

Article

« Topographie de la représentation d'après Tadeusz Kantor »

Michal Kobialka

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 15, 1994, p. 49-69.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041196ar>

DOI: 10.7202/041196ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Michal Kobialka

Topographie de la représentation d'après Tadeusz Kantor

Dans une étude récente intitulée *Theatre, Theory, Postmodernism*, Johannes Birringer donne à entendre que les langages esthétiques du théâtre expérimental «semblent aussi coincés dans leurs illusions que ne l'est dans ses vieilles habitudes le corpus postmoderne pollué, même si la mode et la haute technologie ne cessent de lui inventer de nouveaux emballages»¹. Il n'entre pas dans le cadre du présent essai d'établir si cette hypothèse, qui fait écho aux sentiments exprimés d'une manière si poignante par Jean Baudrillard dans ses ouvrages «Ecstasy of Communication»² et «Fatal Strategies»³ est fondée ou non. Il convient de porter attention, toutefois, à l'interrogation de Birringer en ce qui concerne la représentation dans les arts, la théorie et notre environnement immédiat. C'est cet aspect d'analyse de la représentation qui, bien qu'apparemment coincé, vidé, épuisé, revient constamment et échappe à toutes les tentatives de présenter une théorie totalisante en laissant les traces de formes tordues de réflexion dans la représentation et les arts visuels.

Considérons, par exemple, l'œuvre exposée par Robert Wilson en 1991 sous le titre de *Mr. Bojangles' Memory of Son of Fire*. L'installation comportait

¹ Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, In., Indiana University Press, 1991, p. 19.

² Jean Baudrillard, cité d'après la version «The Ecstasy of Communication», *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, éd. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1983, pp. 126-134.

³ Baudrillard, cité d'après la version «Fatal Strategies», *Jean Baudrillard: Selected Writings*, éd. Mark Poster, Stanford University Press, 1988, pp. 185-206.

trente-cinq objets, vingt objets d'art, des vidéos, et douze environnements sonores créés par Hans Peter Kuhn⁴. En pénétrant dans la salle, les visiteurs se retrouvent dans un environnement ténébreux dont l'horizon est fermé au fond par un volcan en papier mâché. Pour aller plus avant, ils doivent enjamber une tête en or de la Méduse qui est enfoncée dans une plate-forme de bois. Plus loin ils aperçoivent des tables, des portes et des chaises tirées de productions de Wilson dispersées à l'intérieur du lieu. Chacune d'elles a sa propre histoire, biographie et autobiographie d'ordre textuel, scénique et métatextuel. Des chaises sont attribuées à Sadam Hussein, Bessie Smith (*Cosmopolitan Greetings*, 1988), Betty Freeman, Rudolph Hess (*Death, Destruction and Detroit II*, 1987), Albert Einstein (*Einstein on the Beach*, 1976), Salomé, (*Salome*, 1987), Denis (*De Materie*, 1989), la reine Victoria (*Lettre à la reine Victoria*, 1974), Joseph Staline (*The Life and Time of Josef Stalin*, 1973), Piet Mondrian (*De Materie*, 1989), Perceval (*Parzival*, 1987), le Docteur Faust (*Doktor Faustus*, 1989), Pierre Curie (*De Materie*, 1989), le Roi Lear (*König Lear*, 1990), et Alceste (*Alkestis*, 1987). Le désir d'identifier ces chaises est constamment contré par des sons provenant de toutes les directions, et par d'autres événements se déroulant simultanément sur les moniteurs disséminés à plusieurs endroits dans la place et montrant des objets qui, de prime abord, semblent n'avoir aucun rapport entre eux. Le ravissement que ces fragments procurent à l'œil et à l'oreille des visiteurs les empêche de concentrer leur attention sur les objets matériels et visibles. Plus important encore, les vidéos nous rappellent l'impossibilité d'identifier les représentations parce que, bien qu'ils fassent voir des fragments semblables, ces fragments ne sont pas synchronisés ou autonomes. L'un des moniteurs, par exemple, montre une femme-pilote dans un cockpit. Soudain, l'écran se remplit de flammes et l'avion amorce une chute en vrille. L'action se déroule aux accents de *Flying is for Birds* de Charles Coles. Un autre moniteur, quelques pieds plus loin, reprend le même vidéo, mais avec un décalage de quelques secondes dans le déroulement. Un dispositif semblable est utilisé pour le clip apparaissant sur douze petits moniteurs qui pendent du plafond, dont onze

⁴ Robert Wilson, *Mr. Bojangles' Memory of Son of Fire*, Centre Georges Pompidou, Paris, 6 novembre 1991 - 27 janvier 1992.

présentent une action décalée de *Flying is for Birds* pendant que l'autre représente une femme suspendue dans le vide. Le désir d'établir des liens entre les séquences ou d'échafauder une narration cohérente mène à l'impasse, parce qu'il est impossible de contextualiser ces fragments dans l'espace d'autres objets et sons. Plus exactement, ils sont des déroutements, dans l'espace et dans le temps, de la satisfaction immédiate que procure une histoire reconnaissable, des traces qui déplacent l'idée de représentation en tant qu'*entité* stable au moyen d'un discours sur la *manière* dont il est possible ou non de la connaître.

L'exposition de Robert Wilson présente la topographie de la représentation en général dont j'aimerais dresser spécifiquement la carte dans la dernière mise en scène de Tadeusz Kantor intitulée *Aujourd'hui c'est ma fête*. Cette topographie est mise en lumière selon deux grilles, à savoir: «Parler d'une représentation» et «Parler à l'intérieur d'une représentation», qui fournissent un cadre discursif au présent essai.

Parler d'une représentation

Qui dit représentation dit promesse d'un acte performatif. Ainsi que le fait remarquer Mark Taylor, par opposition aux soi-disant propos constatifs qui se bornent à décrire les faits, la promesse réalise «une situation qui n'existait pas antérieurement à l'événement langagier» ou, comme c'est ici le cas, avant que les événements ne se déroulent dans un espace théâtral ou autre⁵. Un tel acte pose en principe que le sujet faisant une promesse comprend ou connaît le problème ou le texte, et il nécessite la présence du sujet dans le cours de son exécution. Par exemple, on a traditionnellement défini la représentation au théâtre comme étant le transfert d'un objet d'un espace «réel» à un espace «illusoire». Un tel transfert postulait le «je» ou le «nous» qui allait assumer la fonction de l'agent autorisé en vertu d'une convention ou de systèmes propres à exécuter une promesse. On trouve de nombreux exemples de ce transfert vérifiable dans les

⁵ Mark C. Taylor, «Non-Negative Atheology», *Diacritics*, Hiver 1990, 2-16, 3.

écrits théoriques de Zola concernant le sujet des peintures, romans et pièces de théâtre⁶, dans les pièces en un acte d'Oscar Metenier, qui sont remplies de personnages tirés directement de cas fichés par la police⁷, et dans les expériences menées par Antoine au Théâtre Libre⁸.

C'est cependant au début du vingtième siècle qu'on a pris fait et cause pour ce concept de représentation et qu'on a procédé à sa problématisation, à cause de la fragmentation et de la scission manifestes à l'intérieur du sujet. Le «je» et le «nous» cessèrent d'être considérés comme des noms universellement définis. En corollaire, la promesse de représentation n'était plus capable d'exprimer le désir du sujet d'imposer un transfert linéaire et un ordre idéologique tant aux êtres humains qu'aux objets de leur création (théâtre et dramaturgie). Une fois le sujet mis en déroute, l'ordre de représentation vola en pièces éparses à travers l'espace. Il se dispersa en significations contradictoires, qu'il était maintenant possible d'attribuer à des objets qui jusque-là avaient été tenus hors de ses frontières. Pour cette raison, plutôt que de parler des langages esthétiques de l'expérimentation d'avant-garde coincés dans leur illusion ou promesse, il vaut la peine de réfléchir aux conséquences de l'explosion de l'entité de la représentation en ce que j'aimerais qualifier d'*épistémè* foucauldienne, c'est-à-dire un espace de dispersion, opposition et différence, ou un champ ouvert de rapports indéfiniment déterminables⁹. À l'intérieur de cet *épistémè*, on peut discerner une

⁶ Voir Émile Zola, cité d'après la version «Naturalism on the Stage», *Dramatic Theory and Criticism*, éd. Bernard Dukore, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1974, pp. 692-719.

⁷ Voir Oscar Metenier, cité d'après la version «Meat-Ticket» et «Little Bugger», *The Drama Review* T101, Printemps 1984, pp. 20-28.

⁸ Voir André Antoine, cité d'après la version *Memoires of the Théâtre Libre*, éd. Marvin Carlson, Coral Gables, Fl., University of Miami Press, 1964.

⁹ Alors qu'il discute d'histoire, Michel Foucault définit l'*épistémè* de la manière suivante: «Ces critères nous permettent de remplacer les analyses différenciées par les thèmes de l'histoire globalisante. Ils nous permettent de décrire, comme étant l'*épistémè* de la période, non pas la somme de son savoir, non plus que le style général de sa recherche, mais les dérives, les distances, les oppositions, les différences, les relations de ses multiples discours scientifiques: l'*épistémè* n'est pas une sorte de grande théorie sous-jacente, elle est un espace de dispersion, elle est un champ de rapports ouvert et sans doute indéfiniment déterminable.» Voir Michel Foucault, cité d'après «Politics and the Study of Discourse», *Ideology and Consciousness* 3 (1978): 7-26, 10.

interaction simultanée de discours multiples sur la représentation. Ils ne constituent pas une série temporelle reconnaissable de successions ou une hiérarchie d'importance, mais un réseau complexe de rapports et de déplacements coexistants. Voici trois formations qui sont apparues à l'intérieur de l'espace épistémologique ou *épistémè*.

1. La représentation positiviste fut contestée par les philosophes, physiciens et artistes dans la seconde moitié du dix-neuvième et dans les premières décennies du vingtième siècle. Parmi les changements introduits, les plus acérés ont trait à la perception du temps et de l'espace. Le domaine de l'investigation intellectuelle fut infiltré par les systèmes de géométrie non euclidienne de Lobatchevski et Bolyai, la géométrie n-dimensionnelle de Riemann, les hypothèses de Poincaré concernant l'incapacité de mesurer l'espace lui-même, la théorie du champ (de forces magnétiques) de Maxwell, l'idée d'espaces relatifs de Mach, les expériences menées par Lorentz avec des objets en mouvement dans un éther immobile, la théorie espace-temps de Minkovski, le continuum quadridimensionnel de Weyl, la théorie spéciale de la relativité d'Einstein et le principe d'incertitude d'Heisenberg¹⁰. Toutes et chacune de ces théories vinrent étayer la célèbre affirmation d'Einstein selon laquelle «temps et espace sont des modes par le biais desquels nous pensons et non des conditions dans lesquelles nous vivons»¹¹. Dans le domaine des beaux-arts, les expériences menées sur l'espace-temps, et plus spécifiquement sa vitesse, sa direction, sa forme, son rythme et sa densité, furent les mécanismes formels les plus révolutionnaires du cubisme, du futurisme, du dadaïsme, du surréalisme et du constructivisme¹².

¹⁰ Pour une discussion de ces théories et expériences voir, par exemple, Max Jammer, *Concepts of Space*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969; Milic Capek, *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1961; Stephen Kern, *The Culture of Time and Space*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.

¹¹ A. Forsee, *Albert Einstein: Theoretical Physicist*, New York, MacMillan, 1963, p. 81.

¹² Voir, par exemple, Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983; J.H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1974; Christiana J. Taylor, *Futurism: Politics, Painting and Performance*, Ann Arbor, Mi., UMI Press, 1979; Annabelle Melzer, *Latest Rage and Big Drum*, Ann Arbor, Mi., UMI Press, 1980.

Collage, montage et exercices phoniques étaient souvent des combinaisons aléatoires d'un certain nombre d'éléments provenant d'autres œuvres, d'objets et de messages préexistants que l'on regroupait ensemble pour en faire une nouvelle création. Ainsi que l'illustrent les toiles de Braque animant les contradictions entre vision et cognition, les peintures dynamiques de Russolo avec zones de couleur et objets dispersés à l'intérieur de celles-ci, les expériences de Duchamp avec l'*objet prêt* («ready made») ou l'assemblage *Mertz* de Schwitters, la nouvelle œuvre d'art était maintenant tenue pour «réelle» en soi, pour une réalité autonome qui n'existait nulle part ailleurs. Ces processus de greffage mettaient l'accent sur la subjectivité de la perception et l'interaction de la domination et de la subjugation entre expressions artistiques et expériences du monde de tous les jours.

2. Les événements de la Seconde Guerre mondiale morcelèrent le sujet en fragments souvent irréconciliables. Tant l'ouvrage *Commitment* de Theodor Adorno que celui de Jean-François Lyotard intitulé «Discussions, or Phrasing 'after Auschwitz'» mettent de l'avant la nécessité de redéfinir ou de réévaluer toutes les tournures de phrases aussi bien séculières que théologiques, qui ont perdu leur droit à l'existence après Auschwitz, à moins de juger acceptable que le génocide devienne partie intégrante de la culture qui avait légitimé l'assassinat¹³. Plus important encore, comment la souffrance pouvait-elle trouver sa voix sans être récupérée ou assimilée par la subjectivité bourgeoise et ses systèmes de pouvoir, sans lesquels il n'y aurait pu avoir telle chose qu'Auschwitz? Selon Adorno, les œuvres autonomes, c'est-à-dire les œuvres qui sont régies par leur propre structure inhérente, plutôt que par la psychologie sociale, fournissent une réponse¹⁴. «Ils sont connaissance en tant qu'objets non conceptuels. Ceci est la

¹³ Theodor Adorno, «Commitment», *The Essential Frankfurt Reader*, eds Andrew Arato et Eike Gebhart, Oxford, Basil Blackwell, 1978, pp. 300-318; J.-F. Lyotard, «Discussion, or Phrasing 'after Auschwitz'», *The Lyotard Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, pp. 360-392.

¹⁴ Alors qu'il parle au sujet du rapport entre l'autorité et les formes non autonomes, Adorno fait remarquer que: «Les journaux et magazines de la droite radicale ne cessent d'attiser l'indignation à l'endroit de ce qui est contre nature, trop intellectuel, morbide et décadent: ils connaissent leur lectorat. Les aperçus de la psychologie sociale sur la personnalité autoritaire leur donnent raison. Les

source de leur grandeur. Ce n'est pas quelque chose dont ils ont à persuader les hommes, parce que ça devrait leur être donné.»¹⁵ Le discours de Lyotard, d'autre part, attire l'attention sur des expressions telles que «nous», «mourir», et «je le décrète» qui, ainsi qu'il l'affirme, ont perdu leur pouvoir en tant que formulations normatives immobilisantes à cause de la destruction de l'autorité légitime ou légitimante. Comment le «nous» pourrait-il être le tout si le SS et le prisonnier n'avaient aucun point commun d'ordre ontologique ou psychologique? Lorsque exprimées sur le plan de l'art, ces expériences devaient s'écarter de la tradition voulant que l'art soit défini en termes de représentation affirmant l'ordre apparent des choses. La dramaturgie de Beckett ou l'Art Informel de Wols, Fautrier, Matthieu et Pollock manifestent des formes dégagées des rigoureuses normes de construction de l'art figuratif d'avant-guerre, et affichent en lieu et place, un caractère changeant et fluide, et dans lequel toute promesse de représentation se voit niée, décomposée, dissoute, déconstruite ou détruite.

3. Les théories et pratiques récemment mises de l'avant par des groupes traditionnellement marginalisés, à savoir les études des féministes, lesbiennes et «gays» ainsi que celles des «minorités» culturelles, s'adonnent à des analyses méticuleuses et systématiques des modes coercitifs et rigoureux de représentation en produisant un espace à partir duquel il soit possible pour le sujet «autre» de parler. Par le recours à diverses stratégies marxistes, sémiologiques, psychanalytiques et poststructuralistes, ils ne cessent de procéder au réexamen des institutions dominantes, tant réelles que symboliques, qui contrôlent, façonnent et reproduisent les structures d'attente narratives et traditionnelles¹⁶. En dépit,

traits fondamentaux de ce type incluent le conformisme, le respect à l'égard d'une façade pétrifiée de l'opinion et de la société, et la résistance aux impulsions qui en troublent l'ordre ou qui évoquent des éléments inhérents à l'inconscient qui ne sauraient être admis». (Adorno, *op. cit.*, p. 103.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 317.

¹⁶ Voir, par exemple, Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds*, New York, Methuen, 1987; Teresa de Lauretis, «Sexual Indifference and Lesbian Representation», Jill Dolan «'Lesbian' Subjectivity in Realis: Dragging at the Margins of Structure and Ideology», Jeanie Forte, «Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism», *Performing Feminisms*, éd. Sue-Ellen Case, Baltimore, Mar., The John Hopkins University Press, 1990, 17-39, 40-53, 251-269; Sue-Ellen Case,

ainsi que le note (avec détresse) Frederic Jameson, de l'érosion postmoderniste des frontières entre la «haute culture» et la société de consommation, aboutissant à la nostalgie, au pastiche et à l'imitation de styles tombés en désuétude qui parlent «à travers les masques et avec la voix des styles entrés au musée imaginaire»¹⁷, les programmes politiques qui se rejoignent dans ces démarches révisionnistes sont braqués sur l'actuelle organisation de la représentation. Ce qu'il y a d'essentiel en eux, c'est qu'ils mettent en question la capacité de la représentation à contenir le discours du plaisir visuel, du regard, de l'espace narratif, ou de la construction de la différence ou du genre sexuel, voire les deux. Les spectacles de Karen Finley, Holy Hugues, Tim Miller et Bill T. Jones, par exemple, déterminent et déplacent les frontières délimitant les champs culturels institutionnalisés (le familier versus l'étrange, l'hétérosexuel versus l'homosexuel) en retravaillant sur les structures d'attente qui les organisent et les contrôlent. De ce fait, ces artistes produisent simultanément des images de l'autre en tant que construction mentale de l'identité d'un groupe particulier et créent un espace qui s'approprie, déplace et réduit ce qu'il engendre.

Parler à l'intérieur d'une représentation

Le déplacement des frontières de temps et d'espace qui définissent la représentation, la réévaluation de la nature du sujet parlant, de même que le nouveau mode de fonctionnement du sujet ont sans l'ombre d'un doute reconstitué l'entité de la représentation. Ils n'en ont toutefois pas entamé les fondements mêmes. Le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud et les expériences menées par Tadeusz Kantor dans *Aujourd'hui c'est ma fête* offrent deux exemples de la façon dont pourrait s'effectuer ce processus de pénétration.

Feminism and Theatre, New York, Methuen, 1988; Elin Diamond, «Mimesis, Mimicry, and the 'True-Real'», Janelle Reinelt, «Feminist Theory and the Problem of Performance», *Modern Drama* 32:1 (1989), 48-57, 58-72; Judith Butler, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal* 40:4, 1988: 519-31; Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, Mi., UMI Press, 1988.

¹⁷ Frederic Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», *The Anti-Aesthetic*, pp. 111-125.

Dans «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», Derrida fait une lecture perspicace de la déclaration d'Artaud voulant que le théâtre n'ait pas encore commencé d'exister¹⁸. Selon Artaud, le théâtre occidental a été séparé de la force de son essence, éloigné de son essence *affirmative*, de sa *vis affirmativa* par une représentation dans laquelle «la vie se laisse dédoubler et creuser par la négation»¹⁹. L'une des inéluctables conséquences de cette cassure est que le théâtre s'est résigné aux fonctions que lui ont imposées l'ordre extérieur des choses et les modèles successifs de représentation. Les empreintes de la représentation de la culture au sein de laquelle il se situe et tous les efforts déployés par l'avant-garde pour dissoudre la représentation ou la détruire arrivent rarement à modifier l'appareil culturel. Au mieux, les révoltes au plan esthétique prennent la forme d'oppositions dialectiques jusqu'à ce que, comme ce fut le cas avec le constructivisme, le futurisme, le surréalisme, l'art informel et les happenings, la structure dominante absorbe leurs techniques de représentation et invalide leur contenu.

Artaud oppose à ces pratiques le théâtre de la cruauté, envisageant celui-ci comme un site où la destruction complète de la représentation est possible à travers la destruction de la structure d'appartenance. En son lieu et place, le théâtre de la cruauté produit un espace non théologique qui est indépendant et autonome et qui «se doit, pour ressusciter ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la pure parole, d'avec la littérature et tous les autres moyens écrits et fixés»²⁰. L'espace théologique, pour Artaud, est la scène dominée par la parole/*logos* (verbe) et un auteur/créateur qui laisse le spectacle le «représenter par des représentants, metteurs en scène ou acteurs, interprètes asservis qui représentent des personnages qui, d'abord par ce qu'ils disent, représentent plus ou moins directement la pensée du 'créateur'»²¹.

¹⁸ Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», dans *l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, «Points» n° 100, pp. 341-368.

¹⁹ *Ibid.*, p. 344.

²⁰ *Ibid.*, p. 348.

²¹ *Ibid.*, p. 345.

Dégagé de ces contraintes, le théâtre de la cruauté cessera de représenter un présent connu, mais produira un espace et un commentaire de son cru que ne sauraient comprendre ou s'approprier aucune autorité ou système de conventions externe. La constitution d'un espace fermé de représentation, c'est-à-dire «un espace produit du dedans de soi et non plus organisé à partir d'un autre lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible»²², va laisser libre cours à l'expérience des éléments qu'il circonscrit. Le théâtre d'Artaud est un théâtre politique qui critique et rejette les formes admises au sein d'une culture, rejette le logocentrisme articulé dans et par le langage, et rejette les normes sociales qui contrôlent les individus. Dans le contexte de ces observations, on voit clairement pourquoi, aux yeux d'Artaud, le théâtre non sacré, le théâtre qui privilégie la parole, le théâtre abstrait, le théâtre de l'aliénation, le théâtre non politique et le théâtre idéologique étaient perçus comme étrangers à l'idée d'autoreprésentation dans son théâtre de la cruauté.

Alors que le discours d'Artaud est essentiellement un exposé théorique sur le mode de fonctionnement de la représentation, celui de Tadeusz Kantor dans *Aujourd'hui c'est ma fête* offre un exemple visuel de ce que veut dire: parler à l'intérieur d'une représentation. Il convient de faire remarquer ici que, même s'il y a incompatibilité entre leurs systèmes philosophiques, puisque le projet d'Artaud visait à rétablir une essence affirmative permettant l'accès à une vie avant et après la mort du théâtre occidental, tandis que le théâtre de Kantor s'appuyait fermement sur le concept d'objets brutalement arrachés à la réalité, l'un et l'autre cherchaient à mettre un terme à la représentation traditionnelle.

Dans les expériences théâtrales menées par Kantor entre les années 1944 et 1973, une salle détruite par un bombardement, un café, une garde-robe, un hospice ou encore un vestiaire constituaient des espaces qu'on ne pouvait définir

²² *Ibid.*, p. 349.

à l'aide d'une quelconque hiérarchie externe²³. C'est à l'intérieur des frontières de ces espaces non représentatifs que Kantor mena ses expériences avec l'*autonome*, l'*informel*, le *zéro*, le *happening*, et l'*impossible*²⁴. Chacun d'eux remettait en question l'idée traditionnelle de la représentation et de l'interprétation en insistant pour que le théâtre soit envisagé comme un lieu produisant son propre espace où était mise à exécution la vision de l'artiste sempiternellement présent. Ces processus tendant à déprécier la valeur de la réalité furent poussés plus avant dans *la Classe morte* (1975), une pièce où deux cordes servaient à séparer l'auditoire de l'espace de représentation, ou pour utiliser la terminologie de Kantor, à séparer le monde des vivants de celui des morts. *Wielopole Wielopole* (1980), *Qu'ils crèvent, les artistes* (1985), et *Je ne reviendrai jamais* (1988), sont autant de pièces qui ont exploré les conséquences d'actions scéniques enfermées en elles-mêmes et dans le souvenir de celui qui tient le discours. La pièce de 1990 intitulée *Aujourd'hui c'est ma fête* est un compendium par excellence de ces processus²⁵.

²³ La pratique de présenter des spectacles ailleurs que dans les édifices destinés au théâtre a été amorcée par Kantor dès 1944. *Le Retour d'Ulysse*, par exemple, fut montée dans une salle qui avait été bombardée. «C'était la guerre, et il y avait des milliers de salles dans le même état. Elles offraient toutes le même spectacle: des briques mises à nu se faisaient jour derrière une couche de peinture, des plâtras se détachaient du plafond, il manquait des lattes au plancher, des colis abandonnés gisaient sous la poussière, des débris épars jonchaient le sol» (Tadeusz Kantor, «The Infamous Transition from the World of the Dead into the World of the Living», *The Drama Review* T111, Automne 1986, 166-170, 168).

Le rapport entre la réalité et la représentation théâtrale peut s'expliquer à la lumière des commentaires de Kantor concernant les événements de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi qu'il le faisait remarquer dans la «Leçon n° 1» des *Leçons de Milan*, «le recours à tous ces objets détruits par la guerre manifestait la colère d'un humain qui se voyait traquer par d'autres bêtes humaines. Il nous restait à peine la force de nous raccrocher à la chose la plus rapprochée, L'OBJET RÉEL, et de lui donner le nom d'oeuvre d'art» (Kantor, «Leçon n° 1», *Leçons de Milan*, Paris, Actes Sud / Papiers, 1990).

²⁴ Voir *The Drama Review*, 115-136, pour les textes de ces manifestes.

²⁵ Pour une discussion des expériences théâtrales de Tadeusz Kantor et de ses écrits théoriques, voir mon ouvrage *Tadeusz Kantor's Theatre: A Journey Through Other Spaces* à paraître aux Presses de l'University de Californie.

Dans les notes concernant la mise en scène, Kantor faisait observer que:

L'action se déroule sur scène.

Une action réelle. Admettons qu'il en soit ainsi.

J'ai décidé d'emménager sur scène et d'y vivre [...]

J'ai souvent imaginé ma chambre dans un théâtre,

à l'intérieur d'un théâtre,

sur une scène plutôt que dans un hôtel.

Alors ma pauvre chambre d'imagination, comme je l'appelle,
est placée sur scène.

Il m'incombe de l'aménager.

Elle ne doit pas ressembler à une chambre au théâtre.

Je vais rassembler sur scène, dans cette chambre qui est la mienne,
tous les objets

comme si j'avais réellement décidé de *vivre ici*²⁶.

La scène, une simple plate-forme, était remplie d'objets et de gens reliés à la vie artistique de Kantor. En haut, au centre, se trouvait un cadre vide. Le cadre côté cour était occupé par le double de Kantor, à savoir l'Autoportrait, représenté assis sur une chaise. Le cadre côté jardin était vide. Un emballage (des figures humaines enveloppées dans des sacs) était posé sur le sol entre les trois cadres. En bas à gauche il y avait une chaise, une table avec une vieille lampe, un livre attaqué par la moisissure, une vieille photo, une feuille de papier détachée, et un lit de fer sur lequel gisait l'Ombre du propriétaire. En bas, côté cour, se trouvaient un vieux four muni d'une cheminée ainsi qu'un lavabo rempli de vaisselle.

Le silence sur la scène fut rompu par la voix de Kantor sortant d'un haut-parleur. «À nouveau je suis sur scène. Jamais probablement je n'expliquerai pleinement ce phénomène aussi bien à vous qu'à moi-même. Pour être précis, je ne suis pas sur la scène, mais à l'avant-scène. En face de moi, il y a l'auditoi-

²⁶ Kantor, «Ma chambre», «notes dans le programme d'*Aujourd'hui c'est ma fête*, Milan, C.R.T. Artificio, 1990, p. 6.

re...»²⁷ Pendant que se poursuivait la lecture du monologue, une silhouette ressemblant à l'Infante Marguerite de Vélasquez en robe de dentelle noire entra dans le cadre côté jardin. Au même moment, le double s'anima et se mit à répéter les mots du monologue en imitant les gestes de Kantor. Puis il se mit à lire le monologue. La voix de Kantor l'interrompt, et finalement prit le relais pour conter l'histoire d'une rencontre qui avait eu lieu au sous-sol du Cricoteka, le théâtre de Kantor à Cracovie: «Laissez-moi vous raconter l'incident qui m'est arrivé.» La voix émanant du haut-parleur s'arrêta brusquement. Le double perdit soudain l'équilibre et chuta hors de l'espace encadré dans l'espace de représentation. Il s'approcha de la table, toucha la chaise maintenant vide de Kantor, alluma la lampe, prit un morceau de papier posé sur la table, et se mit à lire: «À nouveau, je suis sur scène. Jamais probablement je n'expliquerai pleinement ce phénomène aussi bien à vous qu'à moi-même. Pour être précis, je ne suis pas sur scène, mais au seuil. En face de moi, il y a l'auditoire — vous, Mesdames et messieurs — c'est-à-dire, conformément à mon vocabulaire, LA RÉALITÉ. Derrière moi se trouve la scène, c'est-à-dire L'ILLUSION, LA FICTION. Je ne penche vers aucun des deux côtés. Je tourne la tête dans un sens, puis dans l'autre. Un superbe résumé de ma théorie.» «Laissez-moi vous raconter l'incident qui m'est arrivé. Cela s'est passé un samedi.» La voix enregistrée de Kantor fit une pause, répéta la dernière phrase et poursuivit l'histoire.

Pendant que la voix reprenait le récit de la rencontre de Kantor avec une pauvre fille au Cricoteka, les portes derrière le cadre central s'ouvrirent et la Pauvre Fille entra, suivie d'autres interprètes (la mère, le père, le prêtre, l'oncle Stasio):

Depuis les sombres recoins
comme jaillis des abîmes de l'enfer,
commencèrent à surgir
des gens, qui étaient morts depuis longtemps,
et les souvenirs d'événements

²⁷ Toutes les citations sont tirées du texte inédit d'*Aujourd'hui c'est ma fête*.

qui, comme dans un rêve,
n'avaient pas d'explication²⁸.

La Pauvre Fille se dirigea vers le cadre où se trouvait l'Infante, la força à sortir, prit sa place et imita sa posture. Ses actions étaient accompagnées par des éclats de rire de la famille. L'Autoportrait quitta son cadre pour aller reconduire l'Infante à son tableau. «C'est mon Infante Marguerite: la mienne», annonça-t-il avant de réintégrer sa propre toile.

La Pauvre Fille s'approcha du cadre central derrière lequel la famille était maintenant assise. Une femme de ménage arrivée à l'improviste et s'adressant d'abord à la chaise vide, puis à l'Autoportrait, lança: «Aujourd'hui, c'est votre fête. C'est votre anniversaire aujourd'hui. Vous avez 75 ans. Mais, il n'y a pas de table.» Elle quitta pour aller chercher un panneau de bois qu'elle plaça sur des tréteaux derrière le cadre du tableau de la famille. La Pauvre Fille répéta son texte. Le double s'approcha de la photo placée sur la table. C'était sa photo d'anniversaire. Pour compléter l'image qui y était représentée, il se joignit au groupe derrière le cadre.

La cérémonie d'anniversaire fut interrompue par l'irruption d'un camelot qui annonça le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Les mains se tendirent hors de l'emballage pour attraper les journaux volant dans les airs. «Ma pauvre chambre d'imagination devient un champ de bataille. La guerre détruit la photographie et l'illusion. Elle entre en coup de vent dans la chambre et vient tout chambouler.» Disparurent la guerre et ses mécanismes. La chambre de Kantor fut réaménagée pour accueillir d'autres «images» (Jarema et Stern, artistes polonais d'avant-garde), pour être aussitôt envahie et détruite à nouveau par des politiciens, des généraux, des soldats et leur arsenal de pouvoir et de guerre. L'Autoportrait jeta un regard circulaire: «Ma pauvre chambre d'imagination. Mon foyer. Mon chez-moi sur scène qui, à l'instar d'une forteresse, se défend contre les attaques de la foule, contre les gouvernements, contre la politique,

²⁸ Tadeusz Kantor, *Ô douce nuit: les classes d'Avignon*, Paris, Actes Sud / Papiers, 1991.

contre toute introduction non autorisée, contre l'ignorance, contre la vulgarité et la stupidité. Pour armes, j'ai *mon imagination, mes souvenirs d'enfance, ma pauvreté, ma solitude, et la mort aux aguets là-bas*, ainsi qu'une grande actrice qui se trouve être sa rivale: *l'amour.*»

Après le cauchemar, l'Ombre et la Femme de ménage essayèrent de remettre en place la chambre/auberge d'imagination/souvenir. Ils virent interrompre leurs efforts par l'arrivée de quatre soldats du N.K.V.D. qui retirèrent l'Autoportrait de son cadre pour l'enfoncer dans le cadre central. Après avoir mutilé l'Autoportrait, ils l'abandonnèrent gisant sur le plancher. La Femme de ménage poussa de côté le cadre central vide. Une fois qu'il fut retiré se fit jour un espace différent comportant une porte en bois. Pendant qu'était jouée «La Belle Hélène» d'Offenbach, les fossoyeurs de la pièce *Je ne reviendrai jamais* apportèrent les crucifix de la pièce *Qu'ils crèvent, les artistes*. Ils éparpillèrent les crucifix partout dans la chambre. La Pauvre Fille réapparut; derrière elle se trouvaient des engins bactériologiques, des monuments et machines de guerre et de mort, ainsi que des généraux enfermés dans des cages de cirque. On entendit jouer la *Symphonie héroïque* (2^e mouvement) de Beethoven. On vit paraître de derrière les portes un cortège funèbre que dirigeait un prêtre brandissant un crucifix. L'Autoportrait, le père, son double et l'oncle Stasio portaient sur leurs épaules un panneau de bois/table/cercueil. Suivait la mère. Le panneau fut posé sur des tréteaux face à l'auditoire. Vinrent s'asseoir autour les membres de la famille comme s'ils participaient à la Dernière Cène. L'Autoportrait se leva: «À nouveau, je suis sur scène. Jamais probablement je n'expliquerai pleinement ce phénomène aussi bien à vous qu'à moi-même. Pour être précis, je ne suis pas sur la scène, mais sur l'avant-scène.» Une musique de Haydn vint noyer ses paroles. Éclatèrent un désordre et un chaos universels. La musique s'arrêta soudainement. Toute chose et tout être restèrent figés dans un geste ultime....

Considéré dans le contexte des expériences qu'il mena après les années 1975, *Aujourd'hui c'est ma fête* marque un tournant dans la manière dont Kantor aborde le rapport entre les souvenirs immatériels et les processus servant à les représenter. Alors que *la Classe morte*, *Wielopole Wielopole*, *Qu'ils crèvent les artistes* et *Je ne reviendrai jamais* introduisaient des espaces de représentation qui

ou bien existaient au-delà du temps, ou étaient les pendants d'espaces réels, transformés dans une quelconque direction, ou avaient leur propre cohérence et existaient par eux-mêmes, la dernière mise en scène démantèle ces espaces et en démonte les formes stylistiques²⁹. Elle y parvient en disposant sur la scène quatre cadres qui articulent et décomposent l'illusion aussi bien transcendante que sensorielle. Entre la salle et l'espace de représentation, il y a une place fixe assignée à Kantor lui-même. Eût-il été vivant, il se serait assis sur une chaise et aurait assumé la fonction de porteur du discours projetant les invisibles traces de ses souvenirs sur les événements se déroulant sur scène tout en y participant. Maintenant, son seul fantôme se déplace à l'intérieur de ce cadre dont la voix de Kantor sortant d'un haut-parleur rappelle à l'auditoire les limites: «À nouveau, je suis sur scène. [...] Pour être précis, je ne suis pas sur la scène, mais sur l'avant-scène.» Les deuxième, troisième et quatrième cadres sont concrets et visibles. Côté cour, il y a un cadre contenant l'Autoportrait, au centre, en haut, un cadre contenant les Portes de la mort, de derrière lesquelles différents personnages vont surgir et, côté jardin, un cadre contenant l'Infante. Chacun de ces cadres a sa propre histoire. Toujours présent sur scène au cours de ses spectacles, l'Autoportrait est un singulier miroir dans lequel l'image de Kantor, comme l'image de Philippe IV dans les *Ménines* de Vélasquez, usurpe la place du sujet privilégié de la représentation en gommant les objets disposés dans l'espace de représentation³⁰. Le cadre contenant les Portes de la mort (ou, pour

²⁹ De la même manière, l'*Impossible Theatre* de Kantor mettait en question la production de l'espace physique et le système autoréférentiel du happening. Peu satisfait du happening, Kantor en rejetait les principes dans son *Impossible Theatre*. Même si les huit scènes de l'*Impossible Theatre* (1969) conservaient la structure du happening, elles ne se déroulaient dans aucun espace de représentation. Les acteurs, un groupe d'«errants éternels», étaient en route vers des lieux dont les fonctions se définissaient en rapport soit à leur nature, soit à un trait de civilisation. À l'occasion de leur passage dans ces lieux, les interprètes présentaient des scènes tirées de la pièce *le Petit Manoir* de Witkiewicz. Ainsi que le faisait observer Kantor, son objectif en montant huit différentes scènes de la pièce était de créer des intrigues scéniques qui ne pouvaient se développer dans une quelconque direction du fait qu'elles étaient séparées dans le temps et dans l'espace, et que cela rendait impossible pour les spectateurs d'interpréter la pièce dans son ensemble.

³⁰ Voir mon article «La mémoire de Tadeusz Kantor: création dans l'espace virtuel», dans *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, éd. Georges Banu, Paris, Actes Sud/Papiers, 1990, pp. 78-91.

être plus précis, le vide entre le cadre et la porte) est un lieu où l'échange entre le «moi» et les «autres» est intervenu depuis *la Classe morte*, alors que l'Infante, dans sa robe de dentelle noire recouvrant un corsage à fanons de baleine, est une représentation visuelle de l'essai de Kantor en 1962 au sujet de deux versions de son tableau *l'Infante Marguerite*³¹.

Comme le font voir cependant les événements qui se passent sur scène, ces cadres ne sont pas entièrement stables et refermés sur eux-mêmes. Ils ne produisent pas non plus leurs propres représentations et commentaires ainsi qu'il était prévu dans la théorie artaudienne du confinement de la représentation dans un espace non théologique. On peut plutôt les voir comme des ouvertures dans un discours qui existe en tant que champ ouvert se situant à l'extérieur et au-delà de l'histoire présentée sur scène, un théâtre autonome, ou l'autobiographie de Kantor. Rappelez-vous, par exemple, les moments où l'Autoportrait n'en peut

³¹ Dans son essai intitulé *l'Infante Marguerite*, Kantor faisait observer que
 «[...] les Infantes de Vélasquez
 à la manière de reliques
 ou de saintes vierges
 avec leurs artificielles têtes de mortes
 à chevelure humaine,
 sont vêtues de manteaux réels très ornés [...]
 elles sont sans défense
 humiliées
 et exposent sans pudeur leur totale indifférence [...] au regard du public» (Deuxième version).
 «[...] la toile, qui possède l'aptitude à créer la nécessaire illusion, est mal recouverte de peinture [...] un canevas gris de qualité inférieure [...] un portrait comportant lui-même deux parties séparées qui furent ultérieurement jointes l'une à l'autre au moyen de charnières en fer.

Le tableau peut être replié comme une malle [...].
 Peut-être a-t-il été fait ainsi pour des motifs d'ordre pratique afin de faciliter le transport et l'exposition de l'Infante, la curiosité du panoptique errant [...].
 Un vieux sac postal de facteur remplaçait la célèbre robe de l'Infante qui, telle une chasuble, était déployée sur le corsage à fanons de baleine [...].

(Kantor, *Infantka Margarita [l'Infante Marguerite]*, manuscrit inédit, 1962, n.p.)

plus de rester confiné à l'intérieur de son cadre et tombe dans l'espace de représentation, ou encore l'Infante qui, lorsqu'elle est tournée en ridicule par la Pauvre Fille et Maria Jarema, quitte son cadre et prend part à l'action en cours sur scène, ou encore, depuis l'arrière des Portes de la mort, l'intrusion de «gens qui étaient morts depuis longtemps, les souvenirs d'événements qui, comme dans un rêve, n'avaient pas d'explication.» Une fois que les personnages et les événements ont surgi dans l'espace de cet *autre* discours, les cadres, bien qu'ils soient toujours présents, restent vides. Parallèlement à l'effacement temporaire du contenu des cadres, les narrations représentées par ceux-ci cessent de servir de lien et, par voie de conséquence, les *personnages* peuvent intervenir dans des échanges qui mettent au jour les traces de leurs représentations passées. Plus important encore,

L'explication de l'«illusion» vous est offerte dans le présent, au sens que l'*illusion* est reflétée; et il y a toujours une explication partielle qui doit être à jamais renouvelée, prolongée, raccomodée; son importance tient plus aux pressions qu'elle exerce sur le texte général qu'à une quelconque *vérité* qu'elle est censée révéler, qu'à sa transmission d'information ou de déformation³².

L'Autoportrait, l'Infante et les gens/souvenirs ne se bornent pas à conter simplement leur propre histoire, pas plus qu'il n'y ait «quelque vérité (qu'ils sont) censés mettre au jour»; ce qu'ils font plutôt consiste à mettre au jour et tracer la topographie de cet *autre* discours.

L'*autre* discours dans le théâtre de Kantor est un espace *athéologique* de représentation qui, à la différence de l'espace *non théologique* d'Artaud, se produit lui-même et son propre commentaire sans jamais sublimer sa forme et sa configuration, comme en témoigne l'échange liminaire entre la voix enregistrée de Kantor et l'Autoportrait. L'*autre* discours est analogue à la définition que donne Platon des espaces en cause dans la construction d'un objet:

³² Derrida, cité d'après la version «The Apparatus or Frame», *Dissemination*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, pp. 296-300, 299.

[...] il faut reconnaître qu'il y a d'abord la forme immuable qui n'est pas née et qui ne périra pas, qui ne reçoit en elle rien d'étranger, et qui n'entre pas elle-même dans quelque autre chose, qui est invisible et insaisissable à tous les sens et qu'il appartient à la pensée seule de contempler. Il y a une seconde espèce, qui a le même nom que la première et qui lui ressemble, mais qui tombe sous les sens, qui est engendrée, toujours en mouvement, qui naît dans un lieu déterminé pour le quitter ensuite et périr, et qui est saisissable par l'opinion jointe à la sensation. Enfin il y a toujours une troisième espèce, celle du lieu, qui n'admet pas de destruction et qui fournit une place à tous les objets qui naissent. Elle n'est elle-même perceptible que par un raisonnement bâtarde où n'entre pas la sensation; c'est à peine si l'on peut y croire. Nous l'entrevoyons comme dans un songe, en nous disant qu'il faut nécessairement que tout ce qui est soit quelque part, dans un lieu déterminé, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur la terre ni en quelque lieu sous le ciel n'est rien. À cause de cet état de rêve, nous sommes incapables à l'état de veille de faire toutes ces distinctions et d'autres du même genre, même à l'égard de la nature éveillée et vraiment existante, et ainsi d'exprimer ce qui est vrai, à savoir que l'image, parce que cela même en vue de quoi elle est façonnée ne lui appartient pas et qu'elle est comme le fantôme toujours changeant d'une autre chose, doit, pour cette raison, naître dans autre chose et s'attacher ainsi en quelque manière à l'existence, sous peine de n'être rien du tout, tandis que l'être réel peut compter sur le secours du raisonnement exact et vrai, lequel établit que, tant que les deux choses sont différentes, aucune des deux ne pouvant naître dans l'autre, elles ne deviendront pas à la fois une seule et même chose et deux choses³³.

Le troisième espace est la *khora* platonicienne, qui n'est ni l'espace du porteur du discours ni l'espace d'une représentation sensible/physique, c'est-à-dire qu'il ne relève ni de Kantor ni des objets de sa création (les récits encadrés). Dans le même temps, il le «contient tout entier», et il rend possible la mise en place de la représentation. Il n'est pas un médiateur entre des oppositions dialectiques. Il

³³ Platon, *Timée*, dans *Œuvres complètes*, trad. E. Chambry, Paris, Garnier, [1938], t. V, pp. 487-488 (# 52 a-c).

n'est pas un réceptacle passif dans lequel Kantor pourrait jeter formes et objets³⁴, pas plus qu'il ne s'agit d'un intérieur spatial modelé par ses objets³⁵.

Comme le fait observer Eisenman, le troisième espace platonicien est «pareil au sable sur la plage: il n'est pas un objet ou un lieu, mais à peine un registre du va-et-vient de l'eau, qui laisse des traces de marée haute et enregistre des empreintes — érosions — au passage de chacune des vagues successives qui se retirent à marée basse³⁶. Dans la pièce *Aujourd'hui c'est ma fête*, l'espace entre les quatre cadres est le lieu/absence de lieu qui enregistre les quatre faces/cadres de représentation. N'étant ni lieu ni absence de lieu, la *khora* ne crée et ne produit rien, même pas un événement, puisque un acte établirait un ordre, consoliderait une forme, ou comporterait une promesse. Il se trouve plutôt qu'un ordre, une forme ou une promesse ne peuvent être introduits, façonnés ou accomplis qu'à l'intérieur des limites inhérentes aux *cadres*. Ainsi donc, par exemple, l'espace à deux dimensions de l'Autoportrait est activé par la voix de Kantor, de la même manière la Pauvre Fille pousse et déloge l'Infante, de même l'Infante, lorsqu'elle fait l'objet des critiques de la Pauvre Fille et de la famille, est reconduite à son cadre par l'Autoportrait avant que ce dernier réintègre le sien, ainsi l'Autoportrait joint-il le groupe assis derrière le cadre central pour la «cérémonie d'anniversaire», pour s'en retourner à son tableau lorsque la

³⁴ Il convient de noter que, dans *la Classe morte*, *Wielopole Wielopole* et *Qu'ils crèvent les artistes*, une interprétation de la représentation avait sa source dans la tension entre le Soi (Kantor) et les acteurs (ses souvenirs). Mettre les acteurs en mouvement, les corriger, les arrêter relevait de Kantor. Ce que les spectateurs voyaient était la décomposition et la recomposition de tranches de sa vie qui étaient rendues visibles par le truchement des interprètes.

³⁵ Dans *Je ne reviendrai jamais*, Kantor pénétrait dans l'espace de représentation et participait aux intrigues qui se déroulaient dans l'espace de représentation. Il cessait d'être le créateur de sa *chambre d'imagination*. En lieu et place, il était l'un des protagonistes des événements joués par les comédiens.

³⁶ Peter Eisenman, «Guardiola House, Santa Maria del Mar», *Deconstruction*, eds Andreas Papadakis, Catherine Cooke et Andrew Benjamin, London, Academy Group, 1989, pp. 163-166, 163. Pour une analyse critique de la *khora* platonicienne, voir Jacques Derrida, «How to Avoid Speaking», *Languages of the Unsayable*, éd. Sanford Budick et Wolfgang Iser, New York, Columbia University Press, 1989, pp.3-70.

«chambre d'imagination» est envahie par la guerre et ses mécanismes de destruction.

Au fil du déroulement d'*Aujourd'hui c'est ma fête*, la *khora* est devenue le point de convergence du discours où diverses *entités* de représentation étaient rassemblées avant d'être dispersées et de regagner leurs cadres respectifs. Chaque fois que ceci se produisait, une image dont les conditions d'existence se retrouvaient soudainement à l'extérieur et au delà de tout contrôle de l'*entité* de représentation, prenait vie pour réclamer un certain degré de réalité. Rien ne saurait mieux résumer cette idée que la scène finale. Lorsqu'après l'exécution, la Femme de ménage et l'Ombre repoussent le cadre central dans sa toile de fond avec les Portes de la mort, il ne subsiste plus aucun vide entre le cadre et les portes. Bien que l'espace soit rempli d'objets et de personnages tirés d'autres productions de Kantor, tous entremêlés, et bien que les interprètes répètent des mots et phrases tirés d'autres pièces, leur irrépressible chaos est réduit au silence par l'Autoportrait imitant le geste bien connu de finitude de Kantor. Il n'y a plus de possibilité pour le *négatif vivant* de devenir un narratif *encadré*; il ne peut être qu'un registre des empreintes et des érosions des «vagues successives se retirant à marée basse» — un discours sur la *manière* selon laquelle une représentation peut être ou ne pas être connue.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)