

JADWIGA BODZIŃSKA-BOBKOWSKA

Université de Gdańsk

Le masque au théâtre CRICOT(1) : du geste pictural au geste « opératoire »

I maginez [...] un étang. Et [à côté] un panneau, « avec l'inscription en lettres rouges : interdiction de se baigner sans masque par respect pour la morale »¹. Il ne s'agit pas d'un récit de vacances 2020, mais de didascalies introductives d'un texte scénique écrit par Tytus Czyżewski qui a été mis en scène en 1921 à Cracovie et est considéré comme le spectacle annonciateur du théâtre CRICOT². C'est une satire racontant l'histoire d'une rencontre entre un âne « connaisseur, esthète, critique » (qui ridiculisait de façon manifeste l'intelligence galicienne) et une grenouille « eroto-classiquo-épique, une grenouille symbolique »³. Elle portait un beau masque

1 « Widzowie powinni wyobrazić sobie, że w głębi sceny jest staw. Pośrodku sceny tablica, na której napisano czerwonymi literami: Z powodu moralności kąpać się można tylko w maskach », T. Czyżewski, *Osiół i słońce w metamorfozie*, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów. Cricot*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1967, p. 16, trad. JBB.

2 Ce spectacle sera d'ailleurs rejoué après l'ouverture du théâtre CRICOT dans les années 30, cf. T. Lau, *Teatr artystów. Cricot*, op. cit., p. 15.

3 « Znacznik, estetyk, krytyk » ; « Eroto-klasycyzm-epicki / Żaba symboliczna », T. Czyżewski, *Osiół i słońce w metamorfozie*, op. cit., p. 17, trad. JBB.

« avec les yeux faits de ballons »⁴ créé et décrit ainsi par Jacek Puget. Le nom de ce sculpteur, futur professeur des Beaux-Arts de Cracovie, ne devrait pas étonner. Comme le théâtre CRICOT(1) a été créé par des étudiants des Beaux-Arts, il fonctionnait à l'origine sous le nom de « Théâtre des Plasticiens »⁵. Cette scène visuelle, plastique, satirique, aux effets de cirque, a donné naissance à une vraie scène théâtrale, un lieu où se croisent la théâtralité, l'acte créateur ainsi qu'une contestation fondamentale de l'ordre établi. Et cela à travers – comme le dit Jean Chollet – « une manipulation de la réalité et utilisation de l'objet détourné de toute fonction pratique » qui « efface les frontières entre l'être et l'objet, l'art et la vie »⁶. CRICOT(1) annonçait sans doute l'arrivée de Tadeusz Kantor⁷. Ce réformateur des scènes européennes a non seulement participé aux spectacles de CRICOT(1), a non seulement repris son nom à cette scène, mais lui a aussi emprunté son premier espace

4 J. Puget, « Cricot », *Proscenium*, 1963/1964, n° 3, [s.l.], cité d'après : J. Lau, *Teatr artystów. Cricot, op. cit.*, p. 22, trad. JBB.

5 Cf. K. Czerska, « Teatr Cricot – suma przybliżeń », *Didaskalia*, 2019, n° 153, p. 46.

6 J. Chollet, « LA CLASSE MORTE, Tadeusz Kantor », https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-classe-morte/#i_97655.

7 Il faut noter que pour Tadeusz Kantor son théâtre, CRICOT2, n'était pas une simple continuation de CRICOT(1). Cf. K. Czerska, *Od Cricot do Cricot2. Awangarda teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora*, [dans :] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy środkowej i wschodniej*, J. Kornhauser, M. Szumna, M. Kmiecik (dir.), Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, p. 152.

scénique (*Kawiarnia Plastyków* à Cracovie jusqu'en 1961), ses acteurs, ses collaborateurs et même ses spectacles. En effet, en 1956, Kantor a choisi pour l'inauguration de son théâtre CRICOT2 le spectacle de Witkacy *Mątwą*, spectacle qui a été joué en 1933 sur la scène de CRICOT(1). L'objectif de cette étude n'est pourtant pas de comparer les deux théâtres CRICOT(1) et CRICOT2⁸, mais de raconter l'histoire de CRICOT(1) et de rendre compte de l'évolution qui s'est faite entre le premier spectacle de ce théâtre et les dernières pièces⁹ qui, par la façon de traiter l'objet scénique, la scénographie, les costumes et les masques, annonçaient déjà l'arrivée de Tadeusz Kantor et sa révolution. Nous verrons la transformation du théâtre amateur des plasticiens, satirique, visuel et comique, en théâtre quasi-professionnel, portant un message existentiel qui a ensuite donné naissance à 11,8 ce collectif connu sous le nom CRICOT2 qui, lui, a 11,8 ensuite réformé les scènes européennes. Vu l'ampleur de ce texte, je me rends parfaitement compte qu'il ne s'agit que d'une brève introduction à une problématique qui a suscité,

8 Pour en savoir plus référez-vous à l'article : K. Czerska, *Od Cricot do Cricot2. Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora*, op. cit.

9 Les spectacles *Drzewo świadomości* (*L'arbre de conscience*) (1933) et *Wyzwolenie* (*La libération*) (1937) constituent – comme le dit Katarzyna Fazan – une sorte de cadre pour les réalisations du théâtre CRICOT, cf. K. Fazan, *Cricot : efemeryczne sceny (re)formy*, [dans :] *Cricot idzie*, K. Czerska (dir.), Kraków, CRICOTEKA, 2018, p. 200.

au moins au cours de la dernière décennie, un intérêt grandissant parmi les théâtrologues.

Ma pensée s'articulera en trois temps. Premièrement, j'aborderai les origines du théâtre CRICOT, ensuite je me pencherai sur les masques et les costumes qui y jouent un rôle central, pour enfin remarquer cette évolution scénique qui a transformé le geste plastique en geste « opératoire » de réflexion – signifiant, existentiel, exploré ensuite par Tadeusz Kantor.

L'histoire

Au début des années 20, les étudiants des Beaux-Arts de Cracovie (de l'atelier de Józef Pankiewicz et Xawery Dunikowski) ont créé un groupe appelé « le comité de Paris ». Las de l'ambiance conservatrice des Beaux-Arts de Cracovie, ils économisaient des fonds pour pouvoir partir à Paris et se laisser inspirer par de nouveaux courants artistiques. Parmi ceux qui sont partis se trouvait Józef Jarema, peintre qui a fondé, après son retour à Cracovie, le théâtre CRICOT(1). Pendant ses 7 années de séjour à Paris¹⁰, Józef Jarema ne peint pas beaucoup¹¹. En revanche, il assiste à de nombreux spectacles du théâtre Alfred Jarry, il participe aux entreprises de Fernand Léger

10 Pour en savoir plus référez-vous à l'article : K. Czerska, *Paryż na użytek teatru Cricot. Kilka punktów odniesienia*, [dans :] *Cricot idzie*, K. Czerska (dir.), Kraków, CRICOTEKA, 2018, p. 81-102.

11 J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, Kraków, Universitas, 2008, p. 43.

et Blaise Cendrars, il rencontre, peut-être, Pablo Picasso¹² et regarde des spectacles du ballet russe et suédois, spectacles où la fable et la figure de l'acteur passent à l'arrière-plan et qui exposent le travail effectué par les peintres-scénographes et les costumiers. Jarema va aussi au cirque où, pour la première fois, il a l'idée d'un théâtre qui opérerait l'union entre la plasticité du cirque et la satisfaction intellectuelle du théâtre. Lors d'une représentation du *Cirque d'hiver* il note :

Une fois, lors d'un spectacle au *Cirque d'Hiver*, j'ai eu une nouvelle idée. Après les numéros de magnifiques voltigeuses, d'excellentes acrobates, des meilleurs chevaux et jongleurs, de la représentation des Fratellini géniaux [...], repu de toutes les sensations visuelles possibles, je me suis rendu compte d'une lacune dans cette abondance d'effets, d'un déséquilibre dans cette quantité de sensations. Il me manquait une satisfaction intellectuelle. Et, pensai-je, c'est à ce moment précis que le théâtre contemporain, artistique, devrait intervenir, que cette masse d'impressions visuelles, accompagnée et approfondie par une intrigue intellectuelle, crée les meilleures conditions pour le spectacle contemporain.¹³

Dès que Jarema rentre de Paris, en 1933, il fonde la scène CRICOT dont le nom serait une polonisation du mot français *coquelicot* ou – comme le dit Jacek Puget – c'est un nom qui ne signifie rien :

Il y en a qui pensent que CRICOT est un nom français, les Français pensent que c'est un nom polonais et en vérité CRICOT

12 *Ibidem*, p. 43-44.

13 J. Jarema, « "Cricot" – czyli o teatrze plastycznym », [dans :] *Głos Plastyków*, n° 7-8, 8 mars 1934, [cité d'après :] J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, op. cit., p. 46, trad. JBB.

est une modification de l'expression « ba-ba » qui servait à Bruno Jasiński, le premier futuriste polonais, pour saluer tout le monde quand il entrait au café *Gatka Muszkatowa*. Cela veut dire : le nom CRICOT ne signifie rien.¹⁴

Une des versions qui expliquent l'étymologie de ce nom signale pourtant sa résonance avec la phrase polonaise « c'est le cirque » : *to cyrk*, dont CRICOT serait l'anagramme. Les affinités de cette scène avec le cirque ne s'arrêtent pas là : avec les costumes, les masques (qui se comptent par dizaines dans les spectacles) et les maquillages, CRICOT est la scène la plus colorée de Pologne et est même parfois appelé *trykot*, ce qui signifie en polonais un costume d'acrobate, une référence directe au cirque et ses couleurs. Sur les programmes du théâtre CRICOT chaque lettre est développée en un mot-clé qui caractérise cette scène, ce qui érige ces brochures en un manifeste théâtral : C – [K]ultura / R – Ruch / I – Inaczej / C – [K]omedia / O – Oko / T – Teatr (Culture / Mouvement / Différemment / Comédie / Œil / Théâtre). Le siège du théâtre CRICOT était « La maison des plasticiens », rue Łobzowska, qui avait d'abord été conçue comme une galerie d'art et qui, après avoir fait faillite, avait été transformée en café pour devenir ensuite une scène théâtrale. L'équipe de CRICOT1, il faut le dire, était assez hétéroclite. Les acteurs principaux étaient des artistes-peintres et sculpteurs, d'anciens KP, comme Józef Jarema, Henryk Wiciński, Maria Jarema,

14 J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 42.

Jonasz Stern, Jacek Puget, Piotr Potworowski, mais il y avait aussi des étudiants en médecine, des médecins, des philosophes et des hommes de lettres comme, par exemple, Adam Polewka : ils étaient pour la plupart de gauche, souvent des communistes engagés. C'est pour cela que « le café des plasticiens », ce berceau du théâtre CRICOT(1), était nommé « le café rouge ». Ils intervenaient souvent contre l'ordre des choses établi, contestaient leurs professeurs des beaux-arts (et les expositions officielles) et les critiques ainsi que les scènes traditionnelles. Or, Juliusz Osterwa, directeur du théâtre Słowacki, metteur en scène qui collaborait aussi avec le Théâtre National de Varsovie, leur était très bienveillant, assistait aux spectacles de CRICOT et même sa fille, Elżunia, y jouait parfois¹⁵. Les spectacles de CRICOT(1) étaient souvent improvisés, laissaient agir le hasard, engageaient le public. On parlait plutôt de séances scéniques¹⁶ qui seraient l'opposé des spectacles tout prêts. La fable ne constituait souvent qu'une esquisse de l'action et la parole scénique passait à l'arrière-plan. Le texte, pour ainsi dire, devenait un prétexte à une expérimentation scénique, un procès théâtral, une aventure formelle, plastique, que traduisaient les décors, les costumes et les masques. Je cite une des pièces de Józef Jarema :

15 Cf. W.J. Dobrowolski, *Cricot i Poltea*, [dans :] *idem, Cyganeria i polityka*, Warszawa, 1964, p. 349, cité d'après : J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, op. cit., p. 66.

16 K. Fazan, *Cricot : efemeryczne sceny (re)formy*, op. cit., p. 190.

Même si – ce serait antinomique
 Le vrai théâtre n'est que plastique !
 La parole n'y est pas primordiale,
 Elle y est, en vérité, plus qu'accessoire
 À moins que ce ne soit la parole de CRICOT
 Archiplastique sera la forme dramatique
 Ses 50 masques – un magnifique boulot
 Ce n'est possible que chez CRICOT
 CRICOT – CRICOT – CRICOT – CRI – cot(e) – cocorico !¹⁷

Le vrai théâtre n'est que plastique

La pièce considérée comme l'ouverture du théâtre CRICOT est le spectacle *L'arbre de conscience* de Józef Jarema. C'était une pièce, comme s'en souvient l'ancien acteur de CRICOT(1) Jerzy Lau, constituée d'une suite de scènes surréalistes qui regroupait, autour d'un arbre imaginaire dans le parc entourant la vieille ville de Cracovie, des personnages tels que Jehova, Adam et Ève, Éros et Muse. L'atmosphère surréaliste, comme le note Lau, était renforcée par les masques créés par Henryk Wiciński, dont les formes plastiques variées rajoutaient au spectacle des effets d'humour et de satire¹⁸. Les critiques parlant de cette inauguration mentionnent l'humour plastique et l'ambiance

17 « Chociażby – cóż z tego? / Nie ma teatru prócz plastycznego! / Słowo w teatrze to rzecz drugorzędna / A szczerze mówiąc – całkiem, całkiem zbędna, / Chyba, że jest to słowo cricotowe...! / ... w arcyplastycznej będzie dramat szacie : / Piędziesiąt masek – wspaniała robota – / Na takie rzeczy stać tylko CRICOTA / Cricot – Cricot – Cricot – Cri – cot – Kukuryku! », J. Jarema, *Herod i Ariowie*, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 149, trad. JBB.

18 Cf. J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 47-48.

de joie et de fête. Sur la photo du spectacle de 1933, exposée au musée historique de Cracovie, on voit des personnages masqués : un personnage au centre – un homme ? une marionnette ? – en masque ovale en papier, un autre se cachant au fond, avec une moustache et un nez proéminent. Il y a aussi Éros qui n'a pas de masque mais porte un maquillage très fort¹⁹. Le tout était, selon les témoins, très coloré et faisait penser aux représentations de la *Szopka* traditionnelle. Cette intuition est confirmée par Józef Jarema lui-même qui dit :

Pour définir le style CRICOT, c'est-à-dire les moyens d'expression artistique, la forme de théâtralité, j'explique tout de suite que la conception de cette théâtralité découle de la tradition polonaise populaire de la *Szopka*. L'instinct du spectacle de ses acteurs, déguisés en Mort, Diable, roi Hérode, habillés des costumes traditionnels du Juif, des anges et des soldats, un véritable instinct de théâtralité, fondé sur des textes qui passaient de génération en génération, m'a beaucoup impressionné dans mon enfance.²⁰

La tradition polonaise dont parle Jarema est très ancienne, elle remonte au Moyen Âge. Traditionnellement, durant la période de Noël, les habitants des villages se déguisaient en personnages de la Mort, du Diable, des Anges, des Soldats et traversaient les villages en jouant les scènes

19 Cf. à ce propos : K. Czerska, « Maski i lalki w teatrze Cricot », *Teatr Lalek*, 2019, n° 3-4, p. 10-18.

20 J. Jarema, *List do Jerzego Laua*, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, *op. cit.*, p. 37, trad. JBB, cf. aussi K. Czerska, « Teatr Cricot – suma przybliżeń », *op. cit.*, p. 48.

de la naissance de Jésus, faisant la fête et chantant les chants traditionnels de Noël. Après, parallèlement, on en faisait le théâtre de marionnettes, représenté tout au long de l'année, avec souvent un contexte politique contemporain sous-jacent ou exposé ouvertement. Jarema explore ce champ d'inspiration : il monte une *szopka* intitulée *Herod i Ariowie* (*Le roi Hérode et les Aryens*) où il met en scène presque 20 masques créés par Maria Jarema, Zbigniew Pronaszko, Jonasz Stern et d'autres. Son idée est de s'arrêter à mi-chemin entre le théâtre de marionnettes et le théâtre de l'acteur. Les acteurs, en costumes noirs moulants, portent des masques. Ce sont pourtant des masques si grands et si lourds qu'il est impossible de les porter et de parler en même temps. Les acteurs ne parlent donc pas et leurs répliques sont prononcées par d'autres, cachés dans les coulisses. La pièce est dès lors décrite comme « un carnaval de masques vivants » et un spectacle de « têtes en papier qui bougent »²¹. L'intention n'est qu'illusoirement satirique. On est déjà en 1937. On parle des Aryens et des ghettos, et les têtes en papier qui bougent traduisent l'aveuglement des hommes au pouvoir devant la catastrophe à venir et exposent la gratuité de leurs actions et mouvements. La troisième partie de cette pièce a été intitulée « Nos colonies ». C'était une critique virulente des actions politiques de *Liga Morska i Kolonialna*

21 J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 144.

qui, à l'aube de la Guerre Mondiale, fantasmait sur les colonies polonaises. Je cite l'ouverture de la pièce, pour montrer que sa portée n'est pourtant pas satirique, mais existentielle :

PROLOGUE : C'est à vous, Monsieur, qui dirigez le crayon rouge / et faites que le mot et la langue bougent // [...] que j'adresse mon chant / de cette époque des ghettos / comme autrefois le poète invoquait les Muses [...].

L'HOMME (entre en scène un masque avec un trou imitant la bouche et un numéro inscrit : 1.959.621.938) : À votre service. Je vous attendais.

L'AUTEUR : Vous êtes ?

L'HOMME : Je ne suis plus digne d'être, je n'ai plus que mon ridicule, je m'appelle l'homme.

L'AUTEUR : H majuscule, sans doute ?

L'HOMME : L'orthographe n'a aucune importance dans mon budget moral. Je suppose que vous m'accepterez les bras ouverts. Car – est-il possible de trouver pour une *szopka* un personnage plus comique que moi ? Y a-t-il une chose plus drôle, plus intéressante ? Regardez-moi : je suis un nombre – un milliard neuf cent cinquante millions six cent vingt et un mille neuf cent trente-huit ! Si vous effacez le nombre, je cesse d'exister.

L'AUTEUR : Vous pensez que c'est intéressant et drôle ? Cher Monsieur, personne ne s'intéresse aujourd'hui à l'homme ! On ne remarque que ces parties du corps humain qui ont des fonctions vitales et sociales importantes : par exemple la main – *manus* qui *manum lavat*, ou le coude qui se fait de la place, le poing, le dos, l'équivalent de la tête au-dessous du dos, les parties génitales, les jambes fortes, mais avant tout le masque qui cache la sottise et le non-sens de notre visage, nécessaire pour être quoi que ce soit, pour être – tout court. C'est pour cela que dans ma *szopka* je ne donne voix qu'à ces fragments de l'être humain. Les autres : dans les coulisses ! Monsieur, nous n'avez pas de masque, vous n'êtes donc rien !²²

22 « PROLOG : Panie, co władasz czerwonym ołówkiem / i moc posiadasz nad słowem i słówkiem / [...] / do ciebie śpiewam dziś, w epoce getta / jak do Muz niegdyś wezwanie poeta [...].

Je cite une partie importante de ce texte pour rendre compte du glissement qui s'est produit depuis le « masque de grenouille » cité au début, dont le caractère n'était que comique et plastique – glissement dû aux inspirations populaires et avant-gardistes – jusqu'au moment où le masque devient signifiant et son caractère satirique se transforme en réflexion amère sur l'époque et l'existence. La pièce suivante, montée un an après, ne fait que le

CZŁOWIEK (wchodzi tylko maska z otworem na usta – na masce liczba 1.959.621.938) : Do usług. Czekałem na pana.

AUTOR : Godność pańska?

CZŁOWIEK : Godność? O godności mojej dawno zapomniałem. Chcę panu zaofiarować moją – śmieszność. Nazywam się człowiek!

AUTOR : Zapewne przez duże C?

CZŁOWIEK : Ortografia nie odkrywa żadnej roli w moim moralnym budzecie. Przypuszczam, że przyjmie mnie pan z otwartymi rękami. Bo – czyż może pan znaleźć do szopki czasów dzisiejszych postać komiczniejszą niż ja? Czyż może być dzisiaj coś zabawniejsze, bardziej interesujące? Spójrz pan na mnie: jestem liczbą – miliard dziewięćset pięćdziesiąt milionów sześćset dwadzieścia jeden tysięcy dziewięćset trzydzieści osiem! Wymaż pan tę liczbę, a przestanę istnieć.

AUTOR : I to ma być interesujące i zabawne? Ależ – panie drogi – kogo dziś człowiek interesuje? Godne uwagi są tylko te szlachetne części ludzkiego organizmu, które mają życiowe i społeczne znaczenie: np. ręka, która rękę myje; łokieć, który umie się rozpychać; pięść, plecy, ekwiwalent głowy poniżej pleców, genitalia, mocne nogi, a przede wszystkim maska, którą zastępujemy niedorzeczność, niepraktyczność naszego własnego oblicza, aby czymś być, aby w ogóle być. Dlatego w szopce dopuszczam do głosu tylko te ważkie fragmenty ludzkiego jestestwa. Reszta – za kulisy... Panie nie ma maski, a więc nie ma pan twarzy, więc pan jest niczym! », A. Polewka, *Herod i Ariowie*, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 146.

confirmer. Il s'agit de la pièce *Wyzwolenie* (*La libération*) de Stanisław Wyspiański, une pièce de 1902, écrite après le succès de *Wesele*. C'est après une des représentations de *Wesele* que Wyspiański a reçu de son public une couronne de fleurs avec le nombre 44 dessus. C'était une référence directe au chef-d'œuvre romantique *Dziady* d'Adam Mickiewicz où, dans une vision mystique, le grand poète prévoyait l'arrivée du Messie qui sauverait la nation polonaise. Dans *La libération* Wyspiański ridiculise un peu cette idée ; il met en scène le héros de *Dziady*, Konrad qui – je résume et simplifie l'action de la pièce – ne réussit pas à libérer les esprits de ses contemporains. Le choix de cette pièce pour la scène CRICOT(1) et sa lecture avant-gardiste constituent pour ce théâtre un moment décisif : il faut noter que c'est la pièce qui venait juste d'être montée par Juliusz Osterwa au Théâtre Słowacki à Cracovie (1935) et par Leon Schiller au Théâtre Polonais à Varsovie (1935), ces deux mises en scène faisant résonner – à contre-courant de l'intention de Wyspiański – des notes patriotiques et pathétiques. La réponse de CRICOT(1) est démasquante : Józef Jarema et Władysław Woźnik font ressortir du texte de Wyspiański une satire politique qui se cache dans un style romantique et patriotique. C'est ainsi que, au début de la pièce, Tadeusz Cybulski introduit le public au spectacle :

Le drame sur la scène se joue dans la boue de l'orgueil polonais, du rengorgement, de la pauvreté d'esprit polonaise, de son toxico-romantisme et ses criailles patriotiques. [...] Ils étaient dupes [...] les sérieux de nos mises en scènes « officielles » enveloppant dans le douteux sérieux du pathos ce qui était le sommet de l'ironie ardente dans cette *szopka* de fantoches polonais.²³

Dans la mise en scène de CRICOT(1), c'est le passé, sous la forme du mythe national dévastateur, qui transforme les hommes vivants en fantoches. L'illustration de cette idée se voit sur la scène avec les masques, les mouvements scéniques et surtout deux personnages : l'archevêque-marionnette en masque de cire et costume noir et le personnage du Génie représenté par une boîte vide recouverte de toile de laquelle s'élève la voix de l'acteur – Tadeusz Hołuj – caché dedans. Le mythe et le symbole national deviennent un vide enveloppé de papier. Cette satire sur les marionnettes ambulantes a une portée amère : montée en 1938, elle sera l'avant-dernier spectacle de CRICOT(1) à Cracovie. La plupart des masques, des costumes, des photos des spectacles seront détruits ou perdus pendant la guerre. Ces spectacles vont pourtant revivre au théâtre CRICOT2. Comme je l'ai déjà mentionné, Tadeusz Kantor a choisi pour

23 « Dramat na scenie dokonuje się w bagnie polskiego napuszenia, sobiepanieństwa, polskiego frazesowiczowswa, polskich romantono-narkomanów i patriotycznych krzykaczy. [...] Dały się nabrać [...] reżyserskie powagi naszych scen "oficjalnych" ubierając w wątpliwą powagę patosu to, co jest szczytem gryzącej ironii w tej szopce polskich kukieł », T. Cybulski, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 165.

l'inauguration de son théâtre en 1956 le spectacle de Witkacy *Mątwą*, mis en scène par Kantor lui-même, avec les costumes de Maria Jarema. Le même spectacle a été joué en 1933 sur la scène de CRICOT1. Maria Jarema, ancienne collaboratrice et actrice du CRICOT(1), en créant les costumes pour le spectacle de Kantor, faisait directement référence aux costumes créés en 1933 par Henryk Wiciński. On voit ces ressemblances si l'on compare les réalisations de Maria Jarema et les projets de Wiciński qu'on a gardé (les photos du spectacle ont été perdues²⁴). Les costumes et les masques créés par Wiciński – pour *Mątwą*, mais aussi pour *Sen Kini (Le rêve de Kinia)* étaient des chefs-d'œuvre d'art plastique²⁵. Ils ne servaient pourtant pas de décor mais rendaient compte de la nature des personnages : des êtres coupés en deux, créatures grotesques, dédoublées, déformées, absurdes :

L'effet obtenu – comme le dit Katarzyna Fazan – est complètement dépourvu de psychologie traditionnelle et de rationalité. Or, les opérations formelles ont fait surgir du drame son noyau problématique, c'est-à-dire la catastrophe, l'existence démenée, une profonde cassure qui relève de l'insuffisance des moyens d'expression artistique, le drame des sens métaphysiques perdus. Les péripéties des héros et les dilemmes de forme y font un.²⁶

24 Cf. K. Fazan, *Cricot : efemeryczne sceny (re)formy*, op. cit., p. 201.

25 Pour en savoir plus référez-vous à K. Czerna, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [dans :] *Grupa Krakowska 1932-1937*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, 2018, p. 170-173.

26 *Ibidem*, p. 203.

Le geste plastique devient un geste opératoire de réflexion sur l'existence, instrument dont se servira si justement Tadeusz Kantor, comme l'explique Gaella Le Grand :

Le rituel de la scène kantorientte, après la guerre, [...] possède déjà ses instruments [...] ; la réflexion sur la matière [est] servie par la création des costumes, par l'intrusion des mannequins et des marionnettes qui sont autant de parades à la chair, autant de tentatives pour défier les contours de l'enveloppe humaine, et faire côtoyer vivant et non-vivant, réalité et illusion.²⁷

Tout cela fait naître ensuite le « Théâtre Informel » (1961), le « Théâtre zéro » (1963), le « Théâtre de la Mort » (1975) et les idées de « l'UR-MATIERE », d'objets tout prêts/esthétiques/accessoires, de MULTI-ESPACE et beaucoup d'autres idées que Kantor puise, entre autres, dans l'héritage de CRICOT(1). Le parcours du théâtre CRICOT partant du cirque, passant par le théâtre amateur, la satire, jusqu'aux annonces du théâtre existentiel, se reflète dans le traitement des objets scéniques, dont les masques et les costumes – comme je viens de le démontrer – constituent des éléments centraux²⁸.

Date de réception de l'article : 12.11.2021

Date d'acceptation de l'article : 04.01.2022

27 G. Le Grand, *Juste devant le Miroir*, [dans :] [s.n.], *Kantor et après*, Catalogue d'exposition, Orléans, 2000, p. 2.

28 Certaines erreurs factuelles et bibliographiques de cet article ont été corrigées selon des remarques et commentaires pour lesquels l'auteure remercie Karolina Czerska.

bibliographie

Chollet J., « LA CLASSE MORTE, Tadeusz Kantor », https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-classe-morte/#i_97655.

Czerska K., *Od Cricot do Cricot2. Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora*, [dans :] Kornhauser J., Szumna M., Kmiecik M. (dir.), *Awangarda i krytyka. Kraje Europy środkowej i wschodniej*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

Czerska K., *Paryż na użytek teatru Cricot. Kilka punktów odniesienia*, [dans :] Czerska K. (dir.), *Cricot idzie*, Kraków, CRICOTEKA, 2018.

Czerska K., *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [dans :] *Grupa Krakowska 1932-1937*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, 2018.

Czerska K., « Maski i lalki w teatrze Cricot », *Teatr Lalek*, 2019, n° 3-4.

Czerska K., « Teatr Cricot – suma przybliżeń », *Didaskalia*, 2019, n°153.

Fazan K., *Cricot : efemeryczne sceny (re)formy*, [dans :] Czerska K. (dir.), *Cricot idzie*, Kraków, CRICOTEKA, 2018.

Lau J., *Teatr artystów. Cricot*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1967.

Le Grand G., *Juste devant le Miroir*, [dans :] [s.n.], *Kantor et après*, Catalogue d'exposition, Orléans, 2000.

Mazur-Fedak J., *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, Kraków, Universitas, 2008.

abstract

The Mask at the CRICOT1 Theatre: From the Pictorial to the « Operative » Gesture

The aim of this paper is to describe the beginnings, rather unknown, of the CRICOT theatre and to demonstrate the evolution which took place between the first show of CRICOT1 and the last piece performed in 1938. Focusing on the manners of treating the scenic object, the scenography, the costumes and the masks, the paper analyses the transformation of the amateur theatre: artistic, satirical, visual and comic into quasi-professional theatre, carrying an existential message. Message to be developed afterward by the world-famous collective, reformer of the European stages: Tadeusz Kantor's CRICOT2.

keywords

mask, theatre, CRICOT1, Jarema, Kantor

mots-clés

masque, théâtre, CRICOT1, Jarema, Kantor

jadwiga bodzińska-bobkowska

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska, philologie romane (MA) et culture studies (BA). Enseignante de FLE, enseignante-chercheuse à l'Université de Gdańsk (Pologne) et traductrice. Dans son travail scientifique elle s'occupe des espaces frontaliers des arts, des cultures et des identités. En 2021 elle a soutenu une thèse sur l'œuvre littéraire de Bruno Durocher/Bronisław Kamiński en mettant l'accent sur le rôle de la pratique scripturale dans les stratégies identitaires élaborées par l'auteur.

ORCID : 0000-0002-1205-4386