

Janusz Degler

La théorie théâtrale de Witkacy

Literary Studies in Poland 16, 45-67

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Janusz Degler

La Théorie théâtrale de Witkacy

Je pense que quand les gens auront compris que le théâtre est un lieu pour y vivre l'art et non pour représenter la vie et exposer les opinions sur celle-ci, ma théorie cessera d'être considérée comme un meurtre du théâtre et en aidera la naissance sous sa forme essentielle.

S. I. Witkiewicz¹

Sa théorie du théâtre, Stanisław Ignacy Witkiewicz l'a exposée dans deux traités: «Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre» et «Précisions sur la question de la Forme Pure au théâtre», publiés en 1920 et 1921 dans la revue *Skamander* et dans les essais et les articles de polémique recueillis dans le livre *Le Théâtre* (Cracovie 1923). Elle a suscité d'emblée un débat agité donnant lieu à d'après polémiques de l'auteur avec les critiques et alimentant l'une des disputes les plus essentielles sur l'art moderne en Pologne. De nos jours, elle continue d'être l'objet de l'intérêt des critiques, des chercheurs, des hommes de théâtre, ce qui se rattache bien entendu à la renaissance de l'oeuvre dramatique de Witkacy dans les années soixante, à son adoption définitive par le théâtre et plus tard, au succès mondial des *Szewcy* (*Les Cordonniers*).

La théorie de la Forme Pure de Witkacy est indubitablement la plus originale qui ait été formulée en Pologne. Jusqu'à l'entrée en scène de Jerzy Grotowski, elle constituait la seule contribution polonaise qui compte à la théorie mondiale du théâtre. Le temps

¹ S. I. Witkiewicz, «Odpowiedź Anatolowi Sternowi na zarzuty co do książki pt. *Teatr*» (Réponse à Anatol Stern et à ses objections relatives au livre *Le Théâtre*), *Almanach Nowej Sztuki*, 1924, vol. II, p. 54, [repr. dans:] *Czysta Forma w teatrze*, éd. J. Degler. Warszawa 1977, p. 279.

en a confirmé la valeur. Elle s'est révélée être la seule à durer et elle continue de nous surprendre par sa hardiesse et le caractère novateur des solutions dramaturgiques et proprement théâtrales qu'elle propose; elle fait enfin figure de précurseur par rapport aux tendances qui président de nos jours à l'évolution du théâtre et de la littérature dramatique.

Les grandes options et caractéristiques de cette théorie qui en font l'originalité et la spécificité par rapport à la pensée théâtrale européenne, se laissent résumer en quelques points:

1. La théorie de la Forme Pure est un élément du système esthétique de Witkacy et se fonde sur ses conceptions philosophiques. Elle est donc plus qu'une somme d'idées sur le théâtre ou d'indications et conseils sur ce qu'il convient de faire pour l'améliorer ou changer. Elle est essentiellement une conception d'ensemble de l'art, définissant aussi bien sa structuration interne que son statut ontologique et les règles de sa perception. C'est par cela qu'elle diffère des théories théâtrales d'alors et c'est ce qui fait sa profondeur. C'est grâce à cela aussi que le temps ne lui a fait rien perdre de sa vertu inspiratrice qu'illustre avec le plus d'éclat l'activité théâtrale de Tadeusz Kantor qui a pris des textes de Witkacy pour canevas de ses spectacles au Théâtre Cricot 2 et qui s'est réclamé à plus d'une reprise de sa théorie.

Le propos de Witkiewicz était de créer un système philosophique à la taille des grands systèmes d'antan, dans le cadre duquel pourraient être posés et résolus les grands problèmes ontologiques et épistémologiques et qui, par son ambition d'expliquer la totalité de l'être devait trancher nettement sur la nature partielle des courants philosophiques de son temps. Le caractère maximaliste de cet objectif supposait toutefois la nécessité de concilier d'inévitables contradictions et antinomies. Witkiewicz en était conscient mais il affirmait qu'«il y a des thèses possibles à construire, capables de ramener à l'unité les contradictions de pure apparence»² et il considérait ces antinomies comme régularités internes de son système, en y voyant

² S. I. Witkiewicz, «O przyszłość teatru. Wstęp ogólny» (Pour l'avenir du théâtre. Introduction générale), *Przegląd Wieczorny*, 1927, no 110, [repr. dans:] *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, éd. J. Degler, Warszawa 1976, p. 211.

le reflet des contradictions inhérentes à l'être. C'est que la caractéristique fondamentale de l'existence est la dualité, perceptible et descriptible uniquement au moyen de concepts antinomiques, telles qu'unité et multiplicité, continuité et discontinuité, stabilité et changement. C'est cette propriété de l'existence que Witkacy appelle «L'Unité dans la Multiplicité».

L'Unité dans la Multiplicité est la catégorie fondamentale du système philosophique de Witkiewicz. Pour l'expliquer de la façon la plus simple l'on peut dire que l'univers en tant que tout est une unité mais composée d'une multiplicité d'éléments «que cette unité tend à intégrer»³. A ce sujet, Witkacy écrivait :

Etant donné que tout ce qui existe, les objets, les grands ensembles de phénomènes naturels et nous-mêmes, sur le plan psychique, 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'existence⁴.

Sur cette loi se fonde aussi la structure de l'existence personnelle. Ce que Witkacy appelle l'Existence Particulière est une unité constituée par la multiplicité des qualités qui se manifestent dans sa durée. Ces qualités (l'ensemble des sensations variables et des expériences psychiques de divers types n'existent pas en soi, mais uniquement en liaison avec la conscience du sujet individuel. Deux caractéristiques sont le propre de chaque Existence Particulière : étendue et durée, ce qui veut dire simplement que «l'existence s'exerce dans le temps et dans l'espace». La catégorie de l'Espace signifie que l'individu précis est corporel, objectif, «constatable de l'extérieur»; le Temps, par contre, détermine son statut subjectif, intérieur⁵. En d'autres termes : la spécificité de l'être individuel est fonction

³ K. Pomian, «Filozofia Witkacego. Wstępny przegląd problematyki» (La Philosophie de Witkacy. Aperçu de problématique), [dans:] *Człowiek wśród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*, Warszawa 1973.

⁴ S. I. Witkiewicz, «De la forme pure», trad. par A. Baudin, *Cahiers S. I. Witkiewicz*, [Lausanne] 1979, no 2: *Witkiewicz et la peinture*, p. 36.

⁵ S. I. Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia 1917–1932* (*Les Concepts et les thèses impliqués par le concept de l'Existence, 1917–1932*), Warszawa 1935, pp. 29–32, [repr. dans:] *Pisma filozoficzne i estetyczne*, vol. 3: *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne prace filozoficzne*, éd. B. Michalski, Warszawa 1977.

du principe de «la double Forme de l'Existence» — l'homme est une unité de faits psychiques variables et une «unicité» physique dans le sens qu'un individu n'a pas son double dans l'univers. «Ici se révèle — écrit Jan Leszczyński — le dédoublement profond de la nature de Witkiewicz oscillant entre les deux pôles opposés de perception d'un monde considéré comme unité et en même temps comme multiplicité, comme un être stable et en même temps variable, continu et discontinu, procédant par bonds. Ce dédoublement de son moi et la dualité de son système, Witkiewicz y voit une qualité essentielle au plus haut degré et non un vice»⁶. Le caractère antinomique, ce trait immanent de la vision du monde propre à Witkacy, permet aussi de comprendre les contradictions que comporte son esthétique.

Conformément à la conviction que «la théorie de l'art doit se fonder sur le philosophie», c'est à la science propre que Witkiewicz rapportait toutes ses idées esthétiques. Ainsi, la notion de l'Unité dans la Multiplicité a servi de base à la définition de l'oeuvre d'art comme «une unité dans la multiplicité soit une construction d'éléments simples quels qu'ils soient (couleurs, sons) ou complexes (paroles, actes)»⁷. C'est cette prémisse majeure qui sert de fondement également à la théorie de la Forme Pure au théâtre. En effet, le théâtre est un art fait d'une «multiplicité» d'éléments: paroles, acteurs avec leurs faits et gestes (mouvement, geste, mimique), espace scénique, musique, mais, dans un spectacle, les qualités qui sont propres à ces composantes (qualités sonores et rythmiques, conceptuelles, visuelles) de même que les faits et gestes des personnages, doivent s'intégrer de façon à faire l'effet d'«unité». «Cette unité autonome — écrit Witkacy — construction par soi, je l'appelle le Beau Formel soit la Forme Pure»⁸ et il précise qu'à la suite de la fusion

⁶ J. Leszczyński, «Filozof metafizycznego niepokoju» (Le Philosophe de l'angoisse métaphysique), [dans:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, ss la dir. de T. Kotarbiński et J. E. Płomieński, Warszawa 1957, p. 95.

⁷ S. I. Witkiewicz, «O rzeczowość krytyki» (Pour le caractère concret de la critique), *Przegląd Teatralny i Muzyczny*, 1924, no 2, [repr. dans:] *Bez kompromisu*, p. 199.

⁸ S. I. Witkiewicz, «Z powodu krytyki *Pragmatystów* wystawionych w Elseneurze» (A cause de la critique des *Pragmatistes* montés à Elseneur), [dans:] *Czysta Forma w teatrze*, p. 241.

de tous ces éléments, prend forme une qualité nouvelle – la «qualité théâtrale». Or,

Lier ces composantes hétérogènes en des amalgames formant l'ensemble de la construction, telle est la tâche du dramaturge, du metteur en scène, des acteurs et du décorateur formistes⁹.

Une définition aussi générale serait restée un lieu commun si l'auteur n'avait pas pris le soin de l'enrichir de sa métaphysique. Une fois de plus, il y a lieu de faire référence à la philosophie.

Les grandes thèses de son *Ontologie Générale*, Witkiewicz les transpose dans une problématique strictement anthropologique. Elle est toute dans les interrogations sur l'essence et le sens de l'existence humaine. Ce qui distingue l'homme des autres Existence Particulières c'est qu'il est conscient de sa propre existence, mais l'essence même de celle-ci lui échappe, appartenant aux catégories du mystère et du tragique. L'univers, le fait d'exister et la structure de cet être qu'est l'homme sont pour lui autant d'énigmes difficiles à élucider. Quant au tragique, il tient au «sentiment de solitude, horrible dans son essence», à la prise de conscience de l'inanité, du caractère aléatoire et fini de la vie humaine et de la nature étrangère de l'univers qui nous entoure.

La nature étrange et mystérieuse de la réalité, le caractère extraordinaire de l'existence de l'homme engendrent une angoisse qui contraint à se poser des questions métaphysiques et existentielles:

Pourquoi suis-je cet être-ci et non un autre? A cet endroit de l'espace infini et à ce moment du temps infini? Dans ce groupe d'êtres, sur cette planète précisément? Pourquoi est-ce que j'existe? Je, pourrais fort bien ne pas exister du tout, pourquoi y a-t-il quelque chose en général? On pourrait avoir le Néant Absolu, inimaginable même sous la forme de l'espace vide, car l'espace n'est que l'un des deux aspects de la forme double de l'Existence, et non du Néant. Comment se fait-il que j'aie pu ne pas exister du tout avant mon commencement?¹⁰.

A force de se poser de telles questions et de rechercher des réponses, l'homme peut approcher le «Mystère de l'Existence».

Dans le système de Witkiewicz, cette notion embrasse les proprié-

⁹ Witkiewicz, «De la forme pure», p. 35.

¹⁰ S. I. Witkiewicz, *Les Formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent*, trad. par A. Baudin, Lausanne 1979, p. 15. A les pages suivantes FN.

tés les plus essentielles de l'existence même et les traits fondamentaux de la structure de l'existence individuelle:

Le Mystère de l'Existence est l'unité dans la multiplicité et son infinitude dans l'infime comme dans le grand, compte tenu de la nature nécessairement limitée de toute Existence Particulière (FN, p. 14).

Le contact avec le Mystère de l'Existence, son expérience directe, ne sont toutefois possibles qu'à des moments exceptionnels où, sous l'effet de l'angoisse suscitée par le sentiment de solitude dans l'univers et d'unicité parmi les autres Existences Particulières, à la suite aussi de la prise de conscience par l'homme du caractère fini de sa propre existence et infini de l'Existence dans sa totalité, prend naissance en lui un singulier état d'unité psycho-physique appelé par Witkacy sentiment métaphysique. Ce sentiment consiste en sensation immédiate de l'unité de notre propre «moi»¹¹, directe signifiant ici non conceptuelle et concrète, selon la manière dont «nous sont données toutes les qualités: les sons, les odeurs, les sensations tactiles etc.» Éprouver cette sensation de l'unité de notre propre moi c'est avoir surmonté la dualité de son être, c'est sentir son unité dans la multiplicité des états psychiques, c'est aussi éprouver «l'existence de la personnalité comme une qualité première, primitive et irréductible»¹². Ce n'est qu'alors qu'il est possible de comprendre qu'on est et qu'on n'est que soi-même, c'est-à-dire de parvenir à ce qu'il appelle l'Identité Particulière Effective.

La faculté d'éprouver les sentiments métaphysiques rattachés au Mystère de l'Existence est l'apanage exclusif de l'être humain, le discriminant essentiel de son humanité. Valeur suprême dans la vie, certes d'un accès difficile, ces sentiments confèrent le vrai sens à l'existence, et le besoin qu'on en éprouve et leur intensité, forment d'une manière substantielle la personnalité de chaque individu.

Telle est la clef de voûte du système de Witkacy. Au problème des «sentiments métaphysiques» se rattachent ses idées sur l'évolution

¹¹ S. I. Witkiewicz, «Les Sentiments métaphysiques», *Cahiers S. I. Witkiewicz*, 1984, no 5: *Witkiewicz et la philosophie*, textes rassemblés par B. Michalski, p. 57.

¹² S. I. Witkiewicz, «Nauki ścisłe a filozofia» (Sciences exactes et philosophie), *Droga*, 1934, no 12, [repr. dans:] *Pisma filozoficzne i estetyczne*, p. 233. Cf. aussi J. Błoński, «Witkiewicz: przeżycie Tajemnicy» (Witkiewicz: avoir vécu le Mystère), *Odra*, 1968, no 1; A. Mencwel, «Witkacego jedność w wielości» (De Witkacy l'unité dans la multiplicité), *Dialog*, 1965, no 12.

sociale, ses considérations sur le passé et sur l'avenir de la civilisation, la conception de la création et de la perception de l'oeuvre d'art, la théorie de la Forme Pure. Sur cette prémisse, se fonde aussi une constatation primordiale, à savoir que l'angoisse métaphysique prit naissance et trouva son reflet dans les trois sphères primordiales de l'activité de l'homme: la religion, la philosophie et l'art¹³. Par leur truchement, l'homme recherchait des réponses aux énigmes de l'existence qui le hantaient, en cherchant à «s'affranchir du supplice de l'existence en tant que telle». Ce n'étaient que

des modes d'élaboration différents de la même interrogation première concernant notre propre existence dans ce monde qui est un mystère; de sorte que notre propre existence devient aussi mystère, à quoi contribue principalement le phénomène de la mort (FN, p. 148).

La religion offrait un système d'«idées adoucissantes» affaiblissant le sentiment de solitude de l'homme dans ce monde et conférant un sens sublime, suprasensuel, aux manifestations redoutables et inexplicables de l'existence. La philosophie atteignait le même objectif par la spéculation intellectuelle en créant des systèmes «démontrant rationnellement la nécessité de tel état de chose pour la Totalité de l'Être» (FN, p. 20). La création artistique, bien qu'elle ne fût pas, à la différence de la religion et de la philosophie, une justification mais une confirmation de l'«horreur métaphysique de l'Existence» et de la solitude de l'homme, constituait un moyen d'«autodéfense de l'individu» éprouvant l'angoisse métaphysique. C'est que l'art — selon Witkacy — se crée comme

¹³ Dans l'article «O stosunku religii do filozofii. Uczucia metafizyczne jako podstawa uczuć religijnych i rozważań filozoficznych» (Des rapports entre la religion et la philosophie. Les sentiments métaphysiques comme fondement du sentiment religieux et de la réflexion philosophique, *Zet*, 1932, no 4, [repr. dans:] *Bez kompromisu*, p. 69), Witkiewicz écrivait: «Ce que je tiens à préciser c'est que j'ai toujours affirmé, en dépit des affirmations p.ex. de Bronisław Malinowski dans son ouvrage, le premier en Pologne, sur la naissance du sentiment religieux, qu'à la base de tout ce qui s'opère dans ce domaine il doit y avoir le fait premier de l'opposition de l'individu au reste de l'Existence, et que, dans le sentiment de cette opposition, l'unité l'individu pour lui-même et l'unité de la totalité du monde hors de lui devaient s'amplifier de façon directe à ses yeux. C'est là précisément la source de l'angoisse métaphysique dont les avatars consécutifs seront les symboles d'un culte précis, personnel ou impersonnel, symboles représentant des puissances».

expression de l'unité de l'individu donné, de l'unité qui règne dans toute l'Existence, unité bipolaire, transformée en multiplicité par la psychique de cet individu, et individualisée de cette façon dans son expression directe qu'est la Forme Pure¹⁴.

Cette thèse a une importance fondamentale pour l'esthétique de Witkiewicz; elle la distingue des autres et en détermine l'originalité.

Selon Witkacy, le sentiment métaphysique éprouvé par l'artiste est la condition nécessaire de la création; il traverse, telle une vague, toutes les sphères de sa psychique devenant impulsion à l'acte créatif, et finit par trouver son expression dans la structure de l'oeuvre d'art. Il y a donc lieu de reconnaître que tout comme dans l'Existence, «au coeur même de la création artistique réside une contradiction» (FN, p. 43). En effet, c'est grâce au sentiment métaphysique que l'artiste prend conscience du principe de l'Unité dans la Multiplicité de son être et, «sous l'effet du sentiment condensé de l'unité de son individualité», il cherche à exprimer cette unité et à la consigner dans l'oeuvre d'art:

Autrement dit, les sentiments métaphysiques primordiaux de l'artiste, cette intégration de la pluralité dans l'unité, s'individualisent à travers son être psychique tout entier, pour créer une Forme Pure, abstraite, objectivée qui exprime l'individualité propre de l'artiste, individualité sans laquelle il ne peut y avoir d'oeuvre d'art¹⁵.

Pour le dire plus simplement: à l'unité du «moi» de l'artiste, correspond l'unité de la structure de l'oeuvre, c'est-à-dire la Forme Pure.

En elle se résume l'essence de l'oeuvre d'art car en déterminant les rapports internes entre ses différents éléments simples (par exemple couleurs ou sons) ou complexes (par exemple les paroles), la Forme Pure symbolise en même temps le Mystère de l'Existence vécu par le créateur comme unité dans la multiplicité de ses états psychiques.

Nous constatons ici – conclut Witkacy – que la forme de l'oeuvre d'art est son seul contenu essentiel, qu'il n'y a pas de forme et de contenu distincts, qu'ils constituent une unité absolue (FN, p. 21).

Mais la vertu de l'art ne se limite pas au seul fait qu'il extériorise les sentiments métaphysiques éprouvés par l'auteur. Il

¹⁴ S. I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne (Essais d'esthétique)*, Kraków 1922, [repr. dans:] *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, p. 196.

¹⁵ S. I. Witkiewicz, «Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre», trad. par K. Chanska et. J. Lacarrière, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud—Jean-Louis Barrault*, [Paris] 1970, no 73, p. 13.

doit aussi en susciter de semblables chez le lecteur ou le spectateur. Or, ce qui rend possible un tel acte de perception c'est précisément la Forme Pure, expression directe des sentiments métaphysiques. Le processus de perception comme celui de création a donc un caractère complexe et remplit la même fonction: en permettant de communiquer avec le Mystère de l'Existence, il apaise l'angoisse métaphysique. Le lecteur ou le spectateur doit faire fondre en un tout les différents éléments de l'oeuvre après quoi cette unité parfaite de structure, «symbole indirect» de la structure de l'existence même, doit susciter en lui des sentiments propres à la lui faire vivre et éprouver selon une dimension nouvelle, à lui faire vivre l'expérience du «Mystère Métaphysique de l'Existence», à lui permettre enfin d'arriver à l'unité de sa personnalité, en conséquence de quoi «il finit par se percevoir, de même que le monde, d'une manière nouvelle»¹⁶. D'où il devient évident que «l'intégration même d'une multiplicité en une unité constitue le moment essentiel de la satisfaction esthétique profonde; c'est de là que procède la compréhension d'une oeuvre d'Art» (FN, p. 33). C'est dire que, chez Witkacy, «le Beau en tant que valeur est d'une part une catégorie qualitative de l'oeuvre, et d'autre part une catégorie „métaphysique” en ce qu'il se rattache de façon directe à l'„expérience métaphysique vécue” dont il est à la fois et la cause et l'effet»¹⁷.

Dans l'adoption d'une telle conception de l'oeuvre d'art se révèle le plus manifestement le dessein de Witkacy de construire une esthétique sur les fondements de sa philosophie. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que tout comme sa philosophie, cette esthétique devait être une tentative de concilier des antinomies. C'est en termes de métaphysique que Witkacy concevait la genèse et la finalité de l'art, en y voyant l'expression de l'individualité de l'artiste et en mettant en relief ses fonctions expressives; mais pour ce qui est de la structure même de l'oeuvre, il la définissait d'une façon formaliste à l'extrême, comme système logique «d'éléments simples

¹⁶ S. I. Witkiewicz, «Wstęp do rozważań nad „niezrozumialstwem”» (Introduction à la réflexion sur l'«incompréhensibilité»), *Przegląd Wieczorny*, 1927, no 137, [repr. dans:] *Bez kompromisu*, p. 227.

¹⁷ E. Wolicka, «Symbolizm Czystej Formy w pismach estetycznych S. I. Witkiewicza. Próba analizy» (Le Symbolisme de la Forme Pure dans les écrits d'esthétique de S. I. W. Essai d'analyse). *Znak*, 1969, no 181/182.

et complexes de toute nature possible» sciemment choisis en vue d'une fin précise. Cette dualité de la nature de l'art était pour lui un reflet de celle de toute l'Existence, et la Forme Pure devait constituer dans l'oeuvre d'art ce «quelque chose» qui «supprime momentanément cette contradiction»¹⁸.

A cette conception se rattache une règle des plus essentielles (déduite sans doute de la phénoménologie), celle de la «nature directe de l'effet artistique»¹⁹. Elle proclame que l'oeuvre d'art doit agir directement, par sa structure formelle (et non par connaissance intellectuelle). Ce caractère direct et non conceptuel de l'acte de création et de l'acte de perception, joue chez Witkacy un rôle décisif et

l'intellect peut, aussi bien dans le processus créatif que dans la perception de l'oeuvre créée, ne jouer qu'un rôle auxiliaire; il peut contrôler l'exécution d'une conception apparue spontanément ou aider à la compréhension de l'essence des choses, ou encore, dans tel cas particulier, il ne peut quasiment rien (FN, p. 44)²⁰.

Le concept de Forme Pure ne se rapporte donc qu'à des structures d'impact direct, à l'exclusion de celles qui doivent être appréhendées par la raison et dans un laps de temps d'une certaine durée. C'est la raison pour laquelle il excluait le roman du domaine de l'Art Pur et plaçait au sommet de l'échelle des arts la musique et la

¹⁸ K. Puzyna, «Pojęcie Czystej Formy» (Concept de Forme Pure) — cf. cet volume, p. 101. Cf. aussi: J. Kłossowicz, «Samotność i uniwersalizm Witkacygo» (La Solitude et l'universalisme de Witkacy), [dans:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, vol. 2: *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965, pp. 195—196; B. Wojnowska, «Między modernizmem a awangardą. Sztuka i osobowość w *Nowych formach w malarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza*» (Entre le modernisme et l'avant-garde. Art et personnalité dans *Les Formes nouvelles en peinture* de S. I. W.), *Ruch Literacki*, 1971, no 4; R. Linkowski, „Metafizyczny naturalizm estetyki Czystej Formy» (Le Naturalisme métaphysique de l'esthétique de la Forme Pure), *Studia Estetyczne*, 1975, vol. XII; W. Bolecki, «Witkacy: fatalne terminy. Uwagi wstępne» (Witkacy: de mauvaises passes. Remarques préliminaires), *Teksty*, 1976, no 6.

¹⁹ B. P. Maguire, «Próba nowego oświetlenia twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza» (Essai d'une mise en lumière nouvelle de l'oeuvre de S. I. W.), *Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń*, 1964, no 6.

²⁰ Cf. aussi: S. I. Witkiewicz, «Du théâtre artistique», trad. par E. Veaux, *Cahiers S. I. Witkiewicz*, 1976, no 1: *Witkiewicz et le théâtre*, pp. 33—51.

peinture en les appelant les «arts simples», puis la poésie et le théâtre, comme «arts complexes»²¹.

2. Comme tous les programmes et manifestes théâtraux du XX^e siècle, la théorie witkacienne du théâtre procède de la contestation du théâtre du siècle dernier. Antinaturaliste, antipsychologique et antisymboliste à l'extrême, elle se réclame de l'expérience de la peinture moderne (ce qui est son trait distinctif de plus), et s'appuie sur la thèse qu'à la déformation de l'objet dans l'image qui s'opère en peinture depuis l'impressionnisme, peut correspondre au théâtre une déformation ôtant aux propos, aux motifs, aux actes et à la conduite des personnages, le sens habituel qu'ils ont dans la vie réelle.

Il faut pouvoir librement et totalement déformer la vie et le monde fantastique pour créer une unité dont le sens serait fourni par son architecture interne et scénique et non par les exigences de la psychologie ou de l'action en fonction de la vie²².

Ceci offre la chance d'une formule de théâtre créatrice d'un univers autonome, échappant à la rigueur du mimétisme par rapport à la vie réelle. C'est ce que favorise précisément la règle du caractère direct de l'effet artistique. Dans le spectacle théâtral, cette règle se matérialise dans le fait qu'à chacun de ses moments, tous les éléments doivent s'intégrer «en un tout indissociable, sans tenir compte de ce qui vient de se passer et qui va se produire à l'instant»²³. Le sujet de l'oeuvre n'en importe que peu et cesse d'être de rigueur des principes tels que la succession chronologique des faits, la logique de l'intrigue, la continuité du temps, les lois de l'évolution des caractères, l'unité psychique des personnages, l'esprit de suite dans leur conduite et dans leurs réactions.

En sortant du théâtre, le spectateur devrait avoir l'impression d'émerger d'un rêve étrange dans lequel les choses les plus banales ont un charme inexplicable, ce charme incomparable que seuls possèdent les rêves²⁴.

²¹ Cf. S. I. Witkiewicz, «Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej» (Pourquoi le roman n'est pas une oeuvre d'Art Pur), *Zet*, 1932, no 15–18, [repr. dans:] *Bez kompromisu*, pp. 160–179.

²² Witkiewicz, «Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre», p. 24.

²³ Maguire, *op. cit.*

²⁴ Witkiewicz, «Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre», p. 28.

Pour créer un tel théâtre, il est bien entendu indispensable de faire table rase de toute convention naturaliste, directive majeure du programme witkacien de renouveau du théâtre, définissant aussi bien la nature que le champ des changements proposés. Mais, chose significative, Witkacy ne préconise pas de solutions nouvelles de mise en scène et de scénographie; il ne dit pas non plus qu'il est nécessaire de remanier l'architecture de la scène elle-même. Il se concentre principalement sur l'oeuvre dramatique estimant que c'est par son remaniement que doit commencer une réforme substantielle du théâtre. La pensée de Witkacy chemine une fois de plus autrement que celle des théoriciens et des artisans de la Grande Réforme, pour lesquels le texte dramatique, en tant qu'élément étranger, parce que littéraire, au théâtre, était souvent une entrave sinon un élément superflu. Par contre, la théorie de la Forme Pure au théâtre est, dans ses grandes lignes, une théorie de l'oeuvre dramatique. C'est à la nouveauté de la forme dramatique que devaient faire pendant des innovations proprement théâtrales.

La mise en oeuvre de la Forme Pure au théâtre doit avoir pour condition première l'affranchissement de la dramaturgie des règles de la poétique réaliste. Il faut d'abord supprimer l'intrigue et une action de cause à effet; les remplacer par une suite libre de faits qui ne se régissent que par leur «logique formelle interne» et qui font l'effet d'un «devenir dans le temps». L'anéantissement de l'intrigue doit conduire à celui des significations et des problèmes qui se greffent sur les faits — et ceci libérera le théâtre de ses fonctions sociales, didactiques, politiques etc., le délivrant par la même occasion du péché du mensonge. C'est que dans un théâtre «conçu comme représentation de la vie, comme moyen de susciter un certain climat sentimental ou de résoudre certains problèmes vitaux, sociaux, nationaux, réside toujours implicitement un facteur d'erreur et de mensonge»²⁵. Ce mensonge est par contre absent au théâtre de la Forme Pure qui, sans imiter ou feindre quoi que ce soit, n'exprime que la «vérité artistique».

Il s'agit de faire en sorte — écrit Witkacy — que la pièce en scène ne soit pas le reflet de «foyers paisibles» ou de maisons de passe démoniaques; qu'en regardant

²⁵ S. I. Witkiewicz, «Précisions sur la question de la Forme Pure au théâtre», trad. par K. Chanska et J. Lacarrière, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud—Jean-Louis Barrault*, no 73, p. 60.

la scène et en écoutant les dialogues, nous ne soyons pas contraints à nous soucier de sentiments que la vie nous offre en surabondance, à apprendre quoi que ce soit et à résoudre les problèmes avec l'auteur; mais qu'en suivant le courant constructif et embrouillé du devenir, fait d'actions, de propos, d'images et de sensations musicales, nous nous trouvions dans l'univers du Beau Formel, ayant son sens, sa logique propre et sa VERITE. Une vérité qui n'est pas celle d'une petite image réaliste ou d'un «foyer paisible» rapportée à un paysage ou à un foyer réels, mais qui est une Vérité Absolue²⁶.

A une action affranchie des rigueurs d'une logique qui est propre à la vie réelle, correspond une psychologie «fantaisiste» des personnages. Cela signifie non seulement qu'il faut renoncer aux moyens traditionnels de caractériser les personnages, comme l'individualisation de l'aspect, du psychisme et de la langue, mais surtout les arracher à l'action des lois de la psychologie, de l'éthique et même de la physique et de la biologie. Ainsi la mort, comme le temps et l'espace, devient-elle une notion relative: les assassinés peuvent ressusciter dans la scène suivante. Cela signifie aussi l'abandon de la vraisemblance psychologique des motifs qui animent les personnages, et de la règle selon laquelle tout écart à ce qu'on a l'habitude de considérer comme normal dans leurs actes, doit s'expliquer et se justifier par des facteurs spéciaux (maladie psychique par exemple ou intervention des forces surnaturelles).

Ce à quoi je vise — explique Witkiewicz — c'est à faire admettre que l'homme ou une autre créature en scène puisse se suicider à la vue d'un verre d'eau renversé, même si dans la scène de cinq minutes antérieure, il (elle) dansait de joie en voyant mourir sa maman chérie; qu'une petite fille de cinq ans puisse faire un exposé sur les coordonnées de Gauss à des monstres simiesques faisant sonner des gongs et répétant à tout bout de champ le mot «Kalafar».

En même temps il soulignait que cette psychologie fantaisiste et, en conséquence, un comportement des personnages contraire aux règles admises de conduite, entraînent un «désordre selon le sens donné à ce mot dans la vie», sans nullement exclure «l'ordre formel qui est essentiel pour les oeuvres d'art». Il y a donc lieu de distinguer «non-sens vital» et «sens formel», c'est que «accumuler des non-sens c'est une chose et créer des structures formelles et non en inventer tête froide — c'en est une autre»²⁷. C'est le non-sens formel qui mérite la condamnation la plus sévère.

²⁶ S. I. Witkiewicz, «Odczyt o Czystej Formie w teatrze» (Conférence sur la Forme Pure au théâtre), [dans:] *Czysta Forma w teatrze*, pp. 237–238.

²⁷ *Ibidem*, pp. 236–237.

3. Sa conception du théâtre, Witkacy la formule en opposition manifeste aux théories théâtrales de son époque, procédant de la Grande Réforme et des programmes d'avant-garde²⁸. Il s'opposait surtout aux tendances qui ramenaient la réforme du théâtre à la seule réforme de mise en scène, au renouvellement des procédés et artifices théâtraux, aux expériences de scénographie. Il s'insurgeait contre les tendances qui conduisaient à une «théâtralisation du théâtre», conçue comme dégradation du rôle du texte dramatique et compensée par l'octroi aux éléments plastiques ou musicaux d'une suprématie dans le spectacle.

D'un côté, nous avons des metteurs en scène dont le seul but est de créer des impressions sonores, visuelles ou cinétiques. D'autres veulent opérer une synthèse de ces éléments en les amplifiant au maximum et abrutissent ainsi totalement le spectateur : subjugué par des sons infernaux, la variété diabolique des tableaux, il ne sait plus ce qui se passe en lui. Il perçoit de temps à autre une phrase dont le sens se perd dans le bric-à-brac général, dans un chaos d'éléments contradictoires faute d'avoir été liés par une idée *sui generis* de la forme car, pour devenir accessible au spectateur, la pièce n'a besoin que d'une certaine amplification de ses composantes premières. On aura beau styliser ou «travailler» une oeuvre réaliste, on ne pourra jamais lui donner une autre dimension.

Il considérait comme entièrement stériles des idées de mise en scène telles que la transposition de pièces dans le style d'une autre

²⁸ Il écrivait par exemple : «La lutte de l'homme avec lui-même ou avec le destin, les conflits de tel ou tel caractère aux prises avec des situations extérieures, voilà les ingrédients composant le menu du théâtre moderne, menu qui donne la nausée même à ce qu'il est convenu d'appeler le grand public. Une autre façon de procéder consiste à mettre en branle les peurs de toute sorte qu'on éprouve devant l'inconnu, en commençant par la peur du noir et en finissant par celle de la mort, ravalées au rang d'effets scéniques destinés à provoquer la chair de poule. Une troisième façon de procéder est celle du théâtre symbolique. Exemple : un oiseau bleu parcourt la scène mais le spectateur doit avoir sans cesse à l'esprit que cet oiseau n'en est pas un. Il est, disons, l'Amour avec un grand A. L'oiseau crève sur scène : cela signifie que l'Amour vient de crever, lui aussi, au coeur de quelquel coeur. A part cela, nous avons aussi tous les maîtres de la scène qu'on s'évertue à représenter dans des stylisations diverses, à la mode d'autrefois ou à celle d'aujourd'hui, les drames constitués de tableaux vivants, remplis d'historiosophie plus ou moins pieuse, les drames lyriques musico-hurlants, hurlo-beuglants, beuglants, beuglo-stridents, et tout pour rien. Dans le théâtre, l'ennui règne sans trêve. Car à vouloir faire une tragédie grecque à la grecque, une pièce de Shakespeare à la shakespearienne, un Ibsen à l'Eschyle modernisé, l'effet produit est toujours le même» («Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre», pp. 7–8).

époque («*Hamlet* ou le *Cid* présentés avec le réalisme de Stanislavski seraient des monstres pires encore qu'un veau à deux ou trois têtes qui ne sauraient être viables et dont d'ailleurs on ne supporterait guère la vue») et se gaussait des expériences consistant «à vouloir tout simplifier à outrance: une planche, un drap, à tout prononcer sur le même ton»²⁹. Tout en se déclarant partisan de la théorie sur le caractère autonome de l'art du théâtre et tout en soulignant que «le talent scénique est un talent spécifique, comme l'est le talent musical ou pictural, et il a peu de commun avec la littérature», que le metteur en scène et les acteurs «sont des créateurs essentiels de l'oeuvre en scène»³⁰ et l'auteur ne fait que «donner un livret, et la pièce ne se crée qu'en scène», il ne demandait pas pour autant une limitation du rôle de l'oeuvre et disait qu'«au théâtre, la parole est l'élément primordial auquel les autres doivent s'adapter»³¹. Certes, il disait qu'il y a lieu de distinguer «un théâtre formiste, à prépondérance de l'élément visuel ou sonore ou encore conceptuel ou d'action» mais en précisant que «là où au théâtre, la parole se fait absente, c'est un autre art qui commence»³². Et dans l'article «Le Théâtre de l'avenir» il soulignait avec instance:

L'auteur n'est pas encore superflu comme d'aucuns l'affirment. Les acteurs ne sont pas encore capables de créer à eux seuls un théâtre improvisé qui éliminerait totalement l'auteur³³.

Cet esprit de contradiction à l'égard des tendances novatrices au théâtre de l'époque, cet éloignement de la pensée théorique de la Grande Réforme, ce «traditionalisme» spécifique révèlent le singulier dessein de Witkacy. Il introduit sur la traditionnelle scène à l'italienne son «cheval de Troie»: le nouveau drame à psychologie fantaisiste demandant aux acteurs une nouvelle formule de jeu dramatique. Son propos est de faire exploser le théâtre de l'intérieur. C'est pourquoi son attention se porte essentiellement vers deux

²⁹ *Ibidem*, p. 10, 8.

³⁰ «Z powodu krytyki *Pragmatystów*»..., p. 248.

³¹ S. I. Witkiewicz, «O artystycznej grze aktora» (Du jeu artistique de l'acteur), *Przegląd Wieczorny*, 1927, no 127, [repr. dans:] *Czysta Forma w teatrze*, p. 169.

³² S. I. Witkiewicz, «Odpowiedź panu Nałęczowi-Lipce» (En réponse à M. Nałęcz-Lipka), *Życie Teatru*, 1925, no 35/37, repr. *ibidem*, pp. 282–283.

³³ S. I. Witkiewicz, «Teatr przyszłości» (Le Théâtre de l'avenir), *Wiek XX*, 1928, no 8, repr. *ibidem*, p. 175.

éléments: le texte dramatique et l'interprétation, alors qu'il laisse de côté la mise en scène et la scénographie.

Au metteur en scène, il demandait l'intelligence «du contenu purement formel de l'oeuvre», la création «d'un tout structurellement homogène» par, ce qui est essentiel, la subordination de tous les éléments du spectacle à «l'idée formelle d'ensemble de la mise en scène» et à son «ton formel».

Le metteur en scène devrait, à mon sens – écrivait-il – oublier complètement la vie et sa logique, et n'avoir à l'esprit qu'un ensemble d'actions et de propos pour en faire, sur la base de rares indications de l'auteur, une construction selon son propre sens du Beau Formel dans le temps, en mettant à contribution le plus grand nombre possible d'idées individuelles des acteurs tout aussi libérées que lui de la logique qui est propre à la vie réelle³⁴.

Il précisait toutefois que ce «ton formel» du spectacle doit être conformé à l'intention de l'auteur que le metteur en scène se doit «de sentir ou de comprendre». A l'adresse des metteurs en scène de ses propres pièces, il formulait des desiderata plus concrets, leur demandant de suivre aussi rigoureusement que possible ses «indications quant à la situation des personnages» et la description des décors, de ne pas chercher «à faire quelque chose de plus étrange que ce qui est marqué dans le texte par des combinaisons de décor, d'ambiance et de grattouillage viscéral», et aussi de se restreindre au maximum pour tailler dans le texte³⁵.

Au théâtre de la Forme Pure, l'acteur ne saurait ni vivre son personnage ni s'incarner en lui, sa finalité n'étant plus de «suggérer un sentiment précis»³⁶, ce qui, bien entendu, exclut les méthodes élaborées par Stanisławski (la seule de ses méthodes que Witkacy considérait comme juste est celle du jeu collectif: «Aucune „vedette” ne doit s'y détacher, prendre la première place et laisser aux autres comédiens le rôle de comparses»³⁷). Le personnage doit se créer

³⁴ S. I. Witkiewicz, «Szkic do systemu pojęć dla krytyki formalnej w teatrze» (Ebauche d'un système de concepts pour la critique formelle au théâtre), *ibidem*, p. 143.

³⁵ S. I. Witkiewicz, «Druga odpowiedź recenzentom *Pragmatystów*» (Deuxième réponse aux critiques des *Pragmatistes*), *ibidem*, p. 269 (note).

³⁶ Witkiewicz, «O artystycznej grze aktor», p. 170.

³⁷ Witkiewicz, «Précisions sur la question de la Forme Pure au théâtre», p. 64.

à partir de la connaissance exacte de l'idée formelle de l'oeuvre, ce qui fera comprendre au comédien qu'avec ses faits et gestes et propos scéniques il n'est qu'un élément «de l'ensemble de la construction en devenir», élément soumis à la vérité non pas de la vie mais de la forme. Mais à la différence du théâtre réaliste, cette règle ne lui impose pas une seule convention du jeu. Au contraire, l'avantage du Théâtre de la Forme Pure tient précisément au fait que l'acteur s'y voit offrir bien des manières possibles de créer son personnage. Cette latitude demandant à l'acteur de l'esprit d'invention, de l'imagination et des dons d'improvisation est précisément, selon Witkacy, ce qui décide du caractère créatif de l'art de l'acteur. C'est que l'acteur cesse d'être rien qu'un «simulateur-imitateur» dont le jeu est déterminé par les situations dramatiques calquées sur la vie réelle et par la vraisemblance des états et des expériences du héros, et devient un artiste à part entière créant son personnage «suivant sa propre intuition créatrice».

La liberté de choix des moyens d'interprétation dramatique et de recherche d'une manière de jeu conforme à l'idée formelle du drame a cependant ses limites et finit au moment de l'entrée en scène. C'est qu'en cours de spectacle, l'acteur est tenu de chercher en tout premier lieu à mettre en oeuvre, avec une «exactitude mathématique», la conception de son personnage telle qu'elle a été arrêtée et élaborée en cours de répétitions, et il n'est plus question pour lui de s'en écarter d'une manière sensible ou de l'improviser, dans la mesure où cela risquerait de se révéler incompatible avec l'idée formelle du spectacle et d'en détruire l'unité structurelle. Le théâtre de la Forme Pure n'est pas la comédie italienne et «en entrant sur la scène, le comédien doit être comme le peintre qui a si bien réfléchi à tous les détails de sa toile et possède une main si sûre que l'exécution du tableau n'est plus que „la mise en pâte” d'un certain espace»³⁸.

La manière d'interpréter les personnages en scène qu'il propose, Witkiewicz l'appelle le «jeu signifiant» et en définit les grandes règles dans l'article «Du jeu artistique de l'acteur». Ces règles sont les suivantes: la façon de dire un texte ne saurait être fonction d'états d'âme — «pour ne pratiquer que le jeu signifiant, l'acteur doit

³⁸ *Ibidem*, p. 65.

oublier son corps», par contre il doit «sentir qu'il a une tête et, qu'il est doté, au bénéfice de son idée artistique, d'un seul organe vocal dont le rapport avec tout l'aspect viscéral des sentiments et avec son expression doit être rompu»³⁹. Ainsi l'acteur peut dire les répliques avec une diction idéale et sans accents émotifs aucuns, en mettant en relief „tantôt la valeur sonore, tantôt la valeur signifiante (au sens artistique) des mots»; il peut aussi recourir à la dissonance – dire des choses gaies sur un ton lugubre et tragique, en riant⁴⁰.

Le geste, la mimique et les mouvements ne doivent pas servir à l'expression des sentiments quelle qu'elle soit: «tous les trémolos du coeur et du ventre, toute sensiblerie et les spasmes du diaphragme et d'autre organes doivent être bannis». En même temps, tout au long du spectacle, l'acteur ne doit pas oublier que, telle «une tache de couleur dans la composition picturale», il constitue un élément de la structure formelle à créer, aux exigences de laquelle il doit adapter son mouvement sur la scène⁴¹. C'est la raison pour laquelle la disposition des acteurs dans l'espace scénique revêt une importance extrême: «le regroupement des personnages ne saurait être fortuit comme il l'est dans la vie; il doit être fonction du décor, de manière à ce que l'ensemble de l'image présente, si possible à tout moment du spectacle, une composition picturale», et l'acteur peut, après avoir récité sa réplique, se figer dans l'immobilité, comme cela se fait au théâtre japonais, ou encore prendre et garder certaines attitudes, sans chercher à faire jouer constamment sa mimique»⁴².

Ce mode de jeu impose des tâches nouvelles au scénographe. Il

³⁹ Witkiewicz, «O artystycznej grze aktora», p. 170.

⁴⁰ «Il faut signaler que la façon de dire le texte ou de le déclamer dans une pareille pièce ne saurait être homogène du point de vue émotionnel. L'accent pourrait selon les cas n'avoir qu'un effet formel (par exemple, en disant gaieusement une chose sinistre ou le contraire, en donnant une grande importance à une chose insignifiante ou en subissant dans la plus grande indifférence la pire des monstruosités)» («Précisions sur la question de la Forme Pure au théâtre», p. 66).

⁴¹ «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» («Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre», p. 24).

⁴² S.I. Witkiewicz, «Dodatkowe wyjaśnienia w kwestii gry aktorów w sztuce w Czystej Formie» (Précisions complémentaires en matière de jeu des acteurs dans une pièce de la Forme Pure), [dans:] *Czysta Forma w teatrze*, p. 24.

ne peut en effet plus se contenter de projeter «une petite boîte quelconque (comme il y en a tant dans la vie) dans laquelle doivent se démener des petits bonshommes humains (trop humains!) qu'on est allé chercher dans la vie, avec tout leur appareil de sentiments destinés à arracher au spectateur des secousses viscérales, des larmes, des rires et autres frissons plus subtils» — mais il doit créer sa conception plastique «dans un rapport tout à fait fonctionnel avec le metteur en scène et avec les inventions individuelles des acteurs», en se conformant à «leurs exigences, c'est-à-dire créer et composer le décor dès les premières répétitions en scène»⁴³. C'est dire ce que doit être le point de départ du «décorateur artistique»: l'intelligence de l'idée de mise en scène du spectacle et la connaissance du mode de création des personnages par les acteurs. Il doit suivre avec attention leur mouvement sur scène et l'agencement des scènes collectives car «étant donné qu'un certain regroupement des personnages à gauche change entièrement l'image de l'angle gauche de la scène, les deux phrases à prononcer à droite doivent trouver un fond approprié». Witkacy mettait cependant en garde, dans le contexte de ces principes, contre un excès d'éléments plastiques dans le spectacle et contre «l'anéantissement de l'acteur et de la parole par le décor». Et il précisait:

La prépondérance du décor et du costume est nuisible pour le théâtre, dans la mesure où elle conduit aux tableaux vivants et à la pantomime. Ceci est vrai aussi pour la surcharge musicale des spectacles, des metteurs en scène par trop épris de musique finissant par passer à une forme vague à mi chemin entre le théâtre et le ballet. Le théâtre cesse d'être théâtre⁴⁴.

Cette phrase s'inscrit en faux contre l'opinion répandue que la théorie de la Forme Pure comprise comme tentative de recherche du «théâtral pur» se rapprocherait de la «pantomime moderne»; elle dément aussi les suggestions sur la ressemblance entre les conceptions de Witkacy et de Taïrov; en effet, par sa manière de voir le rôle de la parole dans le spectacle et les responsabilités de l'acteur, Witkacy diffère sensiblement du metteur en scène russe⁴⁵.

⁴³ Witkiewicz, «Teatr przyszłości», pp. 177—178.

⁴⁴ Witkiewicz, «O artystycznej grze aktora», p. 169.

⁴⁵ Autre question c'est le fait que, pour comprendre pleinement la théorie et la pratique dramatique de Witkacy, il serait opportun d'analyser ses expériences

4. L'éloignement de Witkacy par rapport aux pratiques et aux courants de la mise en scène de son temps tenait à sa conviction que, tout en sapant le canon naturaliste, les changements intervenus dans la mise en scène depuis la Grande Réforme n'en étaient pas moins inaptes à restituer au théâtre sa fonction rituelle et sacrée qui le rendait autrefois capable de faire éprouver aux spectateurs les sentiments métaphysiques. Ainsi, toute tentative valable de réforme, doit-elle partir de la question suivante :

Peut-il exister aujourd'hui une forme de théâtre susceptible de porter l'homme vers des sentiments métaphysiques aussi intenses que ceux d'autrefois, bien que les mythes et croyances qui les sous-tendaient soient morts pour nous?⁴⁶

Dix ans après, Antonin Artaud cherchera une réponse à des questions du même ordre et arrivera à des conclusions étonnamment voisines de celles de Witkacy⁴⁷.

Pour comprendre la raison et le sens de cette question, il faut préciser que c'est dans l'art des siècles reculés que Witkacy recherchait

théâtrales de l'époque de son séjour en Russie. Il soulignait toujours l'originalité foncière de sa conception, et précisait qu'en huit ans (1910–1918), il est allé à peine deux fois théâtre, mais assurément sa connaissance du théâtre était plus riche. Cf. L. Sokół, «Droga Witkacego do teatru» (De Witkacy le chemin du théâtre), [dans:] *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973. I. Jakimowicz traite de la portée de la période russe pour la peinture de Witkacy dans «Witkacy w Rosji» (Witkacy en Russie), *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1984, vol. XXVII. Cf. aussi: G. Conio, «Witkiewicz et la Russie», *Cahiers S. I. Witkiewicz*, 1982, no 4: *Actes du colloque international «Witkiewicz» de Bruxelles, Novembre 1981*, éd. A. van Crugten.

⁴⁶ Witkiewicz, «Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre», p. 6.

⁴⁷ Les deux ont recherché les points de jonction «entre le sacré et l'art», les deux étaient convaincus que le théâtre «naît sous sa forme la plus pure uniquement au point où se fissure et s'effondre un culte précis» (Witkacy). Ce qui était probablement décisif pour leur aboutissement à une conception de l'oeuvre théâtrale érigeant en valeur suprême l'union métaphysique de l'homme avec la nature, c'était la découverte des cultures de peuples primitifs et des formes d'art rituel (pour Witkiewicz, c'était à l'occasion de son voyage en Australie avec l'expédition de Malinowski, pour Artaud c'était à la suite de sa découverte du théâtre balinais et de son voyage au Mexique). Cf. A. Falkiewicz, «Witkacy, Artaud, awangarda» (Witkacy, Artaud, l'avant-garde), *Dialog*, 1960, no 6; J. Kott, «Witkiewicz and Artaud: Where the Analogy Ends», trad. par J. Clark, *Theatre Quarterly*, 1975, vol. V, no 18.

la justification de ces conceptions esthétiques. Dans ces siècles-là, l'angoisse métaphysique était l'apanage de tous les hommes et c'est sans peine que l'art, partie intégrante et complément du culte, pouvait accomplir sa vocation mystique. Relevant de l'ordre des valeurs suprêmes, l'art n'était pas sujet à la distinction entre contenu et forme: «il n'y avait alors aucune différence entre la Forme Pure et le contenu extérieur...» (FN, p. 166). L'«unité du sujet et de la forme» était la caractéristique fondamentale de l'art ancien, le contenu n'ayant été le plus souvent marqué par un symbole, alors que le sens primordial était donné par l'ordonnance et les relations des éléments formels découlant de la logique interne de l'oeuvre.

Chez les Grecs, le contenu que chacun connaissait de la mythologie, importait peu; le seul fait qu'il se passait quelque chose sur scène tout comme en musique, donnait une nouvelle dimension à l'expérience du spectateur, le transportait dans un autre univers d'émotions métaphysiques, bien loin de toute réalité (FN, p. 177).

Ce n'était possible que grâce au fait que tout ce qui se passait sur scène, «amplifiait par sa seule forme l'élément métaphysique»⁴⁸.

Cet état de choses ne dura cependant pas de longtemps. Les changements qui, sous l'effet des transformations socio-culturelles, ont affecté la religion et la philosophie n'auront pas manqué de se répercuter sur la sphère de l'art. La religion perdait progressivement de sa vitalité; son poids dans la vie sociale allait décroissant et, à une époque récente, elle a fini par s'éclipser si bien que nos jours, elle fonctionne «mais sous la forme de rites automatisés qui n'ont plus grand-chose de commun avec un moment véritablement métaphysique» (FN, 149). La crise a également affecté la philosophie qui, à force d'avoir renoncé à sa finalité qui est de créer un système définitif embrassant l'ensemble de l'être, et de se contenter de solutions de détail, renia la vraie métaphysique. L'art a fini par partager le sort de la religion et de la philosophie.

Déjà chez les Grecs l'«image des dieux à la ressemblance des hommes» ôta à la religion sa profondeur et fut à l'origine du divorce entre le sacré et l'art, ce qui, au fil de l'évolution historique ultérieure, se manifesta de la façon la plus flagrante dans l'abandon des mystères par le théâtre. Mais la véritable calamité

⁴⁸ Witkiewicz, «Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre», p. 8.

pour l'art c'était la Renaissance avec sa doctrine esthétique de l'imitation fidèle du «monde extérieur» qui finit par briser l'unité primitive du contenu et de la forme. Or, l'anéantissement structurel de l'unité de l'oeuvre fit perdre à l'art sa qualité première: la faculté de susciter les sentiments métaphysiques.

De tous les arts, c'est le théâtre qui se trouva dans la situation la plus désastreuse, dans l'état d'une décadence totale. Ayant rompu ses liens avec le culte, il cessa de remplir des fonctions métaphysiques. A force de s'être assigné pour mission l'imitation des relations quotidiennes banales entre les hommes et des situations de la vie réelle, à force d'avoir supprimé la limite entre l'art et la vie, il a fini par «devenir progressivement la vie elle-même». L'abandon de la *mimesis* et la recherche d'une formule esthétique capable de restituer au théâtre ses fonctions métaphysiques — telle est la seule voie à suivre pour contribuer à sa renaissance.

L'intention majeure du programme de Witkacy était précisément de restituer au théâtre une qualité suprême propre à offrir aux contemporains l'équivalent de la *catharsis* antique. Cette conception de la fonction de l'art offre un lien étroit avec la philosophie de l'histoire de Witkacy. Ce lien constitue la caractéristique la plus significative de sa pensée esthétique, en la rendant très proche de l'expérience du nouveau théâtre des années soixante. La mise en oeuvre de la théorie de la Forme Pure était pour Witkiewicz une nécessité historique étant donné les circonstances auxquelles l'humanité aboutit dans son évolution. En effet, selon Witkacy, l'humanité chemine vers une société «mécanisée», admirablement organisée, ne différant cependant pas d'une ruche ou d'une fourmilière où il n'y aura plus de place pour aucune manifestation de l'individualité et où au sentiment de solitude métaphysique propre aux époques anciennes, se substitue «le sentiment tout aussi étrange d'appartenance à une machine sociale de plus en plus monstrueuse», ce qui conduit à une disparition totale des besoins métaphysiques et par cela même au dépérissement de ce facteur constitutif de la nature humaine qu'était la faculté d'éprouver des sentiments d'ordre supérieur permettant de communiquer directement avec le Mystère de l'Être. «Les hommes de l'avenir n'auront besoin ni du vrai ni du beau; ils seront heureux — n'est-ce pas assez?» (FN, p. 141).

Le seule chance de salut se trouve du côté de l'art qui peut

devenir «refuge, et le plus noble stupéfiant capable de nous propulser vers d'autres mondes» et par cela même de nous délivrer de la peur du «commun et du quotidien qui nous inondent de toute part et qui, sous peu, nous submergeront d'une manière qui, probablement, sera complète»⁴⁹. Dans cet état de fait, la mise en oeuvre de la théorie de la Forme Pure apparaît comme un «acte de désespoir devant une vie de plus en proie à la grisaille» s'ouvrant sur un art qui rendrait possible la communication avec le Mystère de l'Être. Dans un théâtre délivré des entraves du naturalisme, libéré de toute fonction socio-didactique, structuré autour d'une seule idée formelle, le spectateur aurait le privilège de sentiments qui, à l'époque actuelle, époque du collectivisme et du dépérissement de l'individualisme, constitueraient sa plus grande richesse. Ce serait en effet un théâtre – «temple véritable pour y vivre des sentiments métaphysiques» –

un théâtre étranger aux rires comme aux pleurs, au comique comme au tragique de la vie, un théâtre épuré de mensonges, étrange comme un rêve et dans lequel, à travers les incidents gratuits non motivés par la vie, incidents ridicules, sublimes ou monstrueux, descendrait sur nous, venue de l'infini, la lumière douce, inaltérable de l'éternel Mystère de l'Existence⁵⁰.

Bien qu'incompris de son vivant, Witkiewicz avait la foi que ses drames et sa théorie de la Forme Pure offraient la chance d'un tel théâtre et que l'avenir leur donnerait raison.

Trad. par *Hubert Krzyżanowski*

⁴⁹ S. I. Witkiewicz, «Polemika z krytykami» (Une polémique avec les critiques), [dans:] *Czysta Forma w teatrze*, p. 337.

⁵⁰ Witkiewicz. «Précisions sur la question de la Forme Pure au théâtre», p. 62. Cf. M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza (La Conception du monde de S. I. W.)*, Wrocław 1976.