



Artaud, Kandinsky, Witkiewicz : le dualisme du Théâtre Alfred Jarry

Atsushi Kumaki

Résumé

Au contraire du *Théâtre et son Double* d'Antonin Artaud, les textes qui concernent le Théâtre Alfred Jarry ne sont pas souvent traités par les chercheurs. Le but de cet article est d'éclairer l'aspect théorique du Théâtre Alfred Jarry. Or, ces textes, en plus de s'inscrire dans une veine plus polémique que théorique, sont peu nombreux pour permettre le développement d'une théorie du théâtre artaldien. En effet, Artaud semble vouloir répondre à quelques interventions des surréalistes dans ses représentations.

Nous aurons donc recours à deux théoriciens de l'art : Kandinsky et Witkiewicz. Bien qu'il ne fasse pas de référence directe à eux, notre choix de ces théoriciens n'est pas arbitraire. Contemporains d'Artaud, Kandinsky et Witkiewicz partagent avec lui plusieurs points communs nécessaires à la compréhension de sa théorie, notamment, le dualisme intérieur / extérieur. Pour ces trois penseurs, l'intérieur prime toujours sur l'extérieur ; et dans leurs théories, l'extérieur se divise en deux éléments dont chacun a un rôle différent.

Ainsi, en analysant le fonctionnement de l'intérieur et de l'extérieur dans les œuvres, picturales et théâtrales, nous mettrons en lumière une particularité de la théorie du théâtre d'Artaud qui mène à la primauté du texte. Pour Artaud, le texte revêt une importance capitale car sans lui, l'idée même de son théâtre ne pourrait se réaliser. Ce point de vue servira à comprendre la théorie qu'il développera dans les années 30, en particulier dans *Le Théâtre et son Double*.

Le Théâtre Alfred Jarry, une introduction de la théorie du théâtre artaldien

Quelle place occupent les activités du Théâtre Alfred Jarry dans la théorie de théâtre d'Antonin Artaud ? Le Théâtre Alfred Jarry, réalisé de 1926 à 1928, était le

premier pas de sa carrière théâtrale et, dans ses activités, Artaud affinait sa propre théorie théâtrale qui se développera dans les années 30 surtout au nom du Théâtre de la Cruauté. Il va donc sans dire que l'embryon de la théorie des années 30 apparaît en filigrane dans les activités du Théâtre Alfred Jarry. Mais il ne faut pas oublier que le Théâtre Alfred Jarry lui-même suppose, fût-elle insuffisante, une théorie originale.

Or en ce qui concerne le théâtre artaldien, on se demande souvent : Artaud a-t-il réalisé sur la scène sa théorie théâtrale? Ou bien même, plus généralement, sa théorie est-elle réalisable? C'est une question qu'ont abordée biens des chercheurs, en y apportant le plus souvent une réponse négative. Dans le domaine des études théâtrales, il semble impossible de placer sa théorie dans l'histoire du théâtre européen, tant elle apparaît souvent loufoque du point de vue de la mise en scène et même impossible à réaliser¹ ; et dans celui de la pratique théâtrale, même un metteur en scène comme Jerzy Grotowski, qui loue Artaud d'avoir, comme un prophète, définitivement frayé la voie du théâtre d'avant-garde, ne peut pas ne pas reconnaître la médiocrité méthodologique de la théorie :

« On me parle souvent d'Artaud quand je parle de « cruauté », bien que ses formules aient été fondées sur d'autres prémisses et aient un sens différent. Artaud a été un visionnaire extraordinaire, mais ses écrits ont peu d'importance méthodologique parce qu'ils ne sont pas le produit d'investigations pratiques à long terme. C'est une étonnante prophétie, pas un programme. »²

Effectivement, les réalisations théâtrales d'Artaud ont été loin d'avoir du succès et certains événements malheureux — quelques interventions imposées par les surréalistes au Théâtre Alfred Jarry, l'échec de *Cenci*, etc. — peuvent donner l'impression d'une insuffisance théorique de son idée du théâtre. Certes. Mais cette irréalisabilité, causée par la plénitude de métaphores et la pénurie d'indications pratiques, est nécessitée par sa théorie même, qui suppose un espace théâtral tellement particulier qu'un décalage fondamental la sépare de celle des autres théoriciens. Cet espace contraste tout spécialement avec « l'espace vide »³ de Peter Brook, un espace où on peut faire ce qu'on veut : tout au contraire, l'espace artaldien est un espace où on ne peut rien faire. Tout cela sera développé dans *Le Théâtre et son double* et la notion de cruauté jouera un rôle définitif. Mais cette idée apparaît-elle soudainement dans *Le Théâtre et son Double*? Certes on peut relier le Théâtre Alfred Jarry au *Théâtre et son Double*, mais les activités qu'il a faites dans les années 20 n'en sont-elles que les préliminaires? Les écrits concernant le Théâtre

¹ Beaucoup de commentateurs, en effet, font remarquer l'impossibilité du théâtre artaldien. Paule Thévenin, par exemple, dans son article intitulé « L'impossible théâtre », dit : « Le théâtre est partout ou alors il n'est nulle part. Il est présent dans tous les textes écrits par Antonin Artaud et dans tous les gestes de sa vie. Il est surtout là quand il lui arrive de lire un de ses poèmes. Le théâtre c'est sa parole même. » THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, coll. Fiction & Cie, Seuil, 1993, p.126

² GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, coll. Théâtre vivant, L'Age d'homme, 1971, p.22. Nous soulignons. Il est vrai comme le dit Grotowski que, dans ses écrits des années 30, y compris *Le Théâtre et son Double*, Artaud, semble-t-il, ne fait que métaphoriser le théâtre et qu'il ne donne aucune indication concrète qui servirait à la matérialisation sur la scène. Il parle de peste et d'alchimie, ce qui nous donne certes des images du théâtre, mais il ne nous apprend pas comment les réaliser dans l'espace théâtral. Ce qu'il dit du théâtre n'est pas un programme, mais une idée sur laquelle devrait reposer la réalisation théâtrale.

³ BROOK, Peter, *L'espace vide : Écrits sur le théâtre*, Paris, coll. Points/Essais, Seuil, 1977

Alfred Jarry ne peuvent-ils être pris que pour un tremplin pour le théâtre qu'il aurait réalisé dans les années 30 ?

Le présent article a pour but de mettre en lumière l'aspect théorique du Théâtre Alfred Jarry tel qu'Artaud aurait voulu le développer. Néanmoins, on le sait, les textes consacrés au Théâtre Alfred Jarry sont trop fragmentaires pour éclairer la totalité de sa théorie de l'époque, d'autant plus que de grandes parties en sont occupées par des explications sur les pièces représentées et des polémiques avec les surréalistes qui dénonçaient son hypocrisie capitaliste⁴.

Nous allons donc suppléer à cette insuffisance par les théories de deux artistes : Kandinsky et Witkiewicz. Ces théories ne sont pas seulement contemporaines de celle d'Artaud, elles ont aussi quelques points communs avec elle : leur but, le contexte qu'elles supposent, la stratégie qu'elles adoptent, etc. En outre, leur examen permettra de mettre en relief l'originalité de la théorie artaldienne : le dualisme sur lequel repose sa théorie se présente en contraste avec ceux des deux artistes.

Le Théâtre Alfred Jarry, fondé par Robert Aron, Roger Vitrac et Antonin Artaud et financé surtout par Yvonne Allendy⁵, la femme du docteur René Allendy qui traitait Artaud, représenta quatre spectacles de 1927 à 1929⁶. Ses activités furent toujours en butte aux interventions des surréalistes⁷. Pour cette raison, les manifestes du Théâtre Jarry et les textes qu'Artaud écrivit à ce sujet sont souvent moins théoriques que polémiques. On a en outre conservé trop peu de textes d'Artaud sur la « théorie » du Théâtre Alfred Jarry pour approfondir la question. Il est pourtant évident qu'il y a, entre ces quelques textes et *Le Théâtre et son double*, une différence suffisamment importante dans la conception théâtrale pour justifier l'hypothèse d'un changement dans la pensée d'Artaud, fût-il très subtil. Malgré ces difficultés, nous allons donc nous efforcer de dégager l'idée principale des textes consacrés par Artaud au Théâtre Alfred Jarry.

⁴ Il s'agit de ce qu'on appelle « affaire du *Songe* ». *Le Songe* de Strindberg qu'a mis en scène Artaud comme troisième spectacle du Théâtre Alfred Jarry (juin 1928) est à la demande de deux suédois, amis d'Yvonne Allendy, qui a promis à Artaud que la colonie suédoise de Paris apporterait son aide. Breton, croyant qu'« il ne lui échappait pas que cela jugeait la valeur morale de son entreprise », [« Second Manifeste du Surréalisme », *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimad, coll. Folio/Essais, 1979, p.80] avait manifesté son intention de venir saboter le spectacle. Et une atmosphère de total chahut couvrait le spectacle. A la fin Yvonne et René Allendy devaient rembourser les Suédois.

⁵ FRÉMONT, Marguerite, *La vie du Dr. René Allendy 1889-1942*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1994, pp.82-84 ; MÈREDIEU, Florence de, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, p.338.

⁶ Première spectacle (1^{er} et 2 juin 1927) : *Ventre brûlé ou la Mère folle* d'Artaud, *Mystères de l'amour* de Roger Vitrac et *Gigogne* de Robert Aron ; deuxième spectacle (14 janvier 1928) : acte III du *Partage de Midi* de Claudel et projection de *La Mère* de Poudovkine ; troisième spectacle (2 et 9 juin 1928) : *Songe* de Strindberg ; quatrième spectacle (24 et 29 décembre 1928 et 5 janvier 1929) : *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Vitrac. Cf., VIRMAUX, Odette et Aain, *Artaud Vivant*, Paris, Nouvelle Éditions Oswald, 1980, pp.295-297.

⁷ Voir par exemple : ARON, Robert (1971), « Entretien », *Le nouveau planète*, n°7, Février, pp.47-49 ; ARTAUD, Antonin, *Œuvres Complètes* (désormais *O.C.*), t. II, Paris, Gallimard, 1980, note 10, pp.282-285. Et ce sont les activités du Théâtre Jarry qui mènent Artaud à une exclusion définitive du groupe surréaliste.

« Ignorer le théâtre »

Étrangement, l'article intitulé « L'évolution du décor », rédigé avant la fondation du Théâtre Alfred Jarry, et qui se trouve au début du tome II des *Œuvres complètes* d'Artaud, n'aborde point l'évolution du décor : il s'agit plutôt de remarques sur de grands dramaturges comme Shakespeare, Eschyle, etc. accompagnées de réflexions sur la mise en scène, où il se pose une question : en quoi leurs pièces sont-elles théâtralement importantes ? En ce qu'ils « *ont pensé en dehors du théâtre* », c'est-à-dire qu'ils « *ignore[nt] la mise en scène, le théâtre* »⁸. Mais que signifie ignorer la mise en scène et le théâtre ? L'espace théâtral est ici pour Artaud un lieu de liberté empêché de se réaliser par les conditions matérielles comme décors, costumes et les limites physiques de la scène, tout ce qui, selon Artaud, n'a rien à voir avec l'idée qu'aurait exprimée la pièce. Les grands dramaturges qu'il cite — Shakespeare, Sophocle et Eschyle — le savent bien et ils suppriment donc les éléments inutiles — décor, costume, lumière etc. — dans le théâtre. Logiquement, cela rend impossible la fidélité au texte, mais c'est cette fidélité elle-même que le texte refuse rigoureusement. Artaud veut libérer la mise en scène de la tyrannie du texte :

L'asservissement à l'auteur, la soumission au texte, quel funèbre bateau ! Mais chaque texte a des possibilités infinies. L'esprit et non la lettre du texte ! Mais un texte demande plus que de l'analyse et de la pénétration.⁹

Mais en quoi consiste exactement ce refus de la fidélité au texte ? Est-ce abandonner le texte même ? Non : pour Artaud, le texte n'est point un obstacle qui rendrait difficile le comportement de l'acteur, il est indispensable plutôt, il est ce sans quoi le théâtre serait dénué de valeur :

Mais le théâtre, il faut le rejeter dans la vie.

Ce qui ne veut pas dire qu'il faut faire de la vie au théâtre. Comme si on pouvait seulement imiter la vie. Ce qu'il faut, c'est retrouver la vie du théâtre, dans toute la liberté.

Cette vie est tout entière incluse dans le texte des grands tragiques, quand on l'entend avec sa couleur, qu'on le voit avec ses dimensions et son niveau, son volume, ses perspectives, sa particulière densité.¹⁰

Il s'agit de la vie, et pour Artaud, ce n'est pas seulement dans le domaine du théâtre ; dans la poésie, la peinture, le cinéma, c'est-à-dire dans tout art, il s'agit toujours de la vie. Dans cet article, Artaud affirme que, pour retrouver la vie, ce qu'on appelle ordinairement théâtre, espace dominé par les conditions matérielles, doit être rejeté. À la vie, Artaud oppose le plateau, le décor et même les acteurs, tout ce qui est extérieur au texte. Comme le remarque Henri Gouhier, Artaud distingue en effet nettement, dans le théâtre, intérieur et extérieur, le premier l'emportant sur le dernier :

« Voici donc un thème fondamental de la philosophie du théâtre selon Artaud : le drame est intérieur et ce qui dans la mise en scène concerne le monde extérieur où il se joue est secondaire, l'art véritable du metteur en scène étant de rendre sensible cette intériorité. »¹¹

⁸ ARTAUD, Antonin, « L'évolution du décor », *O.C.*, t.II p.9.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.*, p.10

¹¹ GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974, p.44

Cette tendance à favoriser l'intériorité subsiste dans le Théâtre Alfred Jarry¹².

Une question demeure, cependant : si les éléments extérieurs du théâtre sont à ignorer et à rejeter, dans quelle conditions le metteur en scène produit-il l'espace théâtral et comment l'acteur se comporte-t-il ? Artaud lui-même y répond dans un des manifestes du Théâtre Alfred Jarry :

Une mise en scène, une pièce seront toujours sujettes à caution, à révision, de telle sorte que des spectateurs venant à plusieurs soirs d'intervalle n'aient jamais le même spectacle devant les yeux. Le Théâtre Jarry brisera donc avec le théâtre, mais en plus il obéira à une nécessité intérieure où l'esprit a la plus grande part.¹³

Le théâtre d'Artaud n'est nullement anarchique ni improvisé. Il est toujours régi par une sorte de règle qui détermine l'espace, la « *nécessité* intérieure » qu'il souligne, et c'est elle qui demande à briser les éléments extérieurs. Il faut cependant prendre garde de ne pas relier à la hâte cette nécessité intérieure à l'intériorité qu'il voulait en vain exprimer avec des mots. Cette nécessité ne concerne pas l'expression de l'acteur ni l'extériorisation de son intériorité, mais plutôt la détermination de l'espace théâtral que doit réaliser le metteur en scène : d'un côté, le décor, les costumes, la lumière, éléments visibles et extérieurs ; de l'autre, les sentiments, l'atmosphère, éléments invisibles et intérieurs. L'intérieur est en même temps spirituel et se trouve au-delà. C'est pour cela qu'Artaud appelle la nécessité intérieure : « *nécessité spirituelle* »¹⁴. Il faut donc distinguer nettement le couple intérieur / extérieur utilisé dans le contexte théâtral, de celui par lequel Artaud explique la maladie de sa pensée : l'impossibilité de penser qui lui interdit de sortir de son for intérieur avec des mots.

En tout cas, comme le remarque Krzykowski¹⁵, l'expression « nécessité intérieure » nous renvoie tout de suite à la théorie d'un peintre moderne : Wassily Kandinsky. Ce n'est pas seulement parce que les deux artistes adoptent la même expression que nous traitons d'eux, mais que la nécessité intérieure se trouvant au centre théorique et même un but de leur art, ils développent une théorie dualiste, soit du théâtre soit de la peinture. Malgré la différence de domaine artistique, les schémas intérieur / extérieur des deux théoriciens méritent d'être comparés et la compréhension de l'un aidera à saisir l'autre.

Il ne s'agit pas de suggérer une influence directe qu'aurait exercée le peintre sur Artaud, ni d'affirmer qu'Artaud a lu les livres théoriques de Kandinsky, mais seulement de mettre en relief, à travers l'examen de la théorie de ce peintre, la particularité et les problèmes spécifiques des réflexions d'Artaud sur le Théâtre

¹² O.C., t.II, « Manifeste pour un Théâtre avorté », p.23 : « Si nous faisons un théâtre ce n'est pas pour jouer des pièces, mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle. »

¹³ ARTAUD, Antonin, « Théâtre Alfred Jarry saison 1928 », O.C., t.II, p.26

¹⁴ *Ibid.*, p.27 : « Le Théâtre Jarry ne triche pas avec la vie, ne la singe pas, ne l'illustre pas, il vise à la continuer, à être une sorte d'opération magique sujette à toutes les évolutions. C'est en cela qu'il obéit à une nécessité spirituelle que le spectateur sent cachée au plus profond de lui-même. Ce n'est ici pas le moment de faire un cours de magie actuelle ou pratique, mais c'est pourtant bien de magie qu'il s'agit. »

¹⁵ KRZYWKOWSKI, Isabelle, « « Le côté révélateur de la matière » masques, mannequins et machines dans le théâtre Antonin Artaud (1920-1935) », *Antonin Artaud 2 : Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005, p.47, n.33.

Alfred Jarry et le théâtre en général. Tous deux mettent l'accent sur la distinction entre extérieur et intérieur, distinction qui constitue le centre théorique de la philosophie d'Artaud. Déterminer ce que sont extérieur et intérieur chez le peintre, servira à éclairer les deux domaines qui partagent l'espace théâtral d'Artaud.

Point ligne plan, un des principaux livres théoriques de Kandinsky, commence par cette déclaration : « *Tout phénomène peut être vécu de deux façons. Ces deux façons ne sont pas arbitrairement liées aux phénomènes — elles découlent de la nature des phénomènes, de deux de leur propriétés : Extérieur — Intérieur.* »¹⁶

Et juste après cette explication, Kandinsky prend l'exemple d'une vitre qui sépare un spectateur du brouhaha de la rue. Le peintre identifie celui-ci avec « *la vie intérieure de l'œuvre* » qui se trouve « *au-delà* ». Il affirme que la vitre extérieure à la vie de l'œuvre empêche le spectateur d'accéder à celle-ci. Mais ce n'est pas un bon exemple car on a l'impression qu'en ouvrant la fenêtre et en sortant du bâtiment le spectateur pourrait participer au brouhaha qui arrive au-dehors. Or l'élément extérieur de la peinture n'est pas un simple obstacle facile à supprimer : il en constitue plutôt, quoique le peintre veuille l'en exclure, un élément inséparable. Kandinsky précise cela ailleurs :

Deux éléments constituent l'œuvre d'art : l'élément intérieur et l'élément extérieur.

Le premier, pris à part, est l'émotion de l'âme de l'artiste. Cette émotion possède la capacité de susciter une émotion foncièrement analogue dans l'âme du spectateur.

Aussi longtemps que l'âme est liée au corps, elle ne peut normalement entrer en vibration que par l'intermédiaire du sentiment. Celui-ci est donc le pont qui conduit de l'immatériel au matériel (l'artiste) et du matériel à l'immatériel (le spectateur).

Émotion — sentiment — œuvre — sentiment — émotion¹⁷.

Comme la matérialité de l'œuvre picturale ne peut être enlevée, on ne doit pas faire abstraction de l'élément extérieur et, en effet, dans toute sa carrière artistique, Kandinsky se préoccupe de la forme comme d'un véhicule portant l'élément intérieur qu'est « *la vibration de l'âme* ».

Il n'est pour autant pas besoin d'identifier la forme avec l'objet extérieur à représenter. Comme le remarque Alexandre Kojève, neveu du peintre, Kandinsky s'est efforcé de s'éloigner de la représentation et de dissocier la forme de l'objet extérieur :

« *D'une manière générale, le tableau « total », n'étant pas la « représentation » d'un objet, est lui-même un objet. Les tableaux de Kandinsky sont non pas des peintures d'objets, mais des objets peints : ce sont des objets au même titre que les arbres, les montagnes, les chaises, les États... sont des « objets » ; seulement, ce sont des objets picturaux, des peintures « objectives ». Le tableau « total » est comme sont les objets, c'est-à-dire, il est d'une manière absolue et non relative ; il est, indépendamment de ses relations avec quoi que ce soit d'autre que lui ; il est, comme est l'Univers. Et c'est pourquoi le tableau « total » est aussi un tableau « absolu » »¹⁸.*

¹⁶ KANDINSKY, Wassily, *Point ligne plan*, Paris, coll. Bibliothèque Médiations, Denoël, 1970, p.25.

¹⁷ KANDINSKY, Wassily, « La peinture en tant qu'art pur », *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, coll. Savoir, Hermann, 1974, p.193.

¹⁸ KOJEVE, Alexandre, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, Bruxelles, coll. Palimpsestes, La lettre volée, 2001, p.35.

En effet, le tableau total est un Univers qui est pour lui-même et en lui-même et il n'a rien auquel recourir pour être. En quoi la « nécessité intérieure » intervient-elle dans le tableau total ? Kandinsky lui-même définit cette notion :

« En bref, l'effet de la nécessité intérieure, et donc le développement de l'art, est une extériorisation progressante de l'éternel-objectif dans le temporel-subjectif. Et donc, d'autre part, la lutte de l'objectif contre le subjectif. »¹⁹

Cela veut dire que la notion de nécessité intérieure ne supprime point l'objet, mais plutôt qu'elle a le rôle de relier l'objet à la peinture. C'est un principe qui légitime la relation de la peinture avec le monde extérieur. Dans *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* où la nécessité intérieure occupe une place théorique importante, Kandinsky traite du choix de l'objet qui nous conduit efficacement à la Beauté, sans envisager d'en débarrasser de la peinture²⁰. Certes Michel Henry suggère la possibilité que la forme de Kandinsky ne soit pas seulement déterminée par la nécessité intérieure, mais s'identifie au contenu abstrait :

Les analyses précédentes confèrent à ce concept une double signification. D'une part la forme est abstraite en ce sens qu'elle est déterminée de façon exclusive par le contenu abstrait, par la Nécessité Intérieure. D'autre part, nous le pressentons du moins, la forme est abstraite en un sens beaucoup plus radical, en ce sens qu'elle est homogène au contenu abstrait et, à la limite, identique à lui. Ce n'est plus dans le monde, c'est dans cette dimension nocturne de la subjectivité absolue qu'elle trouve son être le plus propre, venant ainsi prendre place dans l'équation à laquelle Kandinsky a confié le pouvoir de formuler la réalité véritable :

Intérieur = intériorité de la subjectivité absolue = vie = invisible = pathos = contenu abstrait = forme abstraite.²¹

Mais, au moins dans *Du spirituel dans l'art*, la forme n'est qu'une « représentation de l'objet »²². Que l'objet soit réel ou non réel, cela importe peu car ce qui compte c'est que l'objet se trouve extérieur à l'œuvre et que la nécessité intérieure fonctionne pour relier les deux domaines : l'œuvre et l'objet.

¹⁹ KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, coll. Folio essais, Denoël, 1989, p.136.

²⁰ *Ibid.*, pp.125-126 : « La « nature », c'est-à-dire l'environnement perpétuellement mouvant de l'homme, met continuellement, par l'intermédiaire des touches (objets), les cordes du piano (l'âme) en vibration. Ces effets, qui nous paraissent souvent chaotiques, résultent de *trois éléments : l'effet de la couleur de l'objet, de sa forme, et l'effet propre, indépendant de la forme et de la couleur.*

C'est alors que l'artiste intervient. A la place de la nature, c'est lui qui ordonne et met en œuvre ces trois facteurs. Il en résulte qu'ici aussi ce qui importe, c'est *l'efficace. Le choix de l'objet (élément qui, dans l'harmonie des formes, donne le son accessoire) dépend d'un contact efficace avec l'âme humaine.*

Conséquence : *le choix de l'objet relève également du Principe de la Nécessité Intérieure.* »

Cette explication est loin du « tableau total » dont parle Kojève. Mais par la notion de nécessité intérieure, la rupture de Kandinsky avec les peintures du passé est atténuée et le peintre peut trouver place dans l'histoire de la peinture. En ce sens, Kojève, en ignorant la notion de nécessité intérieure, aggrave la rupture.

²¹ HENRY, Michel, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 2005, p.51.

²² KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op. cit., p.115.

En somme, la philosophie artistique de Kandinsky, du moins à l'époque où il recourt à la notion de nécessité intérieure, n'élimine jamais le domaine extérieur par rapport à l'œuvre elle-même. Lorsqu'il parle de l'art pur, la pureté ne réside pas dans la suppression de l'élément extérieur de l'œuvre, mais dans une synthèse de l'élément intérieur (« *l'émotion de l'âme de l'artiste* ») et de l'élément extérieur (« *la forme [qui] est l'expression matérielle du contenu abstrait* ») déterminé par la nécessité intérieure. C'est pourquoi il conclut que « *Une belle œuvre est par conséquent la liaison régulière de deux éléments, l'intérieur et l'extérieur.* »²³

Double extérieur

Kandinsky, en se servant de la notion de nécessité intérieure, envisage une sorte de dualisme dans la peinture en tant qu'art pur. Peut-on établir par là un parallélisme entre sa peinture et le théâtre d'Artaud ? Il est certes évident qu'Artaud, lui aussi, adopte une conception dualiste du théâtre et que, comme Kandinsky distingue l'intérieur et l'extérieur de la peinture, il distingue dans le théâtre les éléments essentiels (l'intérieur) et ceux qui sont inessentiels (l'extérieur). Il va pourtant de soi que l'intérieur et l'extérieur qui apparaissent dans la théorie théâtrale d'Artaud ne sont pas identiques à ceux dont traite Kandinsky pour développer sa théorie picturale. Malgré la différence de domaine artistique, passer en revue les deux paires de l'intérieur et de l'extérieur et les comparer servira à mettre en lumière la théorie dualiste du théâtre artaldien.

Pour Kandinsky, comme nous l'avons déjà vu, l'élément extérieur est la forme comme « *expression matérielle du contenu abstrait* », mais c'est en même temps, dans la mesure où la peinture reste une « *représentation de l'objet* », l'objet à représenter. L'intention du peintre est de débarrasser l'objet de la forme pour que celle-ci ne dépende plus de celui-là et existe par elle-même. Il avoue pourtant que l'élément extérieur de sa peinture comme représentation demeure la forme doublée de l'objet. C'est pour cela qu'il lui faut, surtout au début de sa carrière, recourir à la notion de nécessité intérieure comme un principe de choix de l'objet qui, au fond, n'a rien à voir avec la beauté intérieure.

Pour Artaud aussi, l'extérieur du théâtre est constitué de deux éléments : d'une part, les conditions matérielles de la scène, décors, costumes, musiques, tout ce qu'il faut ignorer ; et de l'autre, le texte. Alors que le premier élément extérieur est sur la scène, le texte se trouve toujours en dehors et la détermine préalablement. C'est pourquoi il faut que l'auteur de la pièce ignore le théâtre. Dans ce cas, « théâtre » veut dire les conditions matérielles du théâtre, les parties dont est constituée une représentation théâtrale.

Dès lors, pour Artaud, le texte n'est aucunement à rejeter, mais il se trouve au point de départ du théâtre²⁴. Il précise effectivement l'importance du texte dans le deuxième manifeste du Théâtre Alfred Jarry :

²³ KANDINSKY, Wassily, « La peinture en tant qu'art pur », *Regards sur le passé et autres textes 1912-192*, op. cit., p.194.

²⁴ C'est aussi vrai dans *Le Théâtre et son double*. Comme nous le remarquons plus tard, « En finir avec les chefs-d'œuvre » ne signifie même pas abandonner le texte pour construire le vrai théâtre, mais simplement renoncer à interpréter psychologiquement la pièce.

Pour cette définition que nous essayons de donner au théâtre, une seule chose nous semble invulnérable, une seule chose nous paraît vraie : le texte. Mais le texte en tant que réalité distincte, existant par elle-même, se suffisant à elle-même, non quant à son esprit que nous sommes aussi peu que possible disposés à respecter, mais simplement quant au déplacement d'air que son énonciation provoque. Un point, c'est tout.²⁵

Il n'a donc aucune raison ni besoin de rejeter le texte qui lui paraît « vrai ». Cela ne contredit pas l'analyse qu'a faite A. Veinstein sur la mise en scène. Selon cette analyse, Artaud, ainsi que Craig et Appia, ont poussé la mise en scène « *du respect de l'auteur à la liberté de l'interprète* »²⁶. Mais c'est toujours par rapport au texte que la liberté se réalise et, en ce sens, elle dépend complètement du texte. Cela ne signifie pas du tout que le texte soit un joug qui enchaîne le théâtre, mais que, comme extériorité, il fait partie intégrante du théâtre.

La division extérieur / intérieur est-elle pertinente dès l'époque du théâtre Alfred Jarry ? Certes Artaud n'évoque pas cette distinction dans les textes qui sont conservés de cette époque, mais il est évident qu'il vise à montrer l'invisible et le secret dans l'espace théâtral :

Nous croyons à toutes les menaces de l'invisible. Et c'est contre l'invisible même que nous luttons. Nous sommes tout entier appliqués à déterrer un certain nombre de secrets. Et nous voulons justement mettre à jour cet amas de désirs, de rêveries, d'illusions, de croyances qui ont abouti à ce mensonge auquel nul ne croit plus, et qu'on appelle par dérision semble-t-il : le théâtre.²⁷

Pour lui, l'invisible à montrer dans le théâtre, c'est ce qui hante notre corps et pénètre dans l'esprit jusqu'à la maladie. Rappelons tout de suite qu'Artaud assure que l'origine de sa maladie ne peut pas être détectée dans ce monde-ci, mais se trouve au-delà, est invisible. Et une des causes principales qui l'amena à la rupture avec le surréalisme concerne les « diagnostics » qu'ils ont faits : les surréalistes voient dans le monde matériel et extérieur une cause de problème intérieur du moi — c'est pour cela que pour Breton le « changer la vie » de Rimbaud s'identifie avec le « transformer le monde » de Marx²⁸ — et cela les renvoie à la révolution matérialiste ; par contre, Artaud ne trouve pas que la situation du monde matériel puisse être la cause de la maladie. Pour lui, il y a une rupture profonde entre le moi intérieur et le monde extérieur.

Alors qu'est-ce qui a provoqué la maladie de l'esprit dont il souffrait ? La cause se trouve au-delà, c'est-à-dire invisible. Il est donc sans doute possible d'appliquer directement à la théorie théâtrale d'Artaud la distinction qu'a mise en lumière Michel Henry à propos de la peinture de Kandinsky, celle du visible et de l'invisible. Certes, par rapport à l'invisible qui menace la vie, le texte ainsi que d'autres conditions matérielles de la scène sont extérieurs, y compris la musique bien qu'étant elle aussi de l'ordre de l'invisible. Mais les deux éléments extérieurs que suppose Artaud, le texte et les conditions matérielles, ont un rôle tout autre que ceux

²⁵ ARTAUD, Antonin, « Théâtre Alfred Jarry, première année. — saison 1926-1927 », *O.C.*, t.II, p.20

²⁶ VEINSTEIN, André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, coll. Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, 1955, p.316.

²⁷ ARTAUD, Antonin, « Manifeste pour un théâtre avorté », *O.C.*, t.II, pp.22-23

²⁸ BRETON, André, *Position politique du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1971, p.68

de Kandinsky, la forme et l'objet : celui-ci est réel et indépendant de la peinture, il recèle donc le Beau, qu'il soit peint ou non. Si on peint un tableau à partir de l'objet réel, cela ne fait que dégrader le Beau à peindre car

« le Beau-de-l'arbre-peint est beaucoup plus pauvre que le Beau-de-l'arbre-réel : tout y est supprimé, on a fait abstraction de tout, sauf de l'aspect visuel plan, et là encore on n'en maintient qu'un fragment. »²⁹

Kandinsky lui-même affirme : « *Le fait d'appauvrir l'extérieur amène un enrichissement intérieur.* »³⁰

Son objectif est donc de rendre la peinture indépendante de la réalité et de renoncer à la représentation qui force la peinture — plus précisément la forme — à se soumettre à l'objet. Autrement dit, Kandinsky refuse un des deux éléments extérieurs de la peinture.

Il l'explique dans *Du spirituel dans l'art* en termes de « quoi » et « comment ». Il assure que la peinture représentative est entièrement dépendante de l'objet extérieur alors qu'il faut se demander pourquoi cet objet et non d'autres : la question est de savoir « quoi » :

L'art qui, en de telles périodes, a une vie diminuée n'est utilisé qu'à des fins matérielles. Il va chercher sa substance dans la matière grossière, ne connaissant pas la plus fine. Les objets, dont la reproduction semble son seul but, restent immuablement les mêmes. Eo ipso la question « quoi » disparaît dans l'art. Seule subsiste la question « comment » l'objet corporel pourra être rendu par l'artiste. Elle devient le credo. Cet art n'a pas d'âme.³¹

Poser la question de « quoi », c'est se demander qu'est-ce qui constitue la mission de l'artiste, en particulier du peintre. Or cette mission sépare inévitablement le peintre de la « *matière grossière* », c'est-à-dire de l'objet extérieur à la peinture car celui-ci n'a essentiellement rien à voir avec « *la résonance intérieure* », voire avec l'art. Pour Kandinsky, lorsqu'on en finit avec la matière grossière, on rencontre la question essentielle de l'art, qui est le « quoi ». Le passage du « comment » au « quoi », c'est en même temps celui de l'extérieur à l'intérieur :

Lorsque, en outre, ce « comment » rend les émotions de l'âme de l'artiste et permet de communiquer au spectateur une expérience délicate, l'art atteint le seuil de la voie qui lui permettra de retrouver plus tard le « quoi » perdu, ce « quoi » qui sera le pain spirituel de ce réveil spirituel. Ce « quoi » ne sera plus le « quoi » matériel, orienté vers l'objet de la période précédente, mais un élément intérieur artistique, l'âme de l'art, sans laquelle son corps (le « comment ») ne pourra jamais avoir une vie saine et véritable, de la même manière qu'un homme ou un peuple.

Ce « quoi » est le contenu que seul l'art est capable de saisir en soi et d'exprimer clairement par des moyens qui n'appartiennent qu'à lui.³²

Le texte, pour Artaud, n'est aucunement la matière grossière qui dissimule la question du « quoi », mais plutôt un élément indispensable sans lequel cette question ne se poserait jamais. Il s'agit moins de l'abandon que du choix de texte. C'est pourquoi il parle souvent de Shakespeare, d'Eschyle, de Sophocle, etc., car leurs textes contiennent de la vérité. Et ils n'ont pu le réaliser qu'en ignorant le théâtre qui

²⁹ KOJEVE, Alexandre, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, op. cit., p.18.

³⁰ KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op. cit., p.120.

³¹ *Ibid.*, p.65.

³² *Ibid.*, p.68.

fait du faux comme le décor, les costumes, la musique etc. A propos du *Songe* de Strindberg, il précise cette idée :

Il faut en prendre son parti et ne pas chercher à lutter avec la vie. Il y a dans la simple exposition des objets du réel, dans leurs combinaisons, dans leur ordre, dans les rapports de la voix humaine avec la lumière toute une réalité qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin de l'autre pour vivre. C'est cette réalité fausse qui est le théâtre, c'est celle-là qu'il faut cultiver.³³

Voilà l'idée centrale du Théâtre Alfred Jarry. Les faux du théâtre ne sont pas à expulser mais à détacher de la réalité extérieure de manière à réaliser le vrai qu'apporte le texte. Le but du théâtre est de trouver le vrai sur scène et en ce sens le théâtre en lui-même ne peut être un but³⁴. C'est là le dualisme théorique du Théâtre Alfred Jarry. Au contraire de Kandinsky chez qui l'essentiel, la résonance intérieure de l'âme, se réalise par l'*expulsion* de l'inessentiel, l'objet extérieur, hors de la forme, pour Artaud l'essentiel, la vie, se manifeste par une *manipulation* des éléments extérieurs, texte et autres conditions matérielles.

Il est quand même certain qu'il y a une sorte de dualisme chez les deux théoriciens. Dans les deux cas, on peut partager en gros les éléments en intérieurs et extérieurs. L'élément intérieur est ce qui est à communiquer au spectateur ; l'élément extérieur est le reste. Mais celui-ci se divise en deux : pour Kandinsky, la forme et l'objet qu'elle représente ; et pour Artaud, les conditions matérielles de la scène et le texte. Alors que Kandinsky a voulu exclure l'objet extérieur pour aboutir à la peinture pure, pour Artaud le texte est un point de départ pour arriver à la vraie vie. Mais qu'exprime le texte ? Selon Artaud :

Sophocle, Eschyle, Shakespeare sauvaient certains tiraillements d'âme un peu trop au niveau de la vie normale, par cette espèce de terreur divine qui pesait sur les gestes de leurs héros, et à laquelle le peuple était plus sensible tout de même qu'aujourd'hui.³⁵

Artaud considère le texte comme une gravitation qui pèse sur les héros et c'est sur le geste qu'apparaissent les influences exercées par le texte. Ainsi la position transcendante qu'occupe le texte est-elle un des caractères principaux du théâtre Alfred Jarry et, comme nous le verrons, on le retrouvera également dans *Le Théâtre et son double*.

Position du texte

Presque à la même époque, Witkiewicz, un artiste polonais, qui s'occupait à la fois de peinture et de théâtre, a théorisé une idée avant-gardiste du théâtre qui mérite d'être comparée avec celle d'Artaud. A travers cette théorie, surtout celle de la Forme pure, la position spécifique du texte dans le théâtre d'Artaud sera mieux mise en relief.

Éduqué par son père peintre, Witkiewicz, en produisant lui-même des autoportraits et tableaux abstraits, consacre beaucoup de ses écrits à la théorisation de la peinture. Sa théorie a quelques points communs avec celle de Kandinsky, son

³³ ARTAUD, Antonin, « *Le Songe* de Strindberg », *O.C.*, t.II, pp.30-31

³⁴ Cf., DORT, Bernard, « Artaud ou l'horizon de la représentation », *Théâtre en jeu, 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979, p.254.

³⁵ ARTAUD, Antonin, « L'Évolution du décor », *O.C.*, t.II, p.11

contemporain³⁶ : d'abord le dualisme sur lequel ils insistent avec persistance dans leurs écrits ; et le fait que tous les deux visent à une indépendance de la peinture par rapport à la « réalité ». Bien entendu, cela les conduira tous deux à l'abstraction.

Nous avons déjà vu que chez Kandinsky, l'œuvre picturale se partage en deux éléments, intérieur et extérieur. On pourrait aussi dire essentiel et inessentiel car le premier, l'émotion de l'âme, est indispensable pour que l'art atteigne son but, alors que le dernier n'est qu'un moyen. Witkiewicz, lui aussi, donne un but à la peinture — voire à tout art —, qui est, ainsi que pour Kandinsky, de communiquer un sentiment. Witkiewicz l'appelle le « sentiment métaphysique » et il y consacre un petit article pour l'expliquer. Sa définition :

Dans le temps, je définissais le « sentiment métaphysique » comme unité de la personnalité donnée immédiatement et je comprenais par « immédiateté de la donnée » la manière selon laquelle nous sont données toutes les qualités : les sons, les odeurs, les sensations tactiles etc., y compris les « qualités structurelles » (forme d'une figure, dessin d'une mélodie etc.). Cette unité de la personnalité que chacun de nous possède à un degré plus ou moins élevé, je l'avais appelée sentiment « métaphysique » par opposition aux sentiments « vitaux » : amour, colère, joie etc., et « sentiment » pour faire « populairement » sentir l'immédiateté qui s'oppose à la manière de percevoir au moyen de concepts.³⁷

Ce dualisme entre « métaphysique » et « vital » détermine toute sa philosophie d'art. La vie, pour Witkiewicz, est le social qui s'oppose à l'individuel. Le but de l'art est de déceler « *quelques chose d'insaisissable, quelque chose d'autre que l'on ne rencontre pas dans la vie, qui ne se trouve pas dans les événements qui se déroulent, mais existe bel et bien* »³⁸. La vie, ordre social, refoule les sentiments individuels et intimes de dehors. Si bien que le théâtre witkiewiczien ne doit pas être fait du point de vue de la vie courante et que ses pièces sont souvent grotesques et absurdes. De même que Kandinsky voulait conférer à la toile — c'est-à-dire au spectateur — une résonance de l'âme sans l'aide d'objet extérieur ni d'aucune référence, Witkiewicz veut réaliser une peinture qui n'ait pas besoin de concept ni d'objet du monde extérieur et qui provoque le sentiment métaphysique. Cependant, pour Witkiewicz, ce sentiment métaphysique est l'« *unité de la personnalité comme donnée immédiate* » et c'est là la différence fondamentale entre sa théorie et celle de Kandinsky : pour le dernier, l'intérieur à exprimer dans le tableau n'est pas subjectif mais objectif et éternel, et c'est l'extérieur qui est subjectif car, selon l'explication de Kojève, il faut *choisir* un point de vue pour représenter un objet extérieur et ce choix ne peut être que subjectif, alors que pour Witkiewicz, c'est toujours le « moi » qu'il faut exprimer dans l'œuvre d'art :

³⁶ SOJCHER, Jacques, « De l'un et du multiple ou de l'impossible », *Cahiers Witkiewicz n°4 : Actes du colloque international « Witkiewicz » de Bruxelles, novembre 1981*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, pp.95-99

³⁷ WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Les sentiments métaphysiques », *Witkiewicz et la philosophie : Cahiers Witkiewicz*, n°5, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, pp.57-58. Là il parle à l'imparfait car il veut éviter d'utiliser le mot « sentiment » ni « métaphysique » pour ne pas exaspérer les positivistes de toutes sortes. Il emploie pourtant « sentiment métaphysique » encore ailleurs.

³⁸ WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Du théâtre artistique », *Cahiers Witkiewicz n°1 : Witkiewicz et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p.35.

Etant donné que tout ce qui existe, les objets, les grands ensembles de phénomènes naturels et nous-mêmes, sur le plan psychique comme sur le plan physique, a pour caractéristique de constituer à un degré ou à un autre des tous et des unités et de se composer de parties liées en une telle unité, c'est-à-dire constitue une unité dans la multiplicité ou inversement, je considère cette loi comme la loi fondamentale de l'existence. C'est pourquoi je prétends que l'art exprime toujours une seule et même chose, cette loi unique, de manière immédiate, sans que n'intervienne aucune considération annexe, intellectuelle, utilitaire ou en rapport avec la vie. Ce sentiment d'unité dans la multiplicité nous est immédiatement donné sous la forme de l'unité de notre personnalité, de notre « moi », ce qui me permet de qualifier l'art d'expression de l'unité de la personnalité. Et parce que ce sentiment est fondamental, je l'ai appelé sentiment métaphysique par opposition aux autres, d'où une foule de malentendus entre mes adversaires et moi.³⁹

De ce point de vue, représenter un objet ne fait que refuser d'exprimer la totalité de la personnalité et c'est la critique qu'il adresse au naturalisme et au réalisme. D'une autre manière que Kandinsky, Witkiewicz, lui aussi, en finit avec la représentation. Mais comment réaliser « la totalité de la personnalité » dans l'art ? En inventant une nouvelle forme qui ne dépend pas de l'objet extérieur ni du contenu de l'œuvre artistique. L'artiste a pour mission de créer une « forme pure » et l'œuvre d'art est la totalité où la forme l'emporte sur le contenu : « Et voilà précisément ce qui a toujours compté en art, cette forme nouvelle, originale, dans la création de laquelle l'artiste doit ouvertement et véritablement se réaliser et qui peut nous réveiller au plaisir esthétique après notre indigestion de formes anciennes. »⁴⁰ Mais il ne souhaite pas pour autant, comme les dadaïstes, expulser tout contenu de l'œuvre d'art, comme il le précise lui-même : « *Il ne s'agit donc pas d'une forme dépourvue de contenu, car aucun être vivant ne saurait en réaliser une semblable, mais d'une forme où les composantes en référence à la vie constituent un élément secondaire.* »⁴¹

Witkiewicz a la conviction que, si on élimine pour arriver au sentiment métaphysique ce qui n'est pas indispensable, référence extérieure, morale, et tout ce qui concerne la vie quotidienne, il reste la seule forme « commune à tous » et dans laquelle réside le contenu⁴², et que, par conséquent, la forme pure est omniprésente dans tout art : peinture, sculpture, musique, et théâtre aussi.

³⁹ WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « De la forme pure », *Cahiers Witkiewicz n°2 : Witkiewicz et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, pp.36-37.

⁴⁰ *Ibid.*, p.38.

⁴¹ *Ibid.*, p.34.

⁴² WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Du théâtre artistique », *op. cit.*, pp.37-38 : « Par l'élimination des divers faits communs qui ne peuvent être considérés comme fondant une unité totale, par l'élimination par exemple de la seule atmosphère, de la seule représentation de contenus (sentiments, nature, pensées ou images) où bien encore des seules expériences métaphysiques suggérées par ces œuvres, nous parvenons à la conviction que l'essence commune de phénomènes et d'objets aussi divers, dont les uns se déroulent dans le temps, les autres dans l'espace, essence qui est en fait la cause des caractéristiques communes énumérées ci-dessus, est ce que nous appelons d'ordinaire dans la vie la forme d'un contenu pris dans cette forme. Etant donné que je suis parvenu à la conviction que le contenu en tant que tel d'une œuvre d'art est secondaire, et diffère dans tous les cas [...] leur essence, qui est la cause de tous les phénomènes dérivés, doit être la forme qui leur est commune à tous. »

Mais pour le théâtre, les choses ne sont pas aussi simples qu'en peinture car c'est un art « composite » où beaucoup d'artistes collaborent. Pour le théâtre ainsi que pour la poésie ou la peinture, Witkiewicz, comme beaucoup d'avant-gardistes, adopte la méthode réductionniste : déterminer un ou des atomes irréductibles du théâtre.

Quel est alors l'atome du théâtre witkiewiczien ? C'est « une pure succession d'événements ». Mais, selon lui, le caractère « composite » du théâtre empêche souvent de garder pure la succession d'événements :

Par contre, on ne peut imaginer une œuvre identique au théâtre car le devenir pur dans le temps n'est possible que dans la sphère des sons et des couleurs. On ne peut concevoir d'œuvres théâtrales sans interventions et sans actions de personnages — fussent-ils les plus farfelus ou les plus monstrueux — car le théâtre est un art composite qui ne possède pas, comme la peinture ou la musique, d'éléments ou de matériaux autonomes. Le théâtre actuel donne l'impression d'un art désespérément bouché qui ne peut éclater qu'en y introduisant ce que j'ai appelé le fantastique de la psychologie et du comportement. La psychologie des personnages et leur comportement doivent être un prétexte à une pure succession d'événements. L'essentiel, c'est que la continuité psychologique des personnages et celle de leur comportement ne soit plus ce cauchemar qui pèse de tout son poids sur l'architecture des pièces.⁴³

L'essentiel du théâtre n'est donc pas la psychologie ou le comportement des personnages, mais les événements eux-mêmes. C'est la succession de ceux-ci qui constitue la totalité de l'œuvre théâtrale et les autres éléments ne servent qu'à les faire advenir, même les personnages⁴⁴. Et, cela va de soi, cette totalité théâtrale n'a aucune relation avec le monde extérieur et réel. À cette condition, le spectateur peut éprouver un sentiment métaphysique qu'on ne peut ressentir dans la vie quotidienne.

Cette affirmation pose deux questions : la succession d'événements l'emportant sur la psychologie et le comportement de personnages, la scène n'est-elle pas régie par l'anarchie ou la folie ? Dans le théâtre witkiewiczien où la pureté est exigée, quelle position le texte occupe-t-il : est-il minimalisé ou même anéanti ?

Avant de répondre, il faut rappeler que Witkiewicz n'est pas seulement réductionniste, mais aussi, nous nous permettons de le dire, « totalitariste » : plus exactement, il n'est réductionniste qu'au début de la réflexion par laquelle il construit son œuvre — dans ce cas sa théorie — en synthétisant différents éléments. Il faut, selon sa théorie, que toute œuvre artistique vise à une totalité englobant des éléments impurs :

Il [l'artiste] n'est pas une machine composant uniformément les couleurs et les formes mais un être ayant en lui tout un monde d'imaginaires et de sentiments. C'est pour cela que l'art le plus pur contient toujours des éléments impurs. Ce qui se traduit dans la Forme pure dépend de la conception du monde de l'artiste et de son fond émotionnel.⁴⁵

⁴³ WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°73, Paris, Gallimard, 1970, p25.

⁴⁴ *Ibid.*, p.24 : « Les comédiens ne devraient pas exister en tant que tels mais comme éléments d'un ensemble, au même titre que telle tache de couleur rouge en tel tableau. »

⁴⁵ *Ibid.*, pp.16-17.

La pureté de la succession des événements n'est exigée que dans la mesure où leur série sert à constituer une totalité. Il s'agit pour ainsi dire d'élargir la perspective et que le point de vue qui justifie le comportement d'un personnage tienne compte, non seulement de sa psychologie, mais aussi du son, du décor, de la distribution de la scène et du spectateur, etc. « *Une action totalement dépourvue de sens est très difficile à admettre parce qu'on risquera toujours de présenter alors le comportement du personnage comme anormal ou né du cerveau d'un fou. Tout cela doit être justifié par une conception générale de la totalité comme le sont le ton et les phrases musicales d'une symphonie ou l'agencement des couleurs dans un tableau.* »⁴⁶ Comme il l'avoue, il n'est pas possible d'éliminer complètement les sentiments « *vitaux* » et « *les objets du monde réel* ». Même si la forme pure est « *contaminée* » par leur présence, dans la mesure où « *le processus de la création est lié inévitablement à tout l'univers psychique de l'artiste* »⁴⁷, il s'agit plutôt de synthétiser le pur et l'impur que d'exclure ce dernier, ce qui est impossible. Il s'agit toujours de la totalité. La critique qu'il porte sur la représentation ou l'imitation s'explique de ce point de vue : la représentation n'est par principe que partielle et si elle est justifiée aux yeux du spectateur, ce point de vue lui-même est partiel et écarté de la totalité de l'œuvre :

Les personnages de théâtre n'existent que pendant le temps limité où nous les voyons sur la scène. Leur passé ou leur avenir ne doit intervenir que pour intensifier la charge et la tension des forces purement scéniques. Dans un tel théâtre, nous n'aurions pas à subir de frémissements épidermiques et nous saurions que personne ne songe à nous faire « *marcher* », que tout ce qu'on voit sur la scène n'est pas une imparfaite imitation de la réalité (ce qui va de soi, l'imitation totale étant par nature impossible) mais quelque chose qui se suffit à lui-même, quelque chose d'authentique et de nécessaire et non une succession de truquages destinés à provoquer l'illusion.⁴⁸

Autrement dit, la représentation est dénoncée en ce qu'elle reste dans la beauté « *vitale* » — pour Witkiewicz l'épithète « *vital* » est le contraire de « *formel* » et

⁴⁶ WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Précision sur la question de la forme pure au théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°73, *op. cit.*, p.56.

⁴⁷ *Ibid.*, p.54. On peut ici comparer le subjectivisme de Witkiewicz et l'objectivisme de Kandinsky.

⁴⁸ *Ibid.*, pp.61-62. Cette critique nous renvoie au commentaire que fait Kojève sur celle de Kandinsky : selon Kojève, la peinture représentative n'est qu'abstraite de la réalité extérieure et l'abstraction se fait subjectivement, c'est-à-dire en guise du peintre : « L'Art de la peinture « *représentative* » est dans l'art d'*abstraire* la composante picturale du Beau complet incarné dans le réel non-artistique, et de maintenir ce Beau abstrait dans le — ou en tant que — tableau. La peinture « *représentative* » est une peinture du Beau abstrait : c'est une peinture *essentiellement abstraite*. Or étant *abstraite*, cette peinture est nécessairement *subjective*. Elle l'est — d'abord — dans et pour son origine. En effet, si cette peinture « *extrait* » quelque chose de quelque chose, il faut que quelqu'un — un « *sujet* » — fasse cette extraction ; si cette peinture opère une « *abstraction* », il faut que cette abstraction s'opère dans et pour un « *sujet* ». Le Beau concret de la réalité non-artistique passe à travers ce « *sujet* » — le peintre — avant de s'incarner, en tant que Beau abstrait, dans le tableau. Le Beau du tableau est donc un Beau transmis par le sujet — un Beau subjectivisé dans et par cette transmission, — c'est un Beau subjectif. » [KOJEVE, Alexandre, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, *op. cit.*, pp.19-20.] Même si la notion de subjectivité de Kandinsky-Kojève est complètement différente de celle de Witkiewicz, leurs critiques portées sur la représentation sont presque mêmes, ou plutôt se trouvent dans le courant de l'art moderne luttant contre la représentation.

quelque chose de vital est inessentiel dans le domaine de l'art — alors que l'art witkiewiczien vise à la beauté « formelle ». À cause du caractère composite du théâtre, le créateur théâtral ne peut arriver directement à la beauté formelle, il faut donc un saut qui amène de la beauté vitale qu'ont les objets du monde réel à la beauté formelle et purement artistique.

Comportement raisonnable ou comportement fou, c'est donc une fausse alternative. Qu'il soit raisonnable ou fou, s'il se situe avec justesse dans la succession d'événements qui constitue une totalité artistique, il sera justifié et provoquera la beauté artistique. Puisqu'il n'est pas justifié par la référence psychologique et « vitale », il doit être examiné sous l'aspect formel.

Le metteur en scène subordonné à l'auteur

La question de la place du texte est plus importante pour comparer la théorie witkiewiczienne avec celle d'Artaud. Si le point de départ du théâtre est la pure série d'événements, le texte, qui se situe en dehors des événements, n'est-il pas expulsé ? Pas du tout. Au contraire, selon Witkiewicz, le texte a une si grande importance que sans lui il ne serait pas possible de réaliser le théâtre. La position subtile que Witkiewicz fait occuper au texte apparaît dans la remarque qu'il fait sur Stanislavski. Il voit deux principes à l'œuvre dans ce théâtre : « vivre totalement » et « incarner ». L'acteur doit jouer son rôle comme dans la vie : « son texte, ses mouvements doivent être le produit naturel de son monde intérieur, et tout doit se passer exactement comme dans la vie réelle. »⁴⁹ Ce « vivre totalement » se réalise par une « incarnation » du personnage dans l'acteur. L'incarnation, c'est selon Witkiewicz le lien indispensable entre le texte et la scène alors que « vivre totalement » n'en est que le résultat. C'est ainsi qu'il retient le seul principe de l'incarnation en expulsant l'aspect naturaliste de la théorie de Stanislavski. Mais pourquoi l'incarnation est-elle indispensable ? Parce que le théâtre selon Witkiewicz a pour but de créer sur scène « l'unité de la pluralité ». En effet, l'incarnation diffère complètement de la représentation : cette dernière suppose un modèle du rôle d'un côté — c'est-à-dire le texte — et le rôle à imiter de l'autre, ce qui détache le texte de la scène ; mais l'incarnation, en reliant les deux domaines, demande à l'acteur de créer son propre rôle :

Le comédien doit, par son texte et son comportement, se fondre dans la totalité de l'œuvre proposée [...] et n'a aucun besoin de créer un « rôle » au sens réaliste du terme, c'est-à-dire d'entrer dans les sentiments vitaux des personnages et d'imiter sur scène leurs gestes probables ou le ton de leurs phrases. Il doit vraiment créer son rôle : c'est-à-dire après avoir compris la totalité de la pièce avec toutes les répliques des personnages, avec son décor changeant dans le cours du spectacle, autrement dit après avoir compris l'idée formelle de l'œuvre, il doit travailler son rôle à seule fin de faire ce qui doit être fait, du point de vue formel.⁵⁰

Remarquons la division artistique qu'il précise dans cette citation : le texte est clairement une partie essentielle de « la totalité de la pièce » que l'acteur doit

⁴⁹ WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Précisions sur la forme pure du théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°73, *op. cit.*, p.64.

⁵⁰ *Ibidem*.

comprendre et réaliser. Il faut donc que l'acteur obéisse au texte et aux autres éléments qui composent cette totalité pour s'y fondre lui aussi. Il n'y a pas de doute que pour Witkiewicz le rôle du metteur en scène est très limité par rapport à l'exigence formelle du texte. C'est pourquoi lui-même a écrit beaucoup de pièces pour réaliser la forme pure.

Le comédien doit se tenir lui-même « en main » comme un virtuose en musique, à cette différence près que du champ de création est beaucoup plus grand — à l'intérieur du champ unitaire de l'œuvre — et c'est là qu'intervient le metteur en scène. Chaque pièce, comme chaque poème, a une marge d'interprétation limitée et, si cette marge est dépassée, la pièce cesse d'être celle que l'auteur a écrite. Il n'y a pas de mesure objective de cette marge. Mais on voit bien que Shakespeare monté avec le réalisme de Stanislavski cesse d'être Shakespeare. [...] Malheureusement, il existe toujours une possibilité plus ou moins grande de mettre l'accent sur le contenu vital plutôt que sur le contenu formel et chaque œuvre d'art, fût-elle la plus pure, sera inévitablement « salie » dans son exécution, au théâtre, son audition en musique, la présence des objets en peinture.⁵¹

Le metteur en scène ne peut commencer que par le texte et n'est pas en mesure de renverser l'intention du texte : presque impossible d'arriver à la Forme pure à partir de pièces réalistes comme celles d'Ibsen car « *Tout dépend de l'importance que l'auteur a donné au contenu formel ou au contenu vital.* »

Ainsi le théâtre selon Witkiewicz a-t-il pour mission de réaliser la Forme pure à laquelle acteurs, metteur en scène et auteur de pièce doivent collaborer. Même si le texte se trouve au-dehors de la scène, il n'y a pas de distance entre eux. Witkiewicz suppose, du moins théoriquement, que l'acteur peut faire ce que lui demande le texte.

C'est sur ce point que Witkiewicz et Artaud s'opposent. Bien que tous deux donnent une grande importance au texte, pour Artaud, au contraire de Witkiewicz, il y a une distance trop immense entre le texte et l'acteur pour que celui-ci réponde à la demande de celui-là. C'est pourquoi, comme nous l'avons déjà dit, les grands auteurs ont exprimé la « terreur divine qui pesait sur les gestes de leurs héros ». A cause de cet écart, le texte ne peut servir à la « totalité » de l'œuvre comme le veut le théoricien polonais, mais, « *en tant que réalité distincte, existant par elle-même, se suffisant à elle-même* », exercer à distance une influence sinistre sur l'acteur en scène.

Entre la scène et le texte

L'espace théâtral d'Artaud se caractérise par un écart irréductible entre le texte et la scène. Nous pouvons alors répondre à la question posée au début de l'article : le théâtre artaldien est-il réalisable ? S'il s'agit de savoir si sa théorie peut se pratiquer « sur scène », la réponse est négative car l'espace théâtral d'Artaud ne se trouve pas « sur scène », mais *dans un écart entre la scène et le texte*. A l'époque du Théâtre Alfred Jarry, il n'avait pas conscience de cette distance fondamentale et l'intuition qu'il avait d'elle restait embryonnaire. Mais dans les années 30, surtout dans *Le théâtre et son double*, il approfondira sa réflexion sur la relation entre le texte et

⁵¹ *Ibid.*, pp.65-66.

l'acteur, car c'est entre eux que se trouve l'essence du théâtre artaldien. Naîtra de là la notion de cruauté qui, comme l'« *espèce de terreur divine qui pesait sur les gestes [des] héros* » des grands auteurs du passé, détermine la relation entre le texte et les acteurs sur scène.

Beaucoup de chercheurs ignorent souvent les textes concernant le Théâtre Alfred Jarry pour se concentrer sur *Le Théâtre et son double*, mais il y a bien, nous insistons, une continuité entre eux. Pour savoir comment le texte exerce une influence étrange et douloureuse sur les acteurs sur scène — c'est la question principale du *Théâtre et son double*, — il est indispensable d'analyser l'idée du Théâtre Alfred Jarry.

Bibliographie

- ARON, Robert, « Entretien », *Le nouveau planète*, n°7, Février, 1971, pp.47-49.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres Complètes*, t.II (nouvelle édition revue et augmentée), Paris, Gallimard, 1980.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres Complètes*, t.IV, Paris, Gallimard, 1978.
- BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1979.
- BRETON, André, *Position politique du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1971.
- BROOK, Peter, *L'espace vide : Écrits sur le théâtre*, Paris, coll. Points/Essais, Seuil, 1977.
- DORT, Bernard, « Artaud ou l'horizon de la représentation », *Théâtre en jeu, 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979, pp.251-264.
- FRÉMONT, Marguerite, *La vie du Dr. René Allendy 1889-1942*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1994.
- GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, coll. Théâtre vivant, L'Âge d'homme, 1971.
- HENRY, Michel, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 2005.
- KANDINSKY, Wassily, *Point ligne plan*, Paris, coll. Bibliothèque Médiations, Denoël, 1970.
- KANDINSKY, Wassily, « La peinture en tant qu'art pur », *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, coll. Savoir, Hermann, 1974.
- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, coll. Folio essais, Denoël, 1989.
- KOJEVE, Alexandre, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, Bruxelles, coll. Palimpsestes, La lettre volée, 2001.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, « « Le côté révélateur de la matière » masques, mannequins et machines dans le théâtre Antonin Artaud (1920-1935) », *Antonin Artaud 2 : Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005, pp.25-51.
- MÈREDIEU, Florence de, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.
- SOJCHER, Jacques, « De l'un et du multiple ou de l'impossible », *Cahiers Witkiewicz n°4 : Actes du colloque international « Witkiewicz » de Bruxelles, novembre 1981*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, pp.95-99.
- THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, coll. Fiction & Cie, Seuil, 1993.
- VEINSTEIN, André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, coll. Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, 1955.
- VIRMAUX, Odette et Alain, *Artaud Vivant*, Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1980.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Du théâtre artistique », *Cahiers Witkiewicz n°1 : Witkiewicz et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, pp.33-51.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « De la forme pure », *Cahiers Witkiewicz n°2 : Witkiewicz et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, pp.25-47.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Les sentiments métaphysiques », *Witkiewicz et la philosophie : Cahiers Witkiewicz*, n°5, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, pp.57-60.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°73, Paris, Gallimard, 1970, p3-30.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, « Précisions sur la forme pure du théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°73, Paris, Gallimard, 1970, p.31-69.

Pour citer ce document

Atsushi Kumaki, «Artaud, Kandinsky, Witkiewicz : le dualisme du Théâtre Alfred Jarry», *Agôn* [En ligne], Points de vue & perspectives, mis à jour le : 03/02/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1617>.