

L'artiste du théâtre revient au tableau. *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* en tant que mise en abyme

KATARZYNA FAZAN

1. Répétitions théâtrales, c'est-à-dire études, esquisses, repeints

« La fin », « l'extrémité », « il n'y aura plus rien », « un style tardif » : ce sont des mots et expressions qui sont généralement associés à la mise en scène par Kantor de la pièce *Dzisiaj są moje urodziny* [*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*] (1990)¹. La répétition générale du dernier spectacle du Théâtre de la Mort n'a pas eu lieu. Kantor s'éteignit samedi, dans la nuit du 7 au 8 décembre, avant la rencontre avec les acteurs, rencontre qui allait être suivie du premier

1. Voir Michał Kobiałka, *Epilog. Teatr Osobistego Wyznania Tadeusza Kantora: uwagi o późnym stylu* [Épilogue. Théâtre de l'Aveu Personnel de Tadeusz Kantor : notes sur le style tardif], in Marta Bryś, Anna R. Burzyńska & Katarzyna Fazan, *Dzisiaj Tadeusza Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* [*Aujourd'hui ! Tadeusz Kantor. Métamorphoses de la mort, de la mémoire et de la présence*], Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014. Une analyse de ce spectacle lu dans différents contextes théoriques et partiellement eschatologiques est à trouver dans l'ouvrage de Marek Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dzisiaj są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora* [Acte créateur comme mimésis. « Aujourd'hui c'est mon anniversaire » – le dernier spectacle de Tadeusz Kantor], Cracovie, Universitas, 2005.

déroulement complet de la représentation. Les fragments qu'il a laissés n'existaient que par rapport à un espace personnel, subjectif de l'œuvre. Après sa disparition, ils se sont désintégrés, mais voilà ce que je pense en particulier : le spectacle, malgré les efforts pour le maintenir dans un état prêt à être représenté, est devenu la première posthume du Théâtre de la Mort, et même si les acteurs jouaient grâce aux souvenirs des répétitions, ils célébraient aussi l'absence de Tadeusz Kantor². Ces constatations ne déprécient pas *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, parce que c'est un spectacle extraordinaire dans sa forme inaccomplie où il n'a pas été possible à l'auteur d'insérer sa présence – comme cela a été le cas jusque-là – mais il a ainsi pleinement manifesté son absence. En fait, le dernier spectacle de Kantor n'a pas existé dans la version achevée. L'avant-première mondiale a eu lieu à Toulouse le 10 janvier 1991 ; sur les affiches, on a alors mis le sous-titre : *La dernière répétition*.

En même temps, malgré l'ambiance de deuil qui accompagnait la représentation d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, ce spectacle, je crois (non seulement par son titre) est lié à la notion de « l'anniversaire de la naissance », dont j'essaierai d'esquisser le concept en ajustant la problématique qui m'intéresse aux circonstances commémoratives et en indiquant, dans la dernière œuvre de Kantor, un phénomène de la « renaissance » artistique déclenchée, paradoxalement, contrairement aux principes psychobiologiques, dans le cercle d'une ombre thanatique.

Il convient de rappeler que nous avons un accès particulier à la dernière représentation grâce aux enregistrements filmiques des répétitions. Les enregistrements des recherches et des préparations ont commencé le 13 octobre 1989 à Cracovie, rue Kanonicza à la Cricothèque. Ils ont duré jusqu'au mois de février 1990 ; après, il y a eu une pause, avant le départ pour Toulouse. Pendant ce temps, Kantor a réalisé un cricotage *Cicha noc* [*Ô Douce Nuit*], dernière œuvre terminée et montrée de son vivant. De nouveaux enregistrements comprennent la période entre le 7 novembre et le 7 dé-

2. Déjà en 1988, après la première de *Nigdy tu już nie powróce* [Je ne reviendrai jamais], Kantor songeait à un autre spectacle, qui « comme celui-ci, serait une continuation de ce qu'il avait fait, mais... déjà sans lui ». Voir le recueil *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980-1990* [Tadeusz Kantor. La dernière décennie 1980-1990], Cracovie, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka [Cricothèque], 2013, p. 160. Une autre fois, il disait qu'il songeait à un spectacle où il serait absent « alors que tout le monde l'attendrait », ce qui devait être aussi comme « attendre Godot », *ibid.*, p. 172-173.

cembre, ils se terminent la veille de sa mort survenue à Cracovie à l'aube du 8 décembre. Alors, les enregistrements des répétitions nous donnent des images qui sont éparpillées en ce sens qu'elles sont restées à un stade incomplet par l'inaccomplissement, parce qu'elles ne sont pas entièrement formées en tant qu'éléments de la narration fermée, modelée par la présence intégrante de l'artiste. Cependant, ce qui est resté dans les *débordements* d'un tout structural, est peut-être – il faut le répéter et le souligner – de première importance.

La forme ouverte du dernier spectacle de Kantor continue à poser toute une série de questions liées à ses intentions artistiques, elle incite à réfléchir encore sur le chemin fait par l'enregistrement vidéo des études, ainsi que par tout un recueil de dessins et notes préparés lors du travail sur le spectacle³. Pourtant, paraît-il, il ne s'agirait pas ici de faire une (re)construction de l'œuvre sur la base de l'enregistrement des répétitions, des esquisses ou brouillons, mais de se plonger dans sa forme déconstruite ; il ne s'agirait pas tellement de décrire un spectacle inexistant (ce qui sous-entendrait la construction d'un tout par l'assemblage des parties) que de se concentrer plutôt sur des éléments choisis ou sur des processus, sur des recherches, sur une forme instable qui se développe dans différentes directions⁴.

Il semble intéressant de se pencher, en particulier, sur la conception picturale du spectacle, sur les paradoxes activés par la mise en relief, par Kantor, de la filiation entre la scène et l'atelier du peintre, et à cette occasion, de revenir à des questions inépuisées

3. L'enregistrement vidéo de toutes les répétitions du dernier spectacle dure plus de 50 heures. Andrzej Sapija en a monté un film d'une heure *Próby tylko próby* [Répétitions, rien que des répétitions]. Dans la Cricothèque, on conserve aussi les dessins que Kantor a effectués pour ce spectacle, ainsi que ses notes sur lesquelles j'appuie mes différentes remarques. Les paroles de Kantor que je cite ou que je paraphrase proviennent des enregistrements vidéo.

4. Le premier à signaler cette manière de voir l'art de Kantor dans le cadre du discours postmoderniste a été Krzysztof Pleśniarowicz qui parlait des recherches sur son théâtre menées à l'Ouest et qui soulignait que « toute la conception derridienne du théâtre post-acteur en tant qu'espace de l'incertitude et de l'hésitation est, en fait, une caractéristique idéale du théâtre de Kantor ». Voir *Dyskusja* [Discussion], in Tomasz Gryglewicz (éd.), *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora* [À l'ombre de la chaise. La peinture et l'art de l'objet chez Tadeusz Kantor], Cracovie, Universitas, 1996, p. 167.

encore entièrement dans la réflexion sur *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, à savoir pourquoi l'artiste est revenu au tableau et à l'imagerie théâtrale en tant que procédé de mise en scène enraciné dans les arts plastiques. Pourquoi a-t-il introduit dans le spectacle une conception de la réalité vue presque de la perspective d'un peintre, en composant la scène de tableaux sur chevalets et pourquoi a-t-il introduit les effets de l'image animée et de la photographie de façon spatialisée ? Il semble important que, au moment où Jean Baudrillard⁵ nomme les tableaux « meurtres du réel » en sous-entendant le développement de l'imagerie médiale et virtuelle, Kantor veut examiner la force et la puissance du tableau en tant que tel, le tableau au sens de peinture ; il veut examiner – pour le dire selon les termes de Jacques Derrida – sa vérité non pas en tant que message univoque, mais en tant qu'apparition progressive des contenus intérieurs dans un jeu continu entre l'illusion et la réalité⁶.

Avant tout, il faut rappeler le *principe général* de la création artistique de Kantor. Dès le commencement de son travail sur *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor introduit la méthode additive, c'est-à-dire celle consistant à développer et d'ajouter des scènes-images. Même au stade de la préparation avancée, ces scènes étaient totalement reprises. Au cours du travail, l'artiste connut des moments d'impuissance qu'il ne cachait pas (« Je ne sais pas comment continuer, c'est ici que commence mon ignorance », dit-il le 14 novembre 1990, pendant les dernières répétitions). En assemblant les scènes (comme les tableaux), Kantor s'appuie sur la méthode rhapsodique, sur la fragmentation, sans culmination univoque. Il crée des séries picturales et des polyphonies théâtrales et imagées. Il adopte aussi divers points d'observation : il essaie de se placer à l'intérieur du spectacle, à l'endroit frontière avec le public et au-delà

5. La première édition du livre *Simulacres et simulation* de Jean Baudrillard date du début des années 1980.

6. Derrida souligne ce sens du terme « vérité » en peinture, qu'il faut « dire » (selon la fameuse formule de Cézanne « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai ») et, dans le labyrinthe des polémiques et des révisions des valeurs, il abandonne l'idée kantienne de l'œuvre d'art finie, fermée dans le cadre des règles esthétiques. Voir Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 6. Cette nouvelle conception de la vérité (que je voudrais développer dans la suite des liens à la catégorie du réel de Kantor) indique elle-même, rappelle elle-même, « se ressemblant assez pour échapper à toute méprise, à toute illusion ; et même à toute représentation », *ibid.*, p. 9. Je me réfère aux observations de Derrida dans la suite du présent article.

de lui. Frôler une matière fortuitement, mais aussi détruire et effacer une variante ou acquérir une nouvelle version de l'image, ces procédés deviennent essentiels dans son travail artistique⁷.

Indubitablement, ce qui était d'une grande importance pour le développement de l'action dramatique et pour la composition des scènes-tableaux, c'était d'enregistrer le travail des acteurs. À différents moments, on voit que les acteurs et le metteur en scène prennent des poses, tout en sachant qu'ils sont enregistrés. Le fait d'être conscient de l'enregistrement encourageait et intensifiait la tension créatrice. Grâce à la technique d'enregistrement, on a un point de perception et de vue, un horizon intérieur et cognitif qui donne l'inventaire des efforts effectués. Cette observation de l'œil de la caméra, fixé sur l'artiste qui regarde et examine ses propres projets en tant que cristallisations des images théâtrales, fait penser aux dessins de Kantor de la série *Uwaga malarstwo* [*Attention, la peinture*], où est apparu un espace rempli de peintures avec une caméra à l'intérieur du champ de la représentation⁸. En un sens, c'est un

7. Sur le sujet de l'effacement dans la mise en scène et dans le texte, voir Piotr Dobrowolski, *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym* [L'Esthétique du rejet dans le drame et le théâtre contemporains], Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011, où l'on voit des catégories comme : repousser, séparer, rejeter, détracter, rayer, corriger qui sont des noms de méthodes du travail artistique, des techniques légitimes de création dans les actes performatifs.

8. Excepté le film de 1957, il y a toute une série de représentations de dessins, série qui porte le titre *Uwaga, malarstwo!* [Attention, la peinture !], une partie de ces dessins appartient à la *Collection « A »*. Ils représentent différentes relations entre les tableaux, les cadres et un personnage en train de peindre et la caméra, ce qui, en un sens, est conforme à la situation des répétitions pour *Dzisiaj są moje urodziny* [Aujourd'hui c'est mon anniversaire]. Voir Anna Halczak (éd.), *Tadeusz Kantor: Kolekcja „A”* [Tadeusz Kantor : Collection « A »], Legnica – Cracovie, Galeria Sztuki & Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka [Cricothèque], 2003, p. 86-87. Sur ce sujet voir aussi Jarosław Suchan, « Kantor jako twórca i jako tworzywo » [Kantor comme créateur et matière première], in Jarosław Suchan et Marek Świca (éd.), *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, Varsovie – Cracovie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki & Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka [Cricothèque], 2005, où l'auteur porte l'attention sur l'inclination incessante de l'artiste à se mouvoir à la « frontière du sujet et de l'objet des activités créatrices », tandis que « ses prérogatives sont incessamment mises en doute, et son *copyright* se perd dans l'entrelacement d'influences mutuelles du « je » de l'auteur et de la matière ». L'auteur considère le cycle de peintures

retour, dans de nouvelles conditions de la mise en scène, à cette expérience-là de la peinture et du film. Dans la représentation d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, on verra de plus en plus de scènes-tableaux et de moyens de les qualifier, remplir le champ du jeu par des références à différentes conventions et techniques picturales.

Ce qui deviendra une idée importante, c'est la spécification de l'espace par plusieurs couches, ou même, selon le terme de Michel Foucault, la recherche de la dimension des hétérotopies⁹. Kantor propose : « Il faut aménager un musée comme un cimetière ou faire encore mieux – aménager un cimetière comme un musée ». Petit à petit, le nombre de références augmente. Alors, nous avons ici des images qui s'imbriquent : sacs d'emballages dispersés en désordre dans un espace contingent, des restes d'un ancien spectacle, des réminiscences d'objets et d'espaces de spectacles passés ; de même, les archives apparaîtront, et finalement c'est l'idée de son propre atelier qui émergera – la Pauvre Chambre de l'Imagination. En fin de compte, l'espace de son propre atelier, de sa forme « illusoire », va subir une régénération grâce à l'action scénique – devenir plus réaliste. Cependant, ce qui naît d'abord, c'est la conception d'imiter différents clichés qui se superposent, et non pas celle reproduisant le réel. Ce n'est qu'un processus théâtral et artistique, celui qui engage les mécanismes propres aux arts plastiques, celui qui va permettre à l'imitation de retourner à la réalité des objets existants.

2. Méthodes et genres de peinture sur la scène

Grâce aux enregistrements des répétitions, nous apprenons que la lecture du texte, la distribution des rôles et la formation des tableaux se faisaient en même temps. À côté des peintures, en tant que concrétisations d'images scéniques, et à côté de la thématisation des problèmes théoriques et artistiques dans la matière théâtrale, c'est le choix des méthodes qui a eu un sens plastique ici. Les premières intuitions de l'artiste étaient liées au rôle des *materiae primae* – les débuts amorphiques de la création, d'une masse chaotique d'où « quelque chose » allait émerger graduellement. Cette fonction était remplie par les acteurs, étendus par terre comme des

Dalej już nic... [Plus loin rien] comme point culminant de ses activités, alors ce contexte est très important pour la dernière œuvre théâtrale, *ibid.*, p. 63.

9. Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Architecture/Mouvement/Continuité*, 5, octobre, 1984, p. 46-49. Réimprimé dans la revue *Empän*, 2 (54), 2004, p. 12-19.

emballages sur des matelas, sous des couvertures grises. L'artiste tenait à obtenir l'impression du « mouvements » des particules, du fourmillement de la matière physique, d'où quelque chose pouvait émerger progressivement. Cette technique (où il n'y a pas de personnages, il n'y qu'une masse amorphe) fait penser aux références de Kantor à *l'Informel*. Dans la représentation, où c'est un retour paradoxal et anachronique à la peinture traditionnelle qui deviendra important, on voit d'abord réapparaître une technique qui ressemble à celle de Kantor dans la période abstraite.

Ce qui sera le plus important, à côté de la conception de l'espace (du musée-refuge) et de l'esquisse du sujet énoncé thématiquement « aujourd'hui c'est mon anniversaire » lié à la photo de famille, c'est le travail, pendant les répétitions, sur les personnages du cercle de souvenirs et de l'histoire, conçu aussi comme une expérience de peinture. Les images des personnes qui apparaissent dans la représentation, ce sont aussi des esquisses et des dessins montrés aux acteurs. Ils deviennent une source d'inspiration et ce qui frappe, c'est qu'ils expriment de façon concrète la forme et le sens de l'individualité ; parfois, ils sont un reflet d'un geste, parfois ils suggèrent l'idée de l'apparition sur scène ou l'idée du costume. Certains d'entre eux ont même été des analyses de portrait. Ces conceptions à l'état d'ébauche « à remplir » se forment par étapes. Les suggestions du metteur en scène sont complétées par les improvisations des acteurs : « il est toujours bien quand c'est vous qui inventez – pas moi » dira-t-il un jour aux interprètes de la pièce.

Ce spectacle a une « distribution » particulière, composée de « macchabées », selon l'expression de Kantor. Trois personnages – Jonasz Stern, Maria Jarema, ainsi que Wsiewolod Meyerhold – c'est une troupe d'artistes trépassés. Kantor les voit en tant que héros des tableaux – selon ses paroles – d'un « haut niveau », ils vont contraster avec les peintures *basses*, représentant la famille simple et ordinaire de l'artiste lui-même, tirées des images inspirées par la tentative de raviver les photographies de son album privé. Kantor jongle avec les genres picturaux et introduit (pas vraiment sérieusement) une différenciation, caractéristique de l'art traditionnel, entre le style bas et le style haut.

Dès le début, il voit Maria Jarema en tant que « révolutionnaire-abstractionniste », Stern en tant que « Juif-artiste-peintre », chargé d'une histoire dramatique (il a survécu à sa propre mort dans une fosse commune lors d'une fusillade massive à Lvov en 1941), Meyerhold en tant que « génie tragique de notre époque », supplicié par le régime stalinien. Il cherche des tableaux appropriés, il veut

effectuer des masques qui doivent être comme des « gants » que l'on met sur le visage. Alors, dans la phase préliminaire, ce sont des masques mortuaires, ou bien, pour ainsi dire, des portraits funéraires qui conservent la ressemblance immobile et statique. Pourtant, l'artiste y renonce. Il s'adonnera plus volontiers à des rôles en tant que fonctions portraitistes inattendues. Alors, il passe de l'image mimétique au portrait créatif, libéré du devoir de ressemblance et de fidélité. Il va vers le portrait (c'est un autre genre connu dans la tradition) où le personnage est exprimé par le rôle qui lui est attribué¹⁰.

L'image de Maria Jarema se radicalise et se clarifie au cours des répétitions. Ce personnage devra tirer sur les ennemis de l'abstraction, prôner des slogans de Maïakovski de la période révolutionnaire. Grâce à cela, Kantor crée un portrait imaginaire et innovant en revêtant l'actrice d'un costume révolutionnaire. La représentation saisit la vérité de la création et le discours artistique est écrit en tant qu'accomplissement d'un rôle théâtral. Maria Jarema, dans sa ténacité et sa détermination de chercher une abstraction pure, n'est pas seulement une personne – elle est aussi un certain aspect de l'art. Le sujet créé par son *caracteri*, conçu d'une façon particulière et étant un aspect important de la création portraitiste, évolue vers une « réflexion sans objet », une évocation de la pure imagination, un processus créateur qui, sur la scène, a l'air d'une gymnastique rythmique, mathématique. Maria Jarema, dans la conception de Kantor, sera une expression littérale de la « crise du mimétisme », une crise de la représentation – sûre dans ses recherches de la construction et de l'abstraction¹¹. La rupture avec la peinture en tant qu'imitation est démontrée dans le contexte situationnel, dans un conflit entre Maria Jarema et l'Infante qui se trouve dans l'atelier, un autre personnage qui incarne aussi bien la tradition classique de peinture enracinée dans l'œuvre de Velázquez, qu'une variante de plus de l'*Infante* de Kantor, c'est-à-dire une version picturale de son travail en série sur les persiflages

10. Ce type de portraits, connu parfaitement depuis les débuts de la peinture de la Renaissance (p.ex. Jan van Eyck), a été spécifiquement développé par Diego Velázquez qui, pour créer ses portraits, utilisait des « personnages-interprètes de rôles », tant des modèles de la cour royale que des personnages des bouffons, nains, acteurs.

11. À cette époque, Kantor émettra une thèse risquée selon laquelle l'art abstrait correspond parfaitement aux systèmes totalitaires.

muséaux, un travail de plusieurs années¹². Maria Jarema personnifie la crise de la représentation et rejette « les petits visages comme sur la photo », elle parlera avec dédain des tableaux dans l'atelier – aussi bien de celui de l'Infante que de l'Autoportrait. En outre, dans le conflit entre Kantor et Maria Jarema, naîtra une représentation plastique et théâtrale d'un rapport tourmenté de l'avant-garde à la tradition picturale, et en même temps, apparaîtra un imbroglio auto-thématique de la nature ambiguë de Kantor même, oscillant entre l'*abstraction pure* et la peinture des personnes et des objets à laquelle l'artiste retourne intensivement à partir de 1987. Le discours de l'abstractionniste se manifestera dans le jeu d'acteur par l'autodiscipline du « portrait » de la femme-peintre le long des lignes horizontales et verticales de la pensée, une pure gymnastique de l'esprit qu'est l'art pour elle. Pourtant, dans l'image théâtrale, ce qui est caractéristique, c'est que l'attitude « gymnastique » du « portrait » de Maria Jarema (c'est-à-dire le jeu scénique d'Ewa Janicka) met en œuvre des images caractéristiques – elle fait penser aux études et graphiques qui servent à pratiquer la perspective, où les lignes parallèles convergent au centre et à l'intérieur du personnage. D'autant plus que, peu après, à l'arrière-plan de la scène, on verra un cadre placé au centre et, symétriquement derrière lui, une porte en tant que « fenêtre dans la fenêtre ». Bien que ce personnage parle de l'abstraction, il devient plus humain et *corporel*, il construit le centre de la composition. Une telle posture du personnage se heurtera à la nature réellement corporelle de Jonasz Stern, à un corps nu de celui qui sort du tombeau.

Petit à petit, dans les scènes de la rencontre des deux artistes, naîtra un autre conflit. Si nous admettons que le premier conflit est l'opposition entre l'art classique et l'avant-garde (l'Infante et Maria Jarema), le second (Maria Jarema et Jonasz Stern) nous conduit à la confrontation de l'art désacralisé avec sa variante religieuse. Pourtant, c'est Maria Jarema qui, en tant que personnification d'une abstraction profane et rationnelle, amènera au centre, par le cadre du tableau principal, une caisse qui est à la fois une boîte de prestidigitateur, un bagage de voyage et un cercueil. Le choc de la conception de l'art non-figuratif et du tableau ayant une charge sacrale de la Résurrection a un effet de contraste ; de la caisse comme d'un tombeau, on verra sortir un Juif qui est sauvé. Le souvenir de Jo-

12. Sur le sujet de ce cycle voir l'étude de Malgorzata Paluch-Cybulska, « Tadeusz Kantor : ...*Infantki Velázquez* jak relikwie lub madonny » [Tadeusz Kantor : Les Ménines de Velázquez comme reliques ou madones], in *Dzisiaj Tadeusz Kantor ! Metamorfozy śmiertwi, pamięci i obecności*, op. cit.

nasz Stern et de Maria Jarema – deux artistes proches de Kantor – acquiert le privilège de réviser les questions historiques et artistiques. Ils apparaîtront dans le spectacle en tant que personnes qui apportent une unité dans l'art, la vie et l'histoire, une oscillation incessante, propre à Kantor, entre le symbolisme moderniste et la pratique de la nouvelle avant-garde. Entre l'engagement dans la rationalité du projet de la culture moderniste et l'inclination à la spiritualité mystique ayant un contour religieux non-orthodoxe...

Ensuite, on verra d'autres incarnations des relations personnelles et des situations théâtrales, chaque fois par rapport à une forme picturale. Leur source sera le souvenir d'une fête de famille – un anniversaire pris en photo, donc la mémoire du père et de la mère que rejoindra celle du prêtre Śmietana, en tant que *signataire* du lien entre le village natif de Wielopole (le retour à l'enfance) et l'espace du spectacle *Wielopole Wielopole*. Rappelons que le succès international de ce spectacle de la troupe Cricot 2 a rendu célèbre Wielopole, « un pauvre patelin de Galicie ». On y verra un personnage de plus : Wycieruch [Pute] (le rôle de Ludmiła Ryba) – réminiscence d'anciens spectacles, « servante » et « critique d'art insupportable » en une personne. Elle sera confrontée par Kantor à Biedna Dziewczyna [Pauvre Fille] (le rôle de Marie Vayssière) qui, dès le début, est conçue comme « tutrice de la création » exprimant la nostalgie de l'œuvre qui tombe dans l'oubli. Biedna Dziewczyna est un portrait imaginaire qui traduit, dirait-on, une rencontre authentique de l'artiste, rue Kanonicza, avec le personnage mélancolique d'une femme inconnue qui a remarqué de la pauvreté et de la tristesse dans le spectacle. Les deux personnages semblent personifier une tension entre la *vita activa* et la *vita contemplativa* – un procédé de créateur conduisant à construire des objets concrets et une réflexion recueillie sur l'art qui tend à découvrir des secrets métaphysiques. Ils proviennent des différents registres et conceptions artistiques, mais puisque l'élément important du spectacle devient ici la tradition picturale mettant en relief surtout l'œuvre de Velázquez, particulièrement proche de Kantor, ils semblent se référer à son travail artistique aussi¹³.

13. Je pense surtout ici à deux spectacles : *Scena kuchenna z Emaus* [Scène de cuisine d'Emmaüs] et *Dziewczyna kuchenna ze sceną Wieczery Emaus w tle* [L'aide-cuisinière avec la scène de la Cène d'Emmaüs à l'arrière-plan]. Dans les deux, à côté du thème de la confrontation de la contemplation aux activités quotidiennes, on voit un jeu fascinant avec l'espace : le tableau dans le tableau, l'espace intérieur, la sortie en dehors du cadre de la représentation réelle et l'entrée dans la réalité d'un événement sacré qui peut être une vision

En réfléchissant sur les effets de son travail jusqu'alors (23 octobre), Kantor lui-même remarque que ce qui se fait est une « bizarre structure scénique », remplie de « doubles personnages ». Cela concerne aussi ses propres représentations. Dans le spectacle, il y a deux personnes étroitement liées à Kantor : son ombre (jouée par Lorianò della Rocca) et son autoportrait (le rôle d'Andrzej Welmiński). L'ombre devient un sosie importun et, en même temps, un concept pictural, lié à la thématique funéraire et à une forme particulière de l'automimétisme. Une telle façon d'utiliser l'ombre dans la peinture et dans la photographie était, selon Victor I. Stoichita, connue dans la peinture ancienne et moderne ; on en trouve des exemples dans l'art sacré traditionnel et dans celui de Picasso, Warhol, Boltanski¹⁴. En ce qui concerne l'Autoportrait de Kantor, c'est un personnage *slapstick*, il ne se débrouille pas avec la réalité dans laquelle il se retrouve et quitte sa place « imagée » dans le cadre. Kantor tient à un effet impossible, lié au fait que son autoportrait est un personnage peint. Grâce à cela, il devient un « simili tragique » – « ridiculisé », ce qui doit avoir pour effet sur scène le statut d'une personne *dégradée*. De nouveau, on pourrait lier ce type d'élaboration du thème de l'autoportrait à la pratique picturale de Kantor, à son inclination à utiliser l'exagération, l'aberration, la mise à nu grotesque et caricaturale. En un sens, l'autoportrait ainsi conçu est aussi une « surface à repeindre », par conséquent, on peut y retrouver de nouveaux traits. En effet, c'est Welmiński en tant qu'Autoportrait qui doit prendre le rôle de Meyerhold. Un nouveau cliché est superposé ici ou alors l'autoportrait est pris pour un palimpseste – après son effacement, une nouvelle modification picturale est ajoutée, changée en une concrétisation. L'Autoportrait devient le portrait de Meyerhold. En fin de compte, l'Autoportrait sera « refait » par l'emploi de modèles de l'iconographie traditionnelle, liée à la représentation du corps martyrisé du Christ, avec une forte présence du modèle d'Andrea Mantegna. Kantor fait référence à une vieille tradition dans l'art pictural – ici transférée sur scène – consistant à poser pour un autoportrait en vue d'un tableau du Sauveur, à valeur d'idéalisation. Ce phénomène est présent dans la peinture depuis la Renaissance jusqu'à l'art moderniste,

du peintre ou une vue sur l'univers du mystère. D'une façon particulièrement intensive, Kantor s'occupe du thème du tableau dans le tableau et du heurt provoqué par différentes images lors du travail sur ce spectacle, ce dont témoignent surtout ses dessins.

14. Victor I. Stoichita, « À l'ombre de l'éternel retour », in *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

d'Albrecht Dürer à Jacek Malczewski, particulièrement proche de Kantor.

L'espace de l'atelier est de plus en plus dense se remplissant de représentations ayant divers thèmes, ambiances et couleurs. Il semble qu'un des procédés employés consiste dans le fait qu'au départ, il n'y avait pas de rôles, mais seulement des images, des portraits de personnes à qui la scène donnait une nouvelle dynamique libérée d'un cliché répétitif ou de la mort. Dans ce spectacle, pendant les répétitions, on voit de diverses manières la démonstration de comment le « tableau incorporant un mort » – les parents de l'artiste, Stern, Maria Jarema, Mayerhold et enfin Kantor même – devient l'opposé d'un autre tableau sur lequel on ne voit que des corps morts¹⁵. Le tableau apparaît ici *au nom* et à la place du corps, selon Hans Belting, pourtant, simultanément, il choisit un acteur en tant que son médium. Kantor profite de la force des tableaux en tant qu'acte concentrant les forces créatrices contre la mort.

3. Les tableaux face aux cadres et les répétitions en tant que parergon

Le 13 février 1990 est le jour où apparaît l'idée du premier cadre en tant qu'objet scénique qui reproduit la photo. Une forme en bois est installée à l'arrière-plan de la scène, les emballages introduits auparavant sont jetés dedans. Au début, la scène-tableau va être annoncée très littéralement. À l'arrière-plan de la scène, on voit la *suggestion* d'un tableau dans un cadre vide qui est placé sous un drap blanc comme si c'était une fenêtre dans le mur, rappelant ainsi une ancienne désignation métaphorique du tableau, connue depuis Alberti. Pourtant, cette piste, après avoir été mise en pratique, est rejetée. Finalement, le premier cadre placé en tant qu'arrière-plan de la scène et qui est le cadre d'une photographie – la photo de famille servant de modèle à l'artiste, se trouvait, au moment des répétitions, sur sa table – devient un lieu de passage et de dépassement. Le tableau de la photo est ici un sosie de la réalité. Pourtant, comme il a déjà été dit, l'artiste introduit une anarchie particulière de composantes répétées, il leur permet d'échapper au prototype. L'œuvre doit être libérée de contraintes de la construction donnée comme modèle. Kantor obtient une impression comme si la matière même ne voulait pas se soumettre à la mise en forme. Lors de la répétition, il trouve un champ de liberté, il s'échappe et s'écarte

15. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. de Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.

de la tyrannie des prototypes. Alors, le tableau-fenêtre qui donne sur le monde (photographié) sera remplacé par un cadre ayant des paramètres assez mystérieux. Finalement, un châssis vide en bois a été placé sur un trépied peu visible. Dans certaines scènes, l'encadrement semblait être suspendu dans l'air. Il constituait une sorte de frontière symbolique ; parfois les personnages étaient découpés par lui, déchirés, ou bien ils transperçaient ce cadre. Le cadre est devenu une frontière que l'on pouvait traverser ou contourner librement.

Pendant la répétition du 13 février, une seconde idée du cadre est née : l'artiste décide de placer aussi son alter ego – Andrzej Welmiński – dans le tableau, mais il le quittera à différents moments, en se joignant à l'action scénique. Encore plus tard, il y aura un troisième cadre, celui avec l'Infante. Tout d'abord, en tant que jeu avec différents formats imagés, il sera placé de sorte que l'Infante puisse s'y coucher. Le tableau-cadre sera très étendu dans l'espace, et l'Infante, par sa position, ressemblera à la Maja du tableau de Goya. Ensuite, un autre cadre sera créé pour se conformer symétriquement à celui de l'Autoportrait. Les deux, munis de planchers sur lesquels on pouvait placer les chaises, formeront une sorte d'espace intérieur. Remarquons que l'aménagement de l'espace par des châssis-cadres vides n'apparaîtra qu'à un stade avancé du travail sur le spectacle, mais justement leur installation scénique permettra pleinement de magnifier le thème de l'atelier dans le spectacle, elle s'avérera cruciale pour répondre à la question de ce que peut être le retour à la peinture sur la scène.

Nous avons affaire ici à une représentation qui, de par son thème, instaure l'action de montrer, construire et déconstruire les images. Kantor a l'air de se poser la question : auquel des deux mondes ce cadre appartient-il ? D'après les historiens de l'art, on ne peut que répondre ainsi : soit aux deux, soit à aucun des deux¹⁶. Le transfert du cadre vers le champ du tableau, l'enrichit. En même temps, le cadre opère une séparation, mais « La séparation se révèle pourtant essentielle dans tout mécanisme du dédoublement de

16. Voir des remarques intéressantes sur ce sujet dans : Marta Smolińska « Wciąż o obrazie : rama i „passe-partout”. Pomiędzy parergonem i ergonem » [Toujours sur le tableau : le cadre et passe-partout. Entre le parergon et l'ergon], in *De(Kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym drugiej połowy XX wieku*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.

l'image¹⁷ ». L'acte de quitter le cadre par les personnages est un vieux truc technique utilisé dans la peinture – il suggère une *ré-animation* du spectacle. Kantor s'intéresse aussi bien au tableau dans le tableau qu'au tableau en dehors du tableau. L'artiste conduit l'illusion dans la direction où cette illusion sera orientée vers une entité réelle : « L'espace encastrant ne *représente* pas une autre image, mais la reçoit en son sein dans toute sa réalité physique¹⁸ ». En instaurant le *topos* de l'atelier, l'artiste se réfère à une ancienne piste traditionnelle qui aboutira à une impression d'un « pauvre », d'un « piètre atelier » d'un artiste-peintre, avec des cadres et châssis simples qui s'y ajoutent. Pourtant, il souligne que les tableaux ne devraient pas donner l'impression des coulisses. Alors, ce n'est pas un retour à la scène imagée, scène de peinture, mais le fait de redonner un nouveau rang et une nouvelle position au tableau sur la scène.

Plus tard, ce sont les *hauts* topoï artistiques qui se superposent sur ces associations *basses*. Ce seront : l'espace de la collection, le terrain du musée et enfin ce qui est le plus important – le studio d'artiste, bien que Kantor ait choisi pour ce dernier une autre définition : « pauvre chambre de l'imagination », répétée depuis toujours et avec obsession. Remarquons que tous ces espaces dotés d'une position artistique traditionnelle s'associent incontestablement au monde des arts plastiques et non pas aux espaces de la scène. En un sens, le champ du jeu devient ici un tableau qui porte en soi d'autres tableaux : des représentations de portrait quasi-pictural, une photo réalisée par des moyens animés de théâtre, studios scéniques collectifs feints et scènes historiques. On verra aussi des images sacrales, telles que la passion, la résurrection, la création, l'apocalypse. On verra des abstractions de l'art informel, l'idée des emballages sera aussi démontrée scéniquement. On peut dire que les genres picturaux seront richement représentés sur scène. S'ils avaient été introduits simultanément, nous aurions pu découvrir l'espace d'une grande collection d'œuvres d'art. Cette conception rappelle l'idée qui obsédait Kantor à ce moment-là, celle d'archiver ses œuvres, projet qui se heurtait en même temps à la conviction que l'idée du musée traditionnel dans la culture s'est déjà épuisée. La conception du dernier spectacle se rapprochait, entre autres, du projet de création d'un entrepôt spacieux abritant les œuvres d'art. Il rassemblerait les artefacts, comme un musée, ou

17. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 53.

18. *Ibid.*, p. 104.

plutôt comme une collection privée, mais en même temps, il deviendrait un endroit du jeu scénique. Le spectacle théâtral est comme un « passe-partout » qui entoure les spectacles picturaux. Alors, les moyens théâtraux contribuent à l'impression que les œuvres d'art collectées se meuvent et que la dynamique de la création donne aux images plastiques une dimension vivante, ou bien – en d'autres mots – l'essence de l'art se transforme en une existence, la forme plastique est introduite dans la nature corporelle. Finalement – ce qu'il faut dire – seule la personne de Kantor sera privée de cette nature corporelle directe, son portrait sera un tableau « vide ».

Tous les tableaux qui apparaissent dans le spectacle sont dotés d'une autonomie. Finalement, Kantor utilisera un système symétrique. Trois cadres deviendront un triptyque, assez librement réunis en un tout thématique. C'est une façon importante d'employer le cadre comme élément de fusion des images dispersées. On verra une forme d'autel en toile de fond et, même si elle est essentielle pour les connotations des mystères et de la métaphysique que l'on retrouve dans des représentations racontant la résurrection de Stern et le martyre de Meyerhold, elle sera privée de références explicitement religieuses. Il faut remarquer, à la marge, qu'avant d'avoir l'idée de monter *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor est revenu à la peinture de chevalet, en créant toute une série de tableaux extraordinaires. Le procédé consistant à introduire les artefacts est donc étroitement lié aux trames autobiographiques. Mais la scène ne remplit pas la fonction du miroir qui montre l'atelier de Kantor à Cracovie, rue Sienna. Le transfert de l'atelier sur la scène est la conséquence de la création et de la transformation qui sont réalisées dans l'art et liées à la peinture de l'autportrait de Kantor : visuelle, mystérieuse, ambiguë. Plus tôt, dans des séries picturales du cycle *Dalej już nic...* [*Plus loin rien*], accompagnées de déclarations comme « j'en ai assez, je sors du tableau », on a vu surgir l'idée de « revenir dans le tableau malgré tout » ou un pressentiment de la fin contenu dans la phrase « je ne sortirai plus de ce tableau ». Ce titre – car ces déclarations ont la fonction de titres – peut, en un sens, être considéré comme devise de l'entreprise théâtrale, si l'on admet qu'elle deviendra un signe, synonyme de la mort, de l'absence de Tadeusz Kantor. Pourtant, il me semble qu'une expression plus adéquate à la mise en scène se trouve dans l'autportrait de 1988 intitulé : *Mam wam coś do powiedzenia* [J'ai quelque chose à vous dire] où, pour ainsi dire, la formule (derridienne) de la vérité surgit pleinement, ce surplus ou cette signification dans la peinture qu'il faut

exprimer ou transformer en une réflexion discursive réaliste. Dans cette image, ce qui paraît fascinant, c'est le jeu avec la nature corporelle et avec la tradition de l'autoportrait, embrouillé dans des références métaphysiques. La représentation montre l'artiste avec une cigarette, les mains appuyées sur la ligne-frontière entre le tableau et son entourage, elle montre un corps nu qui se reflète (peut-être conformément au principe de l'art d'autoportrait) dans le miroir (représentation) et qui se penche vers le public, en jouant à la frontière entre le reflet et la réalité¹⁹.

Dans la seconde moitié des années 1980, dans sa création plastique, Kantor se livre à des expériences fortes avec des cadres – il rompt leur continuité, il dépasse leurs limites. C'est précisément cet acte qui déstabilise le tableau en tant que forme définitive et fermée. Il conduit à chercher de nouveaux liens entre le tableau et son entourage, il fait que, dans de nouvelles conditions, il commence à participer à un espace vivant, réel. Pénétrer les possibilités de ce qui est en marge, des zones « au-dessus », « au-dessous » ou « entre » incluses dans l'œuvre, offre le déplacement des zones de la perception en dehors du centre et la projection des lieux imagés du fusionnement sur les marges, vers les régions de dispersion. Le jeu avec l'espace décentralisé incite à citer la définition de Derrida :

Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord²⁰.

Sur la scène, ce qui remplit le cadre central, reculé vers le champ de l'« arrière-fond », c'est le tableau-photo d'une fête de famille, ensuite les ailes latérales sont constituées par l'autoportrait et par le portrait « mon Infante » de Velázquez. Ainsi aurons-nous

19. Il semble que cet autoportrait soit un jeu assez particulier avec la tradition d'*Imago Pietatis* par un cadrage spécifique du corps. En même temps, il est une représentation caractéristique de la personne de l'artiste, probablement reflétée dans le miroir, par quoi le créateur lance son « moi » vers le spectateur et intervient dans son espace. Ce procédé est très important – car il est lié à l'ouverture des sphères autour du spectateur et de l'œuvre d'art – il est caractéristique, entre autres, des *Ménines*, l'œuvre avec laquelle le discours créé dans la mise en scène d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire* instaure un jeu-dialogue complexe.

20. Jacques Derrida, *La vérité en peinture...*, *op.cit.*, p. 63.

encore affaire ici à un autre cadre qui n'est pas marqué matériellement, mais qui est présent en tant que frontière, là où se trouve l'artiste lui-même ; ce cadre-ci sépare le monde de l'atelier-scène du monde du public. En avançant les observations que je formulerai plus loin, je prends déjà le risque de proposer un avis – ce cadre sera déconstruit à cause de la mort de Kantor et, en fin de compte, il ne remplira pas la fonction qui devait lui revenir dans le spectacle. Ceci sera la cause de la dispersion des tableaux (comme je l'ai déjà signalé au début) et ils ne seront accessibles qu'en dehors de lui – c'est-à-dire dans les enregistrements des répétitions. Grâce à cela, en fin de compte, l'artiste répartira autrement les *accents* valorisant la mise en scène, en mettant en relief la signification exceptionnelle de la répétition et non pas la forme finale : celle de la première représentation. Il attirera l'attention sur le fait que la création artistique est un processus sans fin ; les enregistrements des répétitions démontrent clairement cette dynamique, en engageant l'œil du spectateur dans une continuité infinie des recherches, et non pas dans une œuvre fermée et accomplie. Kantor a fait une œuvre ouverte, comme si c'était en dépit de ses déclarations antérieures (répétées depuis le temps de la pièce *Umarla klasa* [*La classe morte*]) où il exprimait de la répulsion pour une telle formule). Ainsi, les répétitions (enregistrements marginaux, non centralisés dans une œuvre finie), donc ce qui appartient à la sphère du *parergon* (ce qui existe en dehors du cadre scénique), deviendront-elles le message réel du spectacle. Le cadre aurait été un indice du spectacle en tant qu'un tout uniforme, il aurait confirmé l'illusion ; son anéantissement final par la mort de Kantor transforme l'illusion en ce qui est réel²¹.

4. Studio de peinture, visite des iconoclastes et dé(con)struction de la mort

Le concept de la « galerie privée » dans l'histoire de l'art suggérerait, généralement, un certain agencement de la mémoire et des pensées, la mise en place d'une sorte de catalogue. En même

21. Ce réel sera, entre autres, manque, absence, endroit vide considéré aussi comme élimination particulière, « sortie » de Kantor vers des périphéries de la représentation juste. Il convient de noter que l'analyse des répétitions permet d'extraire des passages et de faire comprendre les détails qui, dans l'interprétation du tableau, rendent impossible la communication avec le symptôme (au sens freudien) étant un détail qui démolit le tout de la représentation. Voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

temps, le développement de la tradition de ce *topos* introduisait souvent des signaux annonciateurs du danger, à commencer par la visite des imbéciles-dilettantes jusqu'à l'ingérence des iconoclastes menant parfois à la saisie de la collection à main armée. Ils apparaîtront dans le spectacle de Kantor en tant qu'agents des autorités, munis d'attributs adéquats et d'armes. Alors nous avons « deux attitudes extrêmes envers les images » : « d'un côté, leur organisation dans un système du savoir, de l'autre, leur anéantissement²² ». Stoichita a noté que « la mise en système des images reçoit, tant en peinture qu'en rhétorique, une définition hautement dramatisée, au sein de laquelle l'iconoclasme, qu'il fût intérieur ou extérieur, joue le rôle d'un pôle négatif²³ ». Kantor se réfère à une vieille tradition qui consiste à peindre un tableau où c'est le créateur qui se présente comme portrait. Dans la variante finale (par l'absence) et par l'élargissement caractéristique des limites esthétiques, le champ scénique, en tant que l'espace de cet autoportrait insaisissable par les sens, devient un espace intermédiaire entre « entre la vie et la mort, un abîme [...] entre le monde réel et le monde imaginaire²⁴ ». Ce qui est caractéristique pour lui, c'est le jeu entre « moi » et « lui ». Finalement, ce qui sera inscrit à l'intérieur, c'est une oscillation entre la présence et l'absence, l'apparition de nombreuses variantes et un manque accablant, un vide (ce serait un jeu particulier dans la tradition de la *mise en abyme*).

On peut dire que dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, la défense de la peinture devient une affaire personnelle et politique. Dans le cas de l'art de Kantor, la collection est un recueil d'autocitations, mais aussi de leurs adaptations scéniques. Pourtant, l'artiste laisse (par nécessité) une image *vide* de lui-même – comme cela s'avérera lors de la première, juste après sa mort – il ne peut qu'apparaître *in imagine*. Ainsi, la plus grande force destructrice sera-t-elle à la disposition de « Cette Dame » invitée à l'atelier, la mort. Exceptionnellement, dans le dernier spectacle de Kantor, elle n'a pas d'allure allégorique ou symbolique. Son ingérence n'annonce pas, je pense, seulement un danger. D'après moi, lorsqu'elle est conçue comme nécessité obligeant à laisser une œuvre d'art inachevée, elle devient alors une chance de la recréer continuellement. La mort-iconoclaste, par la création d'un *circuit non-intégré* dépourvu de la présence de Kantor qui était fondamentale dans la mise en scène du Théâtre de la Mort, ici, fait que cette œuvre théâtrale basée sur

22. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau...*, *op. cit.*, p. 170.

23. *Ibid.*, p. 172.

24. *Ibid.*, p. 302.

les concepts de peinture, ne possède pas d'ordre uniforme et mental, mais elle invite à créer différentes façons de reconstruction et de déconstruction²⁵.

Malgré cela, ce qui est, pour ainsi dire, « le geste final » au cours du travail sur le dernier spectacle, c'est le retour de Kantor à cette vieille tradition qui consiste à peindre un tableau où c'est le créateur qui se présente comme portrait. Il convient de souligner que, pour illustrer ce type d'autoportrait entouré d'autres personnes et d'artefacts, il évoque ici le tableau *Les Ménines* de Velázquez, qui est, lui aussi, si on se livre à une interprétation approfondie, l'image d'un atelier de peintre où sont collectées d'autres œuvres d'art²⁶. Dans la version finale (par l'absence) et en élargissant de façon caractéristique à Kantor les limites esthétiques, le champ scénique en tant qu'espace de cet autoportrait insaisissable (contrairement à ce qu'on voit chez Velázquez) devient un espace intermédiaire entre la vie et la mort, un abîme entre le monde réel et le monde de l'image.

Sur la scène des répétitions qui doivent aboutir à un spectacle, on voit s'établir un discours théorique lié à l'art plastique. Alors, tout d'abord, Kantor rejette la pensée traditionnelle selon laquelle la scène devient un tableau. Il souligne : c'est le tableau qui devient la scène. À un moment, pendant les recherches, Kantor lit un texte intitulé « abrégé de ma théorie ». Tous les éléments de ses réflexions tourneront autour de la dialectique de l'illusion et du réel. Il doit arriver à concilier la conception et l'action : c'est un vieux conflit qui est ranimé – celui de l'art en tant que théorie et en tant que pratique, ces deux aspects ont à être unis par les actions scéniques. Ce discours concerne l'essence de la représentation (le bouleversement de la mimésis au XX^e siècle par la construction abstraite

25. Andrzej Turowski a ainsi parlé de la mort en tant que disjonction finale du signe et de la signification : « Il [Kantor] a utilisé la mort pour clouer l'illusion, „déconstruire” la signification. C'était le dernier recours. Le clouage de la signification est justement une grande utopie moderniste ». Voir « Dyskusja », in *W cieniu krzesła...*, *op. cit.*, p. 163.

26. Sur une telle manière d'interpréter, voir l'article de V. I. Stoichita dans « *Imago regis*. Kunsttheorie und königliches Porträt in Las Meninas von Velázquez » [*Imago regis*. Théorie artistique et portrait royal dans *Les Ménines* de Velázquez], *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, p. 165-189 ; l'article réimprimé dans Thierry Greub (éd.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen : eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte* [Les Ménines au prisme des interprétations : une introduction aux méthodes de l'histoire de l'art], Berlin, Reimer, 2001, p. 207-234.

et avant-gardiste) qui ne devient pas tant une renaissance paradoxale de la *costruzione legittima*, mais plutôt une tentative d'extraire une nouvelle réalité artistique et personnelle de l'illusion, du trompe-l'œil, du tableau. Kantor, en préparant le spectacle, utilise des moyens connus dans la peinture, à savoir : le dépassement du cadre et la dispersion du tableau en dehors du cadre. Il utilise le procédé de la porte et de la caisse comme une sorte d'espace vide qui est un champ délimité de l'abîme, un endroit de passage. Dans la perspective du tableau dans le tableau, il inscrit la porte qui mène vers l'obscurité. En même temps, ces procédés de peinture sont attribués à l'œuvre théâtrale.

Si l'on dit de la représentation de Velázquez (à laquelle le spectacle se réfère fortement pour sa façon d'organiser la réalité représentée) qu'elle est exceptionnellement scénique, on pourrait dire, à propos de la représentation de Kantor, qu'elle est profondément picturale, mais justement dans l'esprit des opérations effectuées par ce grand conceptualiste d'Alcázar dont le point central est la *mise en abyme*. Le tableau n'est pas seulement regardé en tant que création, il construit une perspective de perception, il donne un nouveau regard sur la réalité. Ce procédé peut être interprété comme référence à Velázquez et à son tableau *Les Ménines*, conçue par ce fameux portrait collectif et, en même temps, par cet autoportrait du peintre à travers une conception complexe de relations et de références²⁷. *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, c'est un théâtre qui sort du tableau et va vers la présence vivante, l'activité de cette transformation doit faire renaître l'art visuel dans son acte performatif. Kantor semble renforcer une sorte d'implantation et d'enracinement des stratégies scéniques et interactives au sein de la pratique plastique. Souvent, traditionnellement, on lit son œuvre théâtrale comme une construction de l'artiste-peintre ; dans le cas de son dernier spectacle, on pourrait même dire qu'il a créé non pas une représentation, mais un projet plastique complexe, un texte théorique transféré dans la réalité de la scène avec l'emploi des moyens théâtraux. Comme on le sait bien, Kantor, presque dès le début, a cessé de s'intéresser à la *pureté* des moyens artistiques. Il semble que, dans ce spectacle que nous regardons en tant qu'une œuvre théâtrale, Kantor veuille « faire exploser » les moyens picturaux, plastiques : les cadres des tableaux se brisent et on voit entrer sur la scène les composantes interactives et performatives de l'art. Ce spectacle est

27. Voir Michel Foucault, « Les Ménines : représentation de la pure représentation », *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

un rite de passage. Il est difficile de dire si l'artiste y a tracé un nouveau cadre de la visibilité. Sans doute a-t-il introduit, sous la forme de procédés artistiques, dans la pratique des répétitions pour la représentation, des concepts essentiels, importants pour la théorie moderne de l'art, à savoir : fenêtre, écran, cadre, cliché, répétition, palimpseste, ombre, auto-projection... Il a aussi montré que l'on ne pouvait pas (ce qu'Adorno avait déjà remarqué) réduire le mimétisme et la construction à une formule invariante.

Dzisiaj są moje urodziny [Aujourd'hui c'est mon anniversaire] est un spectacle conçu comme fin ou catastrophe (d'après les termes de Michał Kobialka), il est donc un barrage (comme *Dalej już nic...* [Plus loin rien]) ou une frontière (on pourrait dire : un lieu de naissance) derrière laquelle s'ouvre un champ de nouveaux besoins et possibilités artistiques. Il semble que, pendant les répétitions, Kantor se soit transformé en une sorte de « médium de cette frontière ». Rappelons que dans les années 1990, les artistes plasticiens polonais vont, d'une part, se référer de plus en plus souvent à l'expérience subjective en s'emparant de leur propre biographie et de leur propre nature corporelle dans le domaine de l'artefact (Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Artur Żmijewski). D'autre part, ils vont procéder aux différents actes de fonctionnalisation de cette matière. Ils vont aussi examiner les composantes métamorphiques et performatives des arts visuels, dépasser les limites des arts plastiques par l'annexion des stratégies filmiques et théâtrales. Le dernier spectacle de Kantor prouve que « L'image n'est jamais une réalité simple », selon les paroles de Jacques Rancière, les images « sont d'abord des opérations, des rapports entre le dicible et le visible, des manières de jouer avec l'avant et l'après, la cause et l'effet. Ces opérations engagent des fonctions-images différentes, des sens différents du mot image²⁸ ». Kantor, dans le dernier spectacle, se rend compte parfaitement du fait que le devoir de l'art est de créer un « théâtre de la mémoire », ainsi que de créer des rites de passage – ceux qui permettent d'appriivoiser non seulement la mort inéluctable, mais aussi le monde à venir, le futur dans ses formes et significations imprédictibles.

Université Jagellonne
Cracovie

28. Jacques Rancière, « L'altérité des images », *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 11.