté » ou les filiations évidentes entre l'œuvre du Belge et le théâtre de l'absurde : tels sont certains des sujets qu'il serait opportun d'étudier dans le contexte de l'activité artistique de Kantor. Czerska a réussi sans conteste à présenter au lecteur polonais l'auteur du « théâtre statique » qui, à côté des Ibsen, des Strindberg ou des Tchekhov, a contribué à bouleverser non seulement la forme traditionnelle du drame, mais aussi les conventions théâtrales tombées quelque peu en désuétude. Juxtaposer les œuvres de Maeterlinck à celles de Kantor permet de nouvelles perspectives qui mettent en évidence la place importante de ces deux hommes dans l'histoire du théâtre mondial.

BIBLIOGRAPHIE

- ADELMAN Anouk, Tadeusz Kantor au micro d'Anouk Adelman dans « Notre temps », une émission diffusée la première fois le 8 mai 1972 sur France Culture, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/tadeusz-kantor-il-faut-etre-ouvert-a-l-impossible-pour-creer-le-theatre-invisible-9524301> (consulté le : 10.10.2022).
- IONESCO Eugène, 1966, *Notes et contre-notes*, Paris : Gallimard.
- RYKNER Arnaud, 1996, *L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : José Corti.