

Jerzy Ziomek

Le dossier des personnages du théâtre de Witkacy

Literary Studies in Poland 16, 69-100

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.

Jerzy Ziomek

Le Dossier des personnages du théâtre de Witkacy

1

On a remarqué depuis longtemps que les héros des oeuvres de Witkacy, et surtout les héros de son théâtre, constituent un monde clos dont les particularités sont caractéristiques des stéréotypes.

Il semble que dans sa recherche incessante d'une approche de cette Forme Pure inaccessible au théâtre (ne parlons pas du roman!), l'écrivain se soit répété lui-même, en adaptant obstinément des principes théoriques aux exigences d'un genre. Boy avait perçu cela¹; Irzykowski a décrit ce mécanisme dans ses grandes lignes lorsqu'il a classé les héros de Witkacy selon deux types fondamentaux: 1) «la Brute bestiale, colossale, intelligente» et 2) «l'élégant décadent»². Irzykowski ajoutait, sur un ton intermédiaire entre le reproche et la justification, que dans cette «opposition» des personnages qui sont de rigueur, il subsiste «encore assez bien des exigences de l'ancienne dramaturgie». Cette remarque est très juste. Mais c'est à tort qu'Irzykowski en a tiré la conclusion suivante: Witkiewicz «plonge, par le coeur, dans le passé, mais il résout à sa manière les problèmes de la vie, en les peinturlurant d'une sauce futuro-formiste».

¹ T. Boy-Żeleński, «Szkice literackie» (Essais littéraires), [dans:] *Pisma*, vol. 6, Warszawa 1956, pp. 70–85.

² K. Irzykowski, «Walka o treść» (La Lutte pour le contenu), [dans:] *Cięższy i lżejszy kaliber*, Warszawa 1957, p. 340. Sur ce sujet cf. aussi: A. van Crugten, «Witkiewicz, czyli walka płci» (Witkiewicz ou la lutte du sexe), trad. par W. Bieñkowska, *Twórczość*, 1968, no 1.

Dans l'étude fondamentale qu'il a consacrée à Witkacy, Konstanty Puzyna a proposé, dans son introduction à *Les Drames*, une systématique nouvelle et plus précise des personnages: «Les pièces de Witkacy voient revenir — écrit-il — à l'instar d'une certaine tonalité du dialogue, quelques types fixes — le chef titanique, le tyran, l'artiste ou le savant, l'hétaïre perverse issue du grand monde, la douce fillette au minois équivoque»³.

Adam Ważyk a noté que les personnages du théâtre de Witkiewicz se répétaient tout comme dans la *commedia dell'arte*, «quoiqu'ils n'aient pas cette permanence d'Arlequin, de Colombine, de Polichinelle ou de Sganarelle», car ils proviennent plutôt d'une convention de cabaret; ils sont fortement conventionnalisés et reconnaissables d'emblée. «Dans le théâtre de Witkiewicz, on voit se répéter la demoiselle démoniaque, l'aristocrate perverse, la canaille arriviste [...] Le stéréotype principal, c'est l'être inassouvi, possédé par l'idée de grandeur, l'union de la Brute et de l'intellectuel»⁴.

Cette question du stéréotype principal est beaucoup plus complexe. Ważyk semble avoir négligé un essai de systématique antérieur qui fut mené par Jan Kłossowicz. Selon Kłossowicz, on peut diviser les personnages de ce théâtre en sept groupes, à savoir les groupes suivants:

1. Le Titan, personnage principal;
2. Le Petit Monsieur, personnage trouble, affairiste, combinateur, pragmatiste dans sa philosophie de la vie;
3. Le Poète, vaguement Hamlet sur les bords;
4. L'Hétaïre — la Séductrice — pendant féminin du Titan;
5. La Matrone, mère malheureuse qui se dévoue pour son fils;
6. La Petite Fille, incarnation quelque peu ambiguë de la douceur et du charme;
7. La Foule, multitude de comparses qui constitue parfois un *deus ex machina* en son genre⁵.

³ K. Puzyna, Préface, [dans:] S. I. Witkiewicz, *Dramaty (Les Drames)*, vol. 1, Warszawa 1962, p. 31. A les pages suivantes *Dr.*

⁴ A. Ważyk, «O Witkiewiczu» (A propos de Witkiewicz), *Dialog*, 1965, no 8, pp. 71–72.

⁵ J. Kłossowicz, «Teoria i dramaturgia Witkacego» (La Théorie et la dramaturgie de Witkacy), *Dialog*, 1959, no 12, p. 89.

Michał Masłowski a consacré un article particulier à la typologie de ces personnages. Il y a dénombré dix-sept stéréotypes⁶:

1. Le Titan, représentant ultime du grand individualiste sur le fond d'une vie qui se mécanise (Korbowa, Gyubal Vellejtar, Le Grand Maître de *Janulka*, Tumeur Cervykal, J. M. C. Lenragey, Price, Hyrkan);

2. La Séductrice, la vamp pendant, parmi les femmes, du Titan dont elle est bien digne, démon des demons, aristocrate toujours inassouvie;

3. L'Artiste, un poète le plus souvent, parfois un peintre, toujours un philosophe (Pembrok dans *Niepodległość trójkątów – L'Indépendance des triangles*, Istvan dans *Le Sonate de Belzébuth*, Edgar dans *Kurka Wodna – La Poule d'eau*, Walpurg dans *Wariat i zakonnica – Le Fou et la nonne*, Bezdeka dans *Mątwą – La Pieuvre*);

4. La Pieuvre, femme qui, dans ses appétits vitaux et amoureux, entrave l'homme, le plus souvent l'Artiste (Ella dans *La Pieuvre*, Kurka – *La Poule*, Wanda dans J. M. C. Lengarey);

5. La Canaille, personnage cynique, dépourvu d'égards et d'idéal, le contrepartenaire du Titan ou l'*alter ego* de l'Artiste (Léon dans *La Mère – la Canaille et l'Artiste en une seule personne*), un businessman bien souvent (von Telek dans *Les Pragmatistes*, Golders dans *Mr Price*), personnage hautement intéressant, car c'est une canaille métaphysique (Morbidetto dans *Gyubal Vellejtar*). Cette Canaille est prête, pour son profit personnel, à railler la révolution (Cynga dans *Bezimienna dzieło – L'Oeuvre sans nom*);

6. Le Démon vulgaire. On pourrait ranger dans ce type presque toutes les femmes entre 12 et 40 ans qui n'ont pas été comptées dans d'autres groupes (l'auteur ne donne pas d'exemples);

7. Le Petit Monsieur, le plus souvent un aristocrate blasé, un dandy dépourvu d'aspirations métaphysiques, produit de l'abrutissement mécanique (il arrive que le Petit Monsieur – tel Pembrok dans *L'Indépendance des triangles*, tel Florestan dans *Nowe Wyzwolenie – La Nouvelle délivrance* – subisse une évolution anoblissante; généralement, c'est un personnage secondaire);

8. La Jeune Fille – Fillette de moins de vingt ans, naïvement

⁶ M. Masłowski, «Bohaterowie dramatów Witkacego» (Les Héros de drames de Witkacy), *Dialog*, 1967, no 12.

perverse (Zosia et Anetka dans *W małym dworku* – *Dans le petit manoir*, Ania dans *Strasliwy wychowawca* – *Le Terrible précepteur*, Nina dans *Nadobnisie i koczkodany* – *Grâces et épouvantails*, Cochonette dans *Gyubal Velleytar*, Izia dans *Tumeur Cervykal*);

9. L'Éphèbe, garçon terriblement intelligent de 17–18 ans, qui, une fois passée l'initiation à la vie – initiation érotique le plus souvent – meurt ou devient une canaille (Tadzio dans *La Poule d'eau*, Gentillet dans *Velleytar*, Jack Brzechajło dans *Mr Price*);

10. Le Savant, homme sans scrupules à qui la science donne le pouvoir sur la nature et la métaphysique, à qui la science apporte les profits matériels (Rypman dans *Velleytar*, Sir Grant dans *Grâces et épouvantails*, Mikulini dans *Metafizyka dwuglowego cielęcia* – *La Métaphysique du veau bicéphale*, Grün dans *Le Fou et la nonne*; souvent, le Savant est en même temps un Titan, cf. *Tumeur Cervykal*);

11. Des Messieurs d'âge moyen, qui ont été trahis ou abandonnés, qui sont prêts à tout sacrifier pour un ultime amour (Bublikow dans *L'Indépendance des triangles*, Seraskier Banga Tefuan et Abloputo dans *Oni* – *Eux*);

12. Le Vieillard, personnage redoutable, avide et féroce (Wojciech Walpor dans *La Poule d'eau*, le père Unguenty dans *Velleytar*); c'est cependant un personnage secondaire le plus souvent.

13. La Matrone, ex-femme démoniaque, de tous les personnages le plus fade, sentimental, «tout en tripes»; c'est souvent une narcomane et une alcoolique (Grand-mère Julia dans *La Sonate de Belzébuth*, Soeur Barbara dans *Le Fou et la nonne*, le Fantôme du *Petit manoir*, Janina Węgrzewska dans *La Mère*, Elza Fizdejkowa dans *Yanulka*);

14. Les Domestiques, la Domesticité; le Laquais qui – à l'exception de Fierdusienko dans *Szewcy* – *Les Cordonniers* – est un personnage secondaire en général;

15. Les Titans du Passé, personnification de ce qu'a perdu et anéanti la culture contemporaine; ce sont de véritables individualistes (Richard III dans *La Nouvelle délivrance*, le pape Jules dans *La Pieuvre*);

16. Les Monstres, mystification, dans le style foire, du Mystère de l'Existence; de dessous le Monstre émerge parfois le Petit Monsieur;

17. Le Sauvage qui s'oppose à la culture européenne dégénérée.

Les exemples figurant à l'intérieur des parenthèses viennent de

Masłowski lui-même; ils sont en fait plus nombreux; je n'en cite que quelques-uns, choisis comme étant les plus importants. Masłowski — notons ce fait en l'approuvant — attire l'attention sur l'origine des stéréotypes. Ainsi la Séductrice est «une variante de la grande dame des drames de l'époque précédente» (il faudrait, pour plus de précision, citer, à la suite de Puzyna⁷, le prototype de ces lionnes «terriblement séduisantes»: Lulu du *Démon de la terre* et de la *Boîte de Pandore* de Frank Wedekind). L'Artiste est une métamorphose sardonique du poète-héros romantique, une métamorphose qui, d'ailleurs, s'était déjà accomplie dans le modernisme. La Pieuvre, c'est la déformation de l'amoureuse-bourgeoise des modernistes. La Fillette, elle, est la mutation sarcastique du type théâtral ancien de la jeune première naïve. Le Savant est «un calque malin du personnage du mauvais magicien», les Messieurs d'âge moyen reproduisent le modèle des hommes trompés, tandis que les Matrones ont été dotées «des traits — grossis jusqu'à l'absurde — de la bonne mère des romans polonais positivistes».

2

Arrêtons-nous un peu à la question de la généalogie littéraire des personnages; cette question possède en effet une importance non négligeable pour la mise en ordre de ce dossier.

«Les pièces théâtrales de Witkiewicz ont — doivent avoir? — un caractère parasite» — affirme Błoński⁸. Andrzej Kijowski a intitulé son remarquable résumé de *Nienasycenie (L'Inassouvissement)*: «Le Suicide par la parodie»⁹. Puzyna parle dans ses écrits d'une parodie littéraire qui «remplit parfois même une fonction de canevas narratif»¹⁰. On sait que *La Nouvelle délivrance* rappelle dans une certaine mesure Wyspiański, et, dans une autre, Shakespeare — il y a en tous cas ce shakespearien Richard III. *Yanulka, la fille de Fizdejko* travestit sur le mode taquin le titre du roman de Feliks Bernatowicz, *Pojata, la fille de Lęzdejko*, ce roman qui fut si populaire au XIX^e siècle

⁷ Puzyna, *op. cit.*, p. 11.

⁸ J. Błoński, «Teatr Witkiewicza» (Le Théâtre de Witkiewicz), *Dialog*, 1967, no 12, p. 73.

⁹ A. Kijowski, «Samobójstwo przez parodię», *Twórczość*, 1960, no 9.

¹⁰ Puzyna, *op. cit.*, p. 32.

et qui était encore lu au début du XX^e siècle. Le travesti ne concerne-t-il que le titre? Yanulka elle-même ne doit pas tant rappeler l'héroïne du titre qu'Hélène, un personnage du roman de Bernatowicz¹¹. Dans *La Mère*, les allusions à Ibsen sont conscientes et littérales. «Dans *Tumeur Cervykal* et dans *L'Indépendance des triangles* flânent sans doute quelques échos de Conrad»¹². On pourrait encore citer d'autres exemples, mais leur liste ne serait sans doute guère longue.

Le caractère parasite de Witkacy, dans ce domaine littéraire, a, en, effet, une nature complexe:

1. Witkacy se sert d'allusions à des oeuvres concrètes; en outre, ces allusions sont formulées directement, dans le discours de l'un des personnages (p. ex. dans *Bzik tropikalny – La Dinguerie tropicale*, Jack parle de *Bazyliissa Teofanu* d'un monsieur Miczynko tout à fait inconnu en Pologne, mais qui doit être lu obligatoirement au collège d'Eaton).

2. Dans l'oeuvre apparaît un personnage ou une situation d'une autre oeuvre (p. ex. Richard III dans *La Nouvelle délivrance*), et, le plus souvent, cette apparition dénote une certaine déformation par rapport à l'original, une déformation qui fait penser aux règles de la parodie. Il ne s'agit cependant pas toujours de parodie.

3. Plus compliqué, par contre, semble le problème de ces emprunts de situations et de personnages dont la source n'est pas un ouvrage bien concret, ni même toute l'oeuvre d'un seul écrivain. Il s'agit ici, il est vrai, de stéréotypes littéraires, mais ils sont déchiffrés et reproduits comme des *loci communes*. Bien sûr, on fait mine, à maintes reprises, d'indiquer la source du stéréotype – p. ex. pour la femme démoniaque, Bazyliissa Teofanu de Miciński ou bien Lulu de Wedekind, mais ce que nous sommes prêts à appeler «source» est plutôt, dans ce cas, la réalisation artistique la plus évidente et la plus fameuse de l'archétype de la femme – mante religieuse¹³. Le procédé génétique serait généralement ou difficile, ou – ce qui est pire – risqué: on suggérerait un lien d'influences et de dépendances entre Witkacy et une oeuvre donnée d'un auteur donné alors que

¹¹ L. Sokół, «Glossa do *Janulki*», *Dialog*, 1969, no 9, p. 115.

¹² Błoński. *op. cit.*, p. 74.

¹³ Sut le même sujet: R. Callois, «La Mante religieuse», [dans:] *La Responsabilité et le style*; M. Podraza-Kwiatkowska, «Salome i Androgynę», [dans:] *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

ce qui serait le plus réel ici, ce serait des liens qui ne concerneraient pas des oeuvres et des auteurs, mais des conventions. Et ainsi par exemple, il vaudrait mieux dire, comme le fait Masłowski dans l'article cité, que la Fillette naïvement perverse est une mutation de la jeune première naïve, plutôt que de montrer du doigt, disons... *La Famille Polanecki*, quoiqu'on ne puisse tout de même exclure que cet exemple, justement, ait fonctionné, et ce, dans une version déjà ridiculisée. Et inversement: cette affirmation de Masłowski est quelque peu étroite, selon laquelle «quoique le modèle de l'initiation rappelle fortement certains schémas modernistes, l'Ephèbe [nous laissons de côté pour l'insant la question du nom de ce stéréotype] est une création assez originale de Witkacy»¹⁴. En effet, on pourrait évoquer, parallèlement à Lulu, le personnage du lycéen Hugenberg du *Démon de la terre*, tout *L'Éveil du printemps* du même Wedekind, et enfin le large courant thématique de l'adolescence, comme l'appellent les Français, ou bien l'*Erziehungsliteratur* ou l'*Entwicklungsliteratur* des Allemands.

C'est ici qu'apparaît cette question: le recours de Witkacy à ces stéréotypes a-t-il un caractère parodique? Une réponse claire est d'autant plus difficile à fournir que le commentaire actuel sur Witkacy — tant le commentaire de la critique, que le commentaire des metteurs en scène — trahit une tendance à accentuer la catégorie du comique. Disons-le nettement: la Forme Pure comprise comme une composition de tensions dynamiques et comme le résultat de la rencontre de l'Existence Particulière et du Mystère de l'Existence est dotée de qualités qu'on peut considérer approximativement comme des catégories esthétiques. Parmi celles-ci, la catégorie du comique joue un rôle important puisque le thème le plus fréquent, le thème obsessionnel du théâtre (et des romans) de Witkacy, c'est cette aspiration — aspiration vaine¹⁵ — de cette Existence Particulière au Mystère de l'Existence, cette aspiration vaine qui est, en cela, bien souvent, pitoyable et ridicule. Tout cela est vrai. Mais cela ne signifie pas que le comique constitue la catégorie unique et primordiale. Atteindre l'étrangeté réaliste et la bizarrerie de la vie,

¹⁴ Masłowski, *op. cit.*, p. 92.

¹⁵ E. Wyśniska, «Witkacy jako klasyk» (Witkacy en tant que l'écrivain classique), *Dialog*, 1966, no 5.

en lieu et place de l'étrangeté véritable c'est-à-dire métaphysique, c'était une expérience aussi amère que ridicule. A propos du projet de scénario consigné dans *L'Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre*, projet commençant par ces mots: «Ainsi donc: entrent trois personnes vêtues de rouge qui saluent on ne sait qui [...]», l'auteur a dit:

Nous prétendons que cette méthode on peut, en écrivant une pièce pour de vrai et en la montant comme il se doit, on peut créer des choses d'une beauté jamais atteinte; cela peut être un drame, une tragédie, une farce, du grotesque¹⁶.

Pour nos metteurs en scène, cependant, ce fut souvent une farce.

Notre vision de Witkacy est, en dépit d'efforts constants de la part de la critique, limitée. On pourrait trouver plusieurs causes à cet état de choses. La première de ces causes, ce sont les légendes de Witkacy dans lesquelles le Witkacy moqueur cache souvent le Witkacy écrivain et philosophe¹⁷. Deuxièmement, les oeuvres de Witkacy ont en elles une certaine tare originelle. Cette tare tient dans cette poursuite simultanée par l'écrivain de deux tâches: l'obtention de la Forme Pure dans des oeuvres qui en sont plus ou moins proches et, en même temps, l'exposé, dans ces oeuvres, des principes théoriques de cette Forme Pure, et même de toute la doctrine de l'Existence Particulière¹⁸. Troisièmement — soyons sincères — tout en étant fascinés par l'écriture de Witkiewicz, nous ne sommes pas aptes à ses expériences métaphysiques quoique nous puissions saisir plus ou moins correctement, de façon rationalisée, ses divagations sur le Mystère de l'Existence. En tant que critiques, nous pouvons être des interprètes loyaux de la théorie et de la pratique de Witkacy, mais en tant qu'acteurs et spectateurs de théâtre, nous sommes des produits de cette société qui — comme le dit Isidore dans *Jedynе wyjście (La Seule issue)* — «est devenue, en soi, une sorte de divinité sur la toile de fond d'un dépérissement général des sentiments métaphysiques». C'est pourquoi aujourd'hui, sensibilisés au

¹⁶ S. I. Witkiewicz, «Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze», [dans:] *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1959, p. 281.

¹⁷ K. Wyka, «Trzy legendy tzw. Witkacego» (Trois légendes de Witkacy), [dans:] *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965.

¹⁸ J. Błoński, «Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” S. I. Witkiewicza» (Le Signification et déformation dans la «forme pure» de S. I. W.), *Miesięcznik Literacki*, 1967, no 8, p. 27.

prophétisme réel ou supposé de l'auteur des *Cordonniers*, nous y cherchons des allusions. C'est pourquoi, lorsque nous assistons à des représentations de pièces de Witkacy, loin de frissonner, nous rions surtout.

3

Revenons à la question de la parodie.

Witkacy recourt-il à la parodie? La réponse à cette question dépend bien évidemment de ce que nous voudrions considérer comme étant de la parodie. On manque vraiment d'un accord, d'une définition univoque de la parodie, mais dans toutes les considérations sur ce thème, on voit se répéter l'idée selon laquelle la parodie est une imitation d'une oeuvre (ou d'un ensemble d'oeuvres) sérieuse et universellement connue, imitation qui a pour but de tourner cette oeuvre en ridicule. Cette ridiculisation ne doit pas être agressivement satirique, elle est souvent bienveillante dans ses traits humoristiques. Les moyen utilisé par la parodie, c'est «le grossissement» des traits stylistiques de l'original ainsi que l'introduction d'éléments étrangers et inopportuns, c'est donc l'union d'un thème sérieux et d'un style peu élevé, ou bien d'un thème commun, insignifiant et d'un style élevé.

La présence incontestable d'éléments étrangers dans le théâtre et dans les romans de Witkiewicz crée des apparences de démarches parodiantes. Pourtant, on ne peut pas compter toutes les imitations d'oeuvres, de poétiques, de styles étrangers au rang des parodies. Pour que la parodie apparaisse, une condition fondamentale doit être remplie: le modèle (la convention qui est parodiée) doit se situer plus haut dans la hiérarchie des styles que l'oeuvre parodiant. Le recours, par exemple, au style «complainte de mendiant» dans des buts de badinerie-polémique ne sera pas, à mon avis, de la parodie, mais un travestissement¹⁹.

¹⁹ J'ai écrit sur ce sujet l'article «Komizm – parodia – trawestacja» (Comisme – parodie – travestissement), [dans:] *Prace o literaturze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966. H. Markiewicz a passé en revue les différentes positions et conceptions de la parodie de même qu'il a donné ses propres propositions dans l'article «Parodia a inne gatunki literackie» (La Parodie et autres genres littéraires), *Dialog*, 1967, no 11.

Même si l'on élargit le concept de parodie à ce que j'appelle ici travestissement, même ainsi le comportement de Witkacy à l'égard d'autres oeuvres littéraires ne sera pas un comportement de parodie. En effet, il y manquera ou bien la conviction de la supériorité du modèle (de la convention parodiée), ou bien l'intention polémique à l'égard du thème. Pour Witkacy, pitoyables et risibles pourraient être ces modalités vaines, hors de mise, de la poursuite de sentiments métaphysiques – inanité du narcotique, du pouvoir, de l'amour, de l'art lui-même – mais le problème qui réside en ce thème est formulé de façon on ne peut plus sérieuse.

Ce n'est pas un hasard si l'on en est venu à parler de la parodie à propos de la construction des personnages. En effet, si Witkacy a reproduit plus rarement, et en tout cas, moins clairement, des schémas situationnels de la littérature dramatique, il en a cependant repris des stéréotypes au niveau des personnages. Avant de revenir à la typologie déjà commencée, rappelons où Witkacy a pris ces clichés de types humains. Ważyk dit: «Dans le supercabaret de Witkiewicz, l'aristocrate perverse joue un rôle considérable. La petite littérature connaît celle-ci surtout sous un nom italien. Witkiewicz lui a conféré un nom russe»²⁰. L'origine italienne ou russe, c'est une autre histoire, qui n'est pas la plus importante ici. Importante, cependant, est cette remarque sur la petite littérature, sur la littérature de troisième ordre, la littérature de colportage, la littérature kitsch. Błoński parle, à propos des deux actions de ce théâtre, d'action «superficielle» et d'action «profonde». L'action profonde, c'est la poursuite de l'Etrangeté de l'Existence, tandis que l'action superficielle, c'est l'arrangement complexe et très habile des événements selon des recettes de la dramaturgie traditionnelle, arrangement qui rappelle le théâtre de boulevard et le mélodrame bon marché²¹. Peut-être tous les schémas de Witkacy ne se laissent-ils pas ramener à une littérature de troisième ordre, mais tous, ou du moins les principaux, se ramènent à des modèles si populaires qu'ils ont déjà été utilisés.

Je prévois le reproche suivant: il est difficile de parler de la littérature de troisième ordre, de schémas usés et de citer en même temps

²⁰ Ważyk, *op. cit.*, p. 72.

²¹ Błoński, «Teatr Witkiewicza», p. 78.

Wedekind et Miciński. Mais Wedekind et Miciński, ce ne sont que des exemples de la réalisation la plus célèbre, ou d'une réalisation bien connue de Witkacy, du motif de la femme démoniaque. Ce motif a fonctionné tout aussi bien dans la littérature élevée que dans la littérature inférieure. Nous connaissons l'histoire de ce motif quand il est artistiquement important²². Pour décrire l'histoire de sa dégradation, il faudrait fouiller des tonnes de cette littérature populaire du XX^e siècle, et même la littérature carrément kitsch²³.

D'ailleurs, il ne s'agit pas ici de donner une preuve philologique de l'histoire d'un motif bien défini, mais de décrire un phénomène de plus grande envergure, celui de la réexploitation d'une littérature inférieure par la littérature élevée, et ce, en liaison avec un jeu bien particulier des acceptions de ce qui est banal ou original. Comme il nous est plus aisé de saisir les intentions d'un tel jeu dans un domaine plus contemporain, prenons donc nos exemples dans la littérature de l'après-guerre.

Stanisław Lem a écrit son *Śledztwo (Enquête)* sur une trame de roman policier. Michał Choromański a construit l'un de ses meilleurs romans, *W rzecz wstąpić (Au fait!)*, sur deux plans: au plan du roman d'aventure, à sensations, qui se passe dans le grand monde (la séduction à Dakkar, la traite des blanches, le milieu des aristocrates-diplomates...) a été surajouté — et traite d'ailleurs sur le mode taquin — le plan du *Bildungsroman*. Dans le *Slowacki z wysp tropikalnych (Slowacki des îles tropicales)*, il a eu recours, à son tour, à une réplique du thème de la *Victoire* de Conrad ainsi qu'à un schéma de roman policier ou de roman d'espionnage. Witold Gombrowicz a parlé de la possibilité de recours à un genre trivial dans le commentaire dont il a accompagné *Opérette*:

«J'ai été séduit par la forme de l'opérette, l'une des formes les plus heureuses qui aient été, à mon avis, produites au théâtre. Autant l'opéra est une chose indolente, livrée à une prétention absolue, autant l'opérette, dans son idiotie divine, dans sa sclérose céleste, avec ses magnifiques envols en matière de chant, de danse, de geste, de déguisement est pour moi le théâtre parfait, parfaite-

²² Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*

²³ Cf. D. Bayer, *Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1963.

ment théâtral. Il n'est donc pas étonnant que je me sois finalement laissé tenter. Mais... comment farcir la marionnette vide de l'opérette d'un drame véritable? On le sait, en effet: le travail de l'artiste, c'est d'unir, éternellement, les contraires, les opposés — et si je me suis emparé d'une forme si frivole, c'est afin de la revêtir de sérieux et de souffrance».

De ces exemples, il ne faudrait pas conclure qu'il n'y ait qu'une seule règle unique de fonctionnement des conventions inférieures dans la littérature novatrice, expérimentale. Dans chacun de ces exemples, on a exploité une partie, chaque fois différente, de la structure du genre inférieur, et ce dans un but différent chaque fois, avec une intensité différente. Jamais, cependant, nous n'y avons eu affaire à la parodie. Même chez Gombrowicz: celui-ci reproduit vraiment de façon conséquente, et dans toute son étendue, la poétique d'un livret d'opérette, mais il ne caricature pas l'«idiotie» évidente de ce genre. On ne parodie pas l'opérette dans son-principe. On peut la travestir en ce sens que les conventions de l'opérette dans leur ensemble ou bien le schéma narratif et situationnel d'une opérette donnée sont exploités dans un but de représentation satirique d'événements réels, appartenant le plus souvent à la vie publique, d'événements actuels et connus du lecteur, au même titre que le modèle littéraire utilisé. Un exemple d'un tel travestissement, ce peut être *La Belle Hélène* de Janusz Minkiewicz, qui travestit le livret écrit par Halévy et Meilhac pour la musique d'Offenbach. Les cas, relativement rares, de parodie d'une littérature de troisième rang ne consistent pas tant en une caricature de la convention inférieure qu'en une raillerie à l'égard du lecteur-spectateur virtuel que sous-entend cette convention.

4

Puisque la parodie et le travestissement sont les variantes les plus fréquemment rencontrées du parasitisme noble, on tend un peu trop rapidement à définir de ces noms toutes les relations possibles «d'oeuvre à oeuvre», «d'auteur à auteur», «de style à style». Cependant, ces relations — que nous nommerons transcriptions — peuvent être dénombrées en plus grande quantité. Sans compter le

plagiat – parasitisme malhonnête, on peut citer, outre la parodie et le travestissement: le pastiche, la quasi-citation, le centon et la contrefaçon.

Pasticher, c'est imiter un autre auteur sans en exagérer les traits stylistiques caractéristiques et sans vouloir s'en moquer: le pastiche est une mystification évidente et par cela, il tient un peu d'un jeu. Il peut même servir des buts scientifiques sérieux: par exemple lorsqu'il reconstruit la partie perdue d'une oeuvre. Entre le pastiche et la falsification, il n'y a pas de bien grandes différences en ce qui concerne la technique d'imitation. Un fait est essentiel: le pastiche n'imité pas une oeuvre donnée, mais une oeuvre possible.

La quasi-citation, c'est-à-dire la citation d'une structure (distincte d'une citation empirique) possède beaucoup de traits du pastiche, mais elle diffère de celui-ci en ce sens qu'elle est greffée à l'oeuvre qui cite: il n'y a donc pas de caractère de mystification. Au contraire, le but polémique de la quasi-citation exige que sa présence soit signalée pour ainsi dire «entre guillemets»²⁴.

Le centon, c'est une construction faite de fragments d'oeuvres diverses d'auteurs divers (un pot-pourri littéraire). Il doit répondre, tout comme la parodie, à cette condition: il fonctionne lorsque les citations sont suffisamment connues pour qu'apparaisse le comique de la décomposition et de l'assemblage inattendu.

La contrefaçon, c'est la substitution, dans la composition vocale, musicale, d'un nouveau texte au texte d'accompagnement traditionnel: d'un texte religieux à un texte laïc ou vice versa. La contrefaçon n'a pas un caractère parodique quoique parfois – lorsque le nouveau texte est un texte badin tandis que l'ancien était sérieux – la contrefaçon puisse être ressentie comme une basse raillerie.

La parodie, le travestissement et le pastiche, ce sont des transcriptions qui se fondent sur la reproduction d'une convention donnée. La quasi-citation, le centon et la contrefaçon sont des produits d'une démolition de cette convention.

²⁴ Cf. D. Danek, «O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej» (Sur les citations des structures – quasi-citations – et leur fonction dans la polémique littéraire), [dans:] *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, ss la dir. de M. R. Mayenowa et J. Sławiński, Wrocław 1968.

La recherche witkiewiczéenne de la Forme Pure participe d'un double effort: d'un effort de déconstruction et d'un effort de construction. La déconstruction consiste en une désintégration des anciennes conventions en leurs éléments et en l'utilisation de ceux-ci avec une prodigalité dans laquelle on peut sans nul doute percevoir un aspect ludique qui est assimilé souvent — à tort — à la parodie. Je ne veux pas dire par là qu'il n'y ait pas du tout de parodie chez Witkiewicz. Elle y est pourtant rare. Le plus souvent, Witkiewicz a recours à des transcriptions destructrices et non reproductrices des conventions. C'est ainsi que nous pouvons dire de ses stéréotypes de personnages qu'ils sont des quasi-citations qui se rencontrent l'une l'autre selon les règles du centon et qui remplissent souvent une fonction de contrefaçon stylistique. Nous pouvons utiliser ici le terme «contrefaçon» avec cette réserve: Witkacy ne transcrit pas tant d'un style inférieur, trivial en un style élevé qu'il ne démolit de fond en comble l'échelle des styles en transgressant sans cesse les frontières de ce qui est élevé et de ce qui est bas, du sérieux et de la raillerie, du toc et du chef d'oeuvre.

5

Les premières thèses du système ne se peuvent énoncer sans qu'on ait d'abord posé qu'il y a «moi» et qu'il y a «le monde autour de moi».

Il n'y a de réel que les Existences Particulières = (IPN) et les qualités = (XN) dans leurs durées²⁵.

Ces principes bien connus, qui ont été maintes fois répétés par l'auteur et maintes fois analysés par les spécialistes, il faut les rappeler, car c'est en eux que réside aussi la clé de ce problème des stéréotypes qui nous intéresse. Où sont les pensées avant d'avoir été pensées, dès lors que les qualités proviennent de IP et non l'inverse? — se demande Isidore (*ibidem*, p. 40). Peut-il exister une tache sans maître? — se demandait l'auteur des *Nowe formy w malarstwie* (*Les Formes nouvelles en peinture*). On peut élargir la question: des qualités telles que les traits de caractère peuvent-elles exister en dehors de IP?

²⁵ S. I. Witkiewicz, *Jedyné wyjście* (*La Seule issue*), éd. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1968, pp. 10–11, 28.

Par (IP) nous entendons cette totalité : et la durée, et l'étendue — par personnalité, nous désignons plutôt la durée elle-même = (AT), la durée en soi, quoique le «corps» = (AR) = l'étendue elle-même, l'étendue en soi se laisse résorber dans cette durée (*ibidem*, p. 37).

Et voilà que IP, *ex definitione* irrépérable (car au sein de la multitude d'IPN, il n'existe pas deux mêmes IP) apparaît, dans le théâtre de Witkacy comme un exemplaire d'une classe (celle des séductrices, des artistes, des femmes démoniaques, des fillettes etc.). Remarquons que Witkacy accorde beaucoup d'importance aux informations concernant l'apparence des personnages : grande, rousse, furieusement attrayante... L'indication précise de l'âge éveille le soupçon — «Mamalia, 26 ans»... Qu'est-ce que cela signifie? Ne s'agit-il pas d'une satire des habitudes du théâtre naturaliste? C'est sans doute également le cas, mais l'entêtement avec lequel Witkacy ordonne et classe son cabinet de curiosités dépasse sensiblement les besoins des polémiques littéraires. Il est aussi une raison de loin plus importante : l'inanité de la poursuite du Mystère de l'Existence, cette défaite liée à l'Étrangeté éprouvée «au niveau des tripes», à cette basse sentimentalité que l'infortunée IP éprouve à la place l'étrangeté métaphysique s'exprime précisément — et peut-être même est-elle conditionnée par elle? — par l'appartenance de l'individu à l'espèce. Les exemplaires les plus nobles, les artistes par exemple, entreprennent des tentatives incessantes — quoique vouées à l'insuccès — de manifestation de leur particularité «existentialo-personnelle». Des exemplaires moins nobles, telles les femmes (la misogynie de Witkacy est ici remarquable, de même, d'ailleurs, que la misogynie de tout «lomofame» — l'«homme aux femmes» — de ce Bungo qui est passé par l'école de Madame Akne) s'accommodent plus facilement de la condition propre à leur espèce. On pourrait dire que ce sont des IPN dans lesquelles AR l'emporte et résorbe AT, et non l'inverse. Ce n'est pas un hasard si à la création d'Irina Wsiewolodowna (et de beaucoup d'autres séductrices à commencer par Madame Akne des *622 upadki Bungo* — *622 chutes de Bungo*) contribuent des prototypes littéraires, au même titre que l'archétype de la mante-religieuse.

Je ne sais pas si Witkacy a lu Jung, mais il s'est à coup sûr intéressé au problème de l'ordre et de l'organisation dans la nature. L'effroyable vision de la mécanisation n'était nullement une simple

vision de la société industrielle²⁶. Selon la conception du matérialisme biologique d'Isidore dans *La Seule issue*, l'humanité est organisée à l'instar d'une «sorte [...] de fourmilière employant au maximum chaque individu selon ses capacités» (p. 73). La société des fourmis ou des insectes n'était pas une obsession originale de Witkacy ni une idée propre au XX^e siècle. Tout comme le catastrophisme, tout comme le motif de l'artiste dominant la foule, la topique de l'insecte émane pour le moins du répertoire des conceptions sociales du XIX^e siècle. Dans *L'Indépendance des triangles*, Viviani dit :

J'ai maintenant comme livre de chevet les *Souvenirs entomologiques* de Fabre et je me représente avec une grande précision l'humanité future (*Dr.*, vol. 1, p. 447).

Les lectures de Witkacy sont le plus souvent celles de ses héros et vice versa. Nous pouvons donc préciser cette information : Viviani lisait les *Souvenirs entomologiques* en neuf tomes de Jean Henri Fabre parus en 1870–1889 (la traduction polonaise est parue en volume en 1916 sous le titre *Z życia owadów*).

La conception d'une nature – ordre menaçant la souveraineté de IP a des conséquences diverses pour la construction et la conduite des personnages. J'attire l'attention sur l'une de ces conséquences : le mode de traitement des liens du sang. On a beaucoup écrit sur les personnages de la mère et du père chez Witkacy, et ce, en soulignant le rôle du vécu personnel et des complexes constitués dans l'enfance. Je n'ai pas l'intention de discuter le comportement biographico-génétique, mais je pense qu'on ne peut tout expliquer de cette manière ou que de telles explications seraient trop simples.

L'aversion à l'égard du père, chez Witkacy, n'est pas toujours une revanche du fils sur l'humiliation éprouvée par la mère. Maintes fois, le motif des parentés taquines résultant d'un choix d'apparement des contraires ne rappelle pas du tout la biographie de l'auteur. Dans *Gyubal Welleytar*, Scabrosa (la mère de Cochonette) dit, au-dessus du cadavre de lui :

Rypmann, ne soyez pas cruel. C'est son père, tout de même. Elle le sent et c'est pour cela qu'elle est désespérée.

²⁶ Cf. M. Szpakowska, «Witkiewiczowska teoria kultury» (La Théorie de la culture de Witkiewicz), *Dialog*, 1968, no 10, p. 116.

Alors Cochonette se lève soudain et réplique :

Ouiiii? Je ne savais pas. Je pensais que c'était un pur hasard si je l'aimais ainsi. Mais s'il est mon père, tout cela m'est égal. Prenez-le, Rypmann (*Dr.*, vol. 1, p. 582).

Dans *La Métaphysique du veau bicéphale*, Karmazyniello dit de Mikulini :

Mon père! Quelle monstruosité! Comment a-t-il osé? Comment a-t-il osé être mon père? Tout de même, j'aurais pu ne pas exister (*Dr.*, vol. 1, p. 473).

Dans ces répliques, il s'agit de bien plus que d'un quelconque «noeud», d'un quelconque «enchevêtrement» (c'est ainsi que Witkacy proposait d'appeler, en polonais, le «complexe») ²⁷. Il y a en elles un réflexe de surprise et d'étonnement devant le Mystère de l'Existence, le sentiment d'un hiatus entre le caractère accidentel de la conception, de la naissance et l'étendue des problèmes philosophiques et des obligations morales qui découlent du fait qu'on est une Existence Particulière. Que la parenté soit ressentie comme une contrainte, il n'en est guère question : «Les gens sont fils, mères, pères, frères et ils doivent s'aimer en dépit des différences — ils le doivent». Tel est le discours de Janina Węgorzewska dans *La Mère* (*Dr.*, vol. 2, p. 391), un discours qui est particulièrement important ici, du fait que cette pièce est habituellement citée comme une pièce à conviction prouvant — comme disent les juristes — la part prise par les souvenirs et le vécu personnels de l'auteur, particulièrement par l'enfance et par la jeunesse, dans la création de plusieurs personnages, de plusieurs situations du théâtre et des romans.

L'Existence Particulière est doublement menacée : d'un côté, par les mécanismes de civilisation, et, de l'autre, par les mécanismes de la nature. Le stéréotype constitue un signal indiquant que IP a été classée et, par là même, privée (ou bien que par suite d'une erreur elle s'est privée elle-même) de son aptitude à éprouver des Sentiments Métaphysiques.

La stéréotypie est donc un moyen d'expression de l'inanité des aspirations au Mystère de l'Existence, un moyen qui n'est pas toujours comique, mais qui passe facilement dans le comique et qui, à cause de

²⁷ S. I. Witkiewicz, «Węzłowisko upośledzenia» (Le Complexe de disgrâce) [extrait des *Niemyte dusze*], *Skawa*, 1939, no 2.

cela. est de mise lorsque cette inanité oscille entre le malheur de la défaite et le ridicule de l'insuccès coupable.

6

Tentons de réfléchir au rapport entretenu par la stéréotypie avec la doctrine de la Forme Pure.

La Forme Pure constitue un optimum inaccessible en son genre et une valeur graduable, mais le mesurage des présences de type «Forme Pure» dans les tensions dynamiques n'est pas une tâche aisée. Il est plus facile de mesurer ce que l'auteur appelait «contamination» de la Forme Pure par la «tripaille».

Le problème central, si l'on veut expliquer la Forme Pure, c'est celui du mimétisme de l'art.

Witkacy lui-même n'a pas utilisé ce terme, mais il tournait sans cesse autour de cette question lorsqu'il parlait du «contenu», de l'objectivité, du monde visible, des liens des objets représentés avec la vie. Il considérait que la musique se rapprochait au plus haut point de l'art pur en raison de son absence de lien avec la réalité qui la précède. Mais lorsque quelqu'un l'accusait de vouloir musicaliser la peinture, il répondait avec indignation :

Remarquons-le: l'analogie que l'on voit entre les arts que nous avons appelés «purs» — la peinture et la musique — se fonde sur la ressemblance réelle de ces deux arts et elle n'est pas une volonté de «musicaliser la peinture», contrairement à ce qu'a affirmé un «spécialiste». La peinture a toujours été «picturale» comme la musique «musicale» et jamais personne n'a eu besoin de la «musicaliser». Ce terme utilisé par ce «spécialiste» prouve seulement que celui-ci est bien éloigné d'une connaissance réelle, «picturale» de la peinture.

Nous comprenons le sens de cette réplique: l'opposant qui parlait de musicalisation de la peinture avait sans doute en tête quelque chose dans le genre de la synesthésie. Witkacy, par contre, considérait la ressemblance de la musique et de la peinture, comme celle de deux arts particulièrement dotés en matière de fonction expressive, plus qu'en matière de fonction cognitive.

Il semblerait que Witkacy doive en arriver à accorder toute sa sympathie à la peinture abstraite, laquelle se compose de formes «qui, en l'absence d'une autosuggestion évidente en ce sens, ne suscitent aucune association avec les objets du monde extérieur». Mais

non : tout en reconnaissant une certaine nécessité d'une thérapie abstractionniste en une époque de déclin des sentiments métaphysiques, Witkacy a écrit :

On ne peut créer de tableau à l'aide d'une combinaison pure de formes abstraites, quoique nous ayons ces derniers temps beaucoup d'exemples de tentatives d'un tel programme de fuite loin des objets, tentatives qui sont apparues comme les voies les plus splendides de notre étrange époque²⁸.

Picasso lui-même lui semblait illustrer cela (peu importe si cet exemple est bien choisi). Il y a effectivement dans ces considérations une insistance constante, obstinée sur ce fait que l'objectivité n'est pas et ne doit pas être le moins du monde opposée à l'idéal de la Forme Pure. Ainsi, même les actions des personnages qui entrent dans la composition de l'art théâtral ne contaminent pas nécessairement l'art par la vie. A l'aide d'une représentation d'événements, la tragédie grecque transportait le spectateur dans une dimension métaphysique. Et il n'a rien fallu livrer à la déformation. La connaissance universelle du mythe a eu pour effet que celui-ci a dévoilé une importance, une signification ultérieure. De même dans la peinture : Botticelli ne devait pas éviter la ressemblance de l'objet dessiné et de l'objet réel, car «avec son psychisme non compliqué, il pouvait créer la Forme Pure sans déformer le monde visible»²⁹. Seuls, la démocratisation de la société grecque et le déclin des sentiments religieux ont eu pour effet que le théâtre est devenu une image de la vie et rien que ça. C'est la Renaissance qui a porté le deuxième coup à la Forme en déconventionnalisant l'art religieux et en laïcisant progressivement celui-ci.

Cette révision de la Forme Pure nous était nécessaire pour que nous nous en rendions bien compte : Witkacy n'a pas exclu la valeur artistique des éléments des concepts sémantiques dans la poésie ni les actions et les discours au théâtre³⁰. A Irzykowski qui assurait ne pas comprendre *Yanulka, la fille de Fizdejko*, Witkacy racontait la pièce avec ses mots. Dans son autocommentaire de *La Nouvelle délivrance*, il a écrit que la dernière scène n'était

²⁸ Witkiewicz, «Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze», pp. 273, 279, 271.

²⁹ *Ibidem*, p. 275.

³⁰ Cf. S. I. Witkiewicz, «Polemika z krytykami» (Polémique avec les critiques), éd. J. Degler, *Pamiętnik Teatralny*, 1969, c. 3, p. 318.

«qu'une irruption d'un certain complexe artistique différent des précédents», mais en même temps, il n'éliminait pas la possibilité d'une interprétation de cette scène comme d'une chose conforme à un importun pressentiment du futur, c'est-à-dire d'une victoire de la masse organisée sur les restes de l'individualisme d'autrefois³¹. Dans sa réponse à Zygmunt Wasilewski, il a expliqué que tout le charme du goûter dans *La Nouvelle délivrance* consiste dans le fait qu'il est servi à 10 heures.

Dans les écrits de Witkacy revient sans cesse le problème de la déformation de la réalité. La déformation est un des modes de dissimilation de l'objet représenté par rapport à l'objet réel. L'un des modes, mais non le seul: Witkacy parlait aussi de «résorption» de la réalité dans la construction formelle des oeuvres de l'art pur (oeuvres qui étaient opposées, par exemple, au roman dans lequel «personne ne s'occupe de la forme en tant que telle, mais seulement de la réalité qui est représentée à l'aide de cette forme»)³².

Le terme de «résorption» est juste et commode, il englobe en effet tout à la fois autant la déformation que le retournement de l'ordre simple des motifs, que les opérations linguistiques mélangées dans lesquelles la signification primitive du mot et sa moelle disparaissent dans une construction intraduisible, que toute accumulation de choses étranges qui ne doit pas du tout témoigner du caractère étrange de l'existence (comme le suppose Ważyk³³) et qui ne rappelle qu'en apparence la poétique du surréalisme.

Avant tout, la résorption de la réalité chez Stanisław Ignacy Witkiewicz procède ou tente de procéder par l'individualisation du style. C'est ici qu'intervient l'uniformité de la lanque des personnages dont Puzyna a parlé dans son Introduction au Drame, c'est ici qu'intervient le problème du «style collectif» sur lequel médite le Marcell de *La Seule issue*, qui considère, sans les désapprouver, les conceptions de Skoczylas; c'est ici qu'intervient ce problème qui nous intéresse: celui des stéréotypes.

³¹ *Ibidem*, p. 314.

³² S. I. Witkiewicz, «Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej?» (Pourquoi le roman n'est pas une oeuvre d'Art Pur?), *Zet*, 1934 – cité d'après A. Mencwel, «Witkacego jedność w wielości», *Dialog*, 1965, no 12, p. 95.

³³ *Op. cit.*, p. 71.

En effet, les stéréotypes — est-ce parce qu'ils proviennent d'une littérature inférieure, est-ce parce qu'ils se répètent de façon démonstrative? — sont soumis à une banalisation — à une banalisation qui a tout de même été préméditée — et ils deviennent transparents dans une autre signification, dans une signification supérieure.

7

Revenons à présent à la typologie des personnages. Jusqu'à présent, nous avons omis, dans nos considérations, la proposition de Błoński³⁴ qui a adopté de tout autres critères de classement, sans tenir compte de la règle de l'emploi appliquée dans les propositions de Ważyk, de Puzyna, de Kłossowicz et de Maślowski. Dans l'ensemble des héros de Witkacy, Błoński distingue les groupes suivants :

1. Le raisonneur ou les raisonneurs «qui suggéreraient aux spectateurs tant une explication de l'art-même qu'une explication du comportement des héros».

2. «Le metteur en scène des événements qui est donc généralement un titan lequel, ayant saisi, serait-ce de travers, le mystère de l'existence, met en scène cette vie artificielle grâce à laquelle ce mystère doit être révélé».

3. «Les acteurs, c'est-à-dire ceux qui acceptent de prendre part à cette comédie métaphysique. L'un d'eux joue d'ordinaire un rôle bien particulier: c'est celui qui accède précisément à la compréhension du sens de la destinée humaine [...] on peut l'appeler l'adepte, celui qui accède à l'initiation».

4. «Les gens de l'extérieur qui mettent un terme à tout».

Je pense que la proposition de Błoński ne liquide pas les essais d'une systématique des personnages fondée sur la règle de l'emploi; elle concerne en effet une autre couche, une couche supérieure de l'action dramatique, celle où se joue la véritable comédie ou tragédie métaphysique.

Błoński écrit que le metteur en scène est d'habitude un titan. Sans doute, mais on se demande néanmoins dans quel domaine

³⁴ «Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie”...»

apparaît ce caractère titanesque. S'agit-il d'un titan ou du Titan? S'agit-il donc des traits titanesque de divers personnages ou bien des traits d'un personnage Titan?

Cette question, d'ailleurs plus générale, concerne le principe du classement des héros: quels sont les traits qui composent la substance du personnage, quels sont les traits qui relèvent de l'accident? Plus simplement: l'important, est-ce le sexe du personnage, est-ce son âge, sont-ce les relations de parenté, la profession, l'origine sociale, le tempérament, la structure corporelle? Ces personnages dotés d'une immense intelligence, d'une grande énergie, mais en même temps inconséquents, ces personnages qu'on a appelés titans doivent-ils être situés dans un groupe à part, ou bien faut-il réfléchir au caractère symptomatique de ce fait: le titanesque apparaît en divers domaines d'activités, au niveau du pouvoir, au niveau de l'art, de la science et de l'érotisme?

L'ensemble des personnages du théâtre de Witkacy pourrait être divisé en sous-ensembles de plus en plus petits, décrits avec une précision croissante. Mais il n'y aurait là de satisfaction que dans le chef de l'ordonnateur de ce classement. Jusqu'à présent, les propositions de classement ont apporté un certain ordre, ont permis une orientation qui étaient, dans certains cas, discutables, mais dont l'importance ne peut être qu'appréciée.

En dépit d'une extrême stéréotypie des personnages du théâtre de Witkacy, les frontières entre les groupes particuliers sont fluides, et ce, parce qu'un des thèmes obsessionnels est ici le thème du changement. Dans quel groupe faut-il ranger, par exemple, Korbowa? La difficulté réside en ceci que, *Maciej Korbowa et Bellatrix* se désintègre — dirait-on — en deux drames: l'un est celui d'une absence de potentialité créatrice et d'une absence — toute hermaphrodite — d'identité; l'autre drame est l'histoire «d'une bande d'ex-êtres humains, d'êtres dégénérés, sur le fond d'une vie qui se mécanise». Ce deuxième drame, ou plutôt cette deuxième partie du drame, c'est une passerelle qui mène à une nouvelle incarnation de Korbowa, qui mène à Velleytar. D'autres exemples: Kurka (dans *La Poule d'eau*) se métamorphose, de blondasse, inattirante qu'elle était, en démon tentant au deuxième acte. Karmazyniello (*La Métaphysique du veau bicéphale*) est d'abord un neurasthénique de seize ans, lecteur

d'œuvres philosophiques, puis un «mâle velu» et, pour finir, un stérile bourreau de soi-même métaphysique. Karmazyniello, Przyjemniaczek (*Gyubal Velleytar*), Jack (*Mr Price*), ce sont des adeptes, ou – comme le dit Masłowski – des Ephèbes. Et c'est précisément dans la conception de l'adepte qu'est fondé ce moment du changement à la suite duquel l'adepte – une création typique de la «littérature de l'évolution» – ne peut prendre place dans un seul groupe. Il se passe quelque chose de semblable avec les personnages féminins. Izia (*Tumeur Cervykal*) est incontestablement, au début, une nymphette ou une fillette pour devenir ensuite, de plus en plus, une vamp, une séductrice. La métamorphose n'est pourtant pas seulement une fonction de la maturation et de l'écoulement du temps. C'est aussi le résultat de l'ingérence de la science dans la nature. Ainsi, les «femellons» – les hermaphrodites – sont des femmes qui sont en quelque sorte dépourvues de leur féminité, des femmes qu'on peut, «à l'aide d'une greffe opportune de certaines glandes», transformer en hommes (*Dr.*, vol. 1, p. 535).

On peut aisément citer des exemples d'un autre genre, ne serait-ce que ces exemples de métamorphoses idéologiques et politiques grâce auxquelles des pièces comme *Gyubal Velleytar*, *L'Oeuvre sans nom* ou *Les Cordonniers* revêtent une férocité prophétique particulière. Au fond, il ne s'agit pas tant ici de prophétie que du motif de la recherche de sentiments véritables, c'est-à-dire métaphysiques, et du renoncement à ces recherches, renoncement qui s'exprime par une satisfaction facile dans un vécu au niveau des tripes. Ainsi donc, tout renoncement constitue une sorte de trahison. L'aptitude à passer d'un souverain à un autre dans le cas de personnages que l'on pourrait appeler des «exécuteurs» (dans le genre du *Morbidetto de Velleytar*), c'est autre chose: certains héros restent dans la souillure originelle de l'incapacité métaphysique. Ceux-là ne prennent pas part à la tragicomédie de la métamorphose. Ils ne sont même pas ridicules. Ils sont vils, tout simplement. C'est ici qu'intervient le groupe des Petits Messieurs, des businessmen etc.

Dans le théâtre de Witkacy, les héros ne se contentent pas de se métamorphoser, ils «se révèlent» aussi autre chose que ce qu'eux-mêmes pensaient, que ce que pensaient les autres, que ce que nous pensions nous-mêmes. Et d'ailleurs, soit dit en passant,

elle est significative, cette perspective commune de l'ignorance des héros et des spectateurs.

Les personnages du théâtre de Witkacy se créent à l'intersection de deux axes de cristallisation: l'axe horizontal, c'est l'alternative d'assouvissement ou de non assouvissement du héros, l'axe vertical, c'est la sphère, les modalités des sentiments métaphysiques ou de l'assouvissement métaphysique.

L'axe horizontal des héros peut ordinairement se diviser en assouvis et non assouvis. Puisque l'assouvissement par la Forme Pure et par les expériences métaphysiques est impossible, par conséquent, ceux-là qui sont assouvis le sont au niveau des tripes, de la basse sentimentalité.

Sur l'axe vertical, le domaine dans lequel les héros s'efforcent d'atteindre le Mystère de l'Existence est, essentiellement, l'art. Aussi le personnage principal de la plupart des drames de Witkacy est-il l'artiste (pas seulement le poète) lequel est, par son principe même, vaincu, inassouvi par la forme et, le plus souvent, impuissant, tout simplement. L'art est, à côté de la religion, la seule voie qui mène au Mystère de l'Existence. C'est en tout cas la voie la plus sûre en ces temps de déclin religieux généralisé. «Musik ist höhere Offenbarung als jede Religion und Philosophie» – Witkacy a placé ces paroles de Beethoven en exergue de la *Sonate de Belzébuth*. D'ordinaire, les artistes de Witkacy sont des raisonneurs et des théoriciens. Il est également significatif que le personnage du prêtre fasse défaut chez Witkacy: il y a, il est vrai, le pape Jules II, mais c'est plus un mécène et un souverain vieux style, grand style, qu'un ecclésiastique. Il y a, il est vrai, ces Errarques et ces Perpendicularistes associés aux Pneumatiques Déchaussés, mais ces personnages ne font penser qu'à des dénaturations institutionnelles de la religion.

L'éros, le pouvoir, la science, ce qu'on appelle la création «dans la vie», et enfin les narcotiques – ce sont des moyens, en quelque sorte de substitution, par lesquels les héros tentent d'atteindre l'assouvissement. On a souvent parlé des narcotiques et beaucoup des héros tâtent des narcotiques, mais dans les drames de Witkacy, on ne trouve pas, à proprement parler, de narcomanie en tant que trait constitutif d'un personnage.

Ainsi, nous pouvons tracer ce tableau typologique de classification :

	I. Assouvis	II. Inassouvis
A. Art	×	
B. Erotisme		
C. Pouvoir		
D. Philosophie		
E. Science		×
F. Création «dans la vie»		×

Si nous tentions d'inscrire dans ce tableau les différents personnages des drames de Witkacy, il s'avérerait que :

A. En principe, les artistes doivent se trouver dans la rubrique A. II puisque l'assouvissement n'est possible qu'en dehors de l'art véritable, par le substitut des tripes. L'artiste peut être contraint de pratiquer l'art à un haut niveau d'impureté, mais il ne peut suspendre ses recherches. En effet, alors, il se serait pas un artiste. Il ne pourrait être, tout au plus, qu'un Petit Monsieur — aquarelliste.

B. Dans ce groupe se trouvent surtout des femmes, parmi lesquelles, en tête, vient la Séductrice ou la Femme Démoniaque. L'inassouvissement érotique de la Séductrice diffère de l'inassouvissement formel de l'Artiste en ceci que la Séductrice est dépourvue de cette autoréflexion grâce à laquelle l'artiste se rend compte de sa propre défaite. La Séductrice appartient d'ailleurs davantage à l'ordre de la Nature qu'à celui de la Culture, et dans cet ordre, elle est éternelle. La Religion est née de la faim, de la peur et de l'amour. La faim et la peur n'existent plus ou peuvent ne plus exister, mais on ne peut pas écarter l'amour — c'est ce que déduit Pembrok dans *L'Indépendance des triangles* lorsqu'il propose de transformer le département de la Bêtise Métaphysique en voie de liquidation en

une section du haut commissariat à la Bêtise Erotische. S'il n'y a plus aujourd'hui de grandes séductrices du style de Catherine II, c'est qu'elles n'ont plus de partenaires qui leur conviennent (cf. *Eux, Dr.*, vol. 2, p. 331).

Parmi les séductrices, on distingue les actuelles, les anciennes et les futures séductrices (ces nymphettes stupéfiantes de perversité naïve). Les anciennes séductrices sont souvent des Matrones. L'assouvissement dans l'éros n'est possible que si l'on se soucie de la petite chaleur «tripale», sentimentale. Du renoncement à ces choses naissent des amantes maternelles, de «douces génisses», des partenaires pour la «baise» qui peuvent priver l'artiste de ses désirs essentiels. On les appelle souvent des «pieuvres».

Particulièrement digne d'attention: la contamination perverse du groupe de l'éros par celui du pouvoir. On peut même dire que dans les drames de Witkacy, les rapports érotiques sont une anticipation modèle des rapports politiques. En ce modèle se cache la commutativité des rôles du bourreau et de la victime. L'exemple le plus évident, c'est la princesse Irina Wsiewolodowna dans *Les Cordonniers* ou encore Morbidetto, le bourreau hermaphrodite, lié de façon perverse à Velleytar.

C. Comme on l'a dit, les Titans peuvent se retrouver dans chacun des groupes, c'est pourquoi il est préférable de distinguer le groupe du pouvoir dans lequel se trouveront évidemment, et des titans du passé, tel Richard III, et des titans de tous les Etats non euclidiens, tel Gyubal Velleytar. Le problème des souverains non assouvis réside en ceci que ce sont les «types césariens» de notre époque, types qu'on ne peut considérer comme des équivalents des souverains d'autrefois, mais seulement comme «un instrument des masses, émanant des masses elles-mêmes»³⁵. Il est bien caractéristique de Witkacy, ce rapport ambivalent avec le tyran: on y trouve à la fois la perception du ridicule de ces aspirations à l'assouvissement par le pouvoir, et une sympathie pour le tyran, et le regret des temps révolus, de l'époque des grands hommes. On s'en souvient rarement: l'aversion de Witkacy pour les démocraties «insipides» est, elle aussi, archipolonaise:

³⁵ Witkiewicz, «Polemika z krytykami», p. 314.

Un jour que je lisais notre Histoire — écrit Witkacy — j'en hurlais presque par moments d'indignation [...] qu'une nation dotée de si grandes possibilités ait si peu accompli en réalité, ait si peu créé, qu'elle ait gaspillé, en ne les soutenant pas, que du contraire, en opposant une résistance obtuse à leur grandeur, tant de ses grands hommes, lesquels, tout en étant rares, étaient vraiment grands³⁶.

Nous ne trouvons pas de tyrans assouvis dans ce théâtre, mais nous trouvons par contre des professionnelles du pouvoir assouvis dans leurs ambitions. L'exemple le plus évident, ce peut être Wścieklica qui cherchait des sentiments métaphysiques dans la philosophie et dans la religion et qui a trouvé l'assouvissement dans la présidence. C'est un exemple, rare au demeurant, d'un certain coloris polonais et, peut-être d'une allusion — non à Witos, comme on le répète encore parfois en dépit des rectifications apportées — mais à une brochure de Witold Rola Piekarski intitulée *Le Maître Wścieklica et Cie*³⁷. Wścieklica est pourtant une exception en son genre. D'habitude, les professionnels du pouvoir sont des exécuteurs dans le genre du bourreau Morbidetto et de beaucoup de ses comparses dessinés, eux, avec moins de précision, qui n'ont aucune conviction, qui sont prêts à servir n'importe qui.

Un problème distinct est celui de ces conspirateurs au programme pas toujours clairement défini. Parfois, ce sont des nivellistes; parfois, ce sont des adeptes — comme dans *Eux* — de la religion nouvelle de l'Automatisme Absolu et, par là même, des ennemis de l'art. Généralement cependant, on ne sait pas très bien pour quoi ils luttent ni ce qu'ils représentent. L'aspect inachevé, imprécis de ces personnages est caractéristique de la vision witkacéenne d'un pouvoir anonyme; il est aussi caractéristique d'un problème de dépersonnalisation et de réification des rapports humains. Il est également caractéristique que les conspirateur constituent une réplique des sté-

³⁶ Witkiewicz, «Węzłowisko upośledzenia», p. 8.

³⁷ Witold Rola Piekarski (1857–1909), le père de Kazimierz Rola Piekarski, membre de «Proletariat», confondateur de *Przedświt*, a publié avec Kazimierz Dłuski une brochure intitulée *Mistrz Wścieklica i Spółka (Le Maître Lengarey et Cie)* qui expliquait l'installation à l'étranger, dans l'émigration, d'ouvriers polonais. Il n'est pas sûr qu'il y ait, dans le drame de Witkacy, d'autres allusions à cette brochure que le titre. Je livre cette information sur W. Rola Piekarski d'après F. Bielak, «Coś nowego» (Quelque chose de nouveau), *Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej*, 1970, no 1–2, p. 149.

réotypes de la littérature inférieure, de la littérature à sensation, ou bien des stéréotypes des militaires d'opérette. Pour désigner les révolutions, Witkacy utilise le terme espagnol *pronunciamento* – le terme est espagnol, car les révolutions s'accomplissent à l'instigation d'une «junte», sur un mode «sud américain».

D. Ici, la situation est relativement simple: ou bien quelqu'un cultive la vraie philosophie métaphysique et partage le sort des autres «inassouvis», ou bien c'est un pragmatiste et un blagueur.

E. Dans le groupe des scientifiques, nous ne relevons pas d'inassouvis. Les savants, chez Witkacy, ce sont, par leur principe même, des empiristes et des expérimentateurs, des gredins capables de meurtres.

F. Il n'y a pas non plus de gens inassouvis dans le domaine de la création «dans la vie», puisque le mot «création» est utilisé ici ironiquement pour saper les ignominies de toutes les actions irréelles. A ce groupe appartiennent les businessmen, les Petits Messieurs, les séducteurs, les chevaliers d'industrie, les *kings of life*.

Les situations des différents groupes ne sont pas stables: voilà une observation importante. Le théâtre de Witkacy recourt, il est vrai, à des stéréotypes de personnages, mais ce théâtre les inscrit dans la convention du théâtre dit «de la route de la vie». La route suivie par les personnages se déroule autant selon la ligne horizontale de notre tableau, que selon la ligne verticale. Cela signifie que le personnage inassouvi, qui a traversé l'épreuve vaine de la métaphysique, devient, par exemple, un «cochon normal». Il arrive aussi que le héros s'efforce, en vain du reste, d'agir en des domaines divers. En outre, la route de la vie du personnage transgresse le temps de la représentation de ce théâtre. Ou bien les héros passent de drame en drame, ou bien ils appartiennent à une préaction non représentée, à un épilogue non représenté. En ce sens, nous savons que la Fillette sera Séductrice ou encore que la Matrone a été Femme Démoniaque. D'ailleurs, le «passé» et le futur, ce sont des motifs mentaux et émotionnels de l'oeuvre de Witkacy tout entière. C'est pourquoi il n'y a pas de raison de mettre à part le groupe des aristocrates. Les aristocrates sont à la fois des artistes, des philosophes, des hommes de pouvoir. Les aristocrates-femmes sont des séductrices. Ces aristocrates ne constituent pas une catégorie sociale, mais un climat du temps passé, écoulé.

Une partie des personnages à échappé à la répartition qui a été proposée ici. Tout d'abord, nous n'avons pas tenu compte des sauvages. Mais justement leur fonction consiste en ceci qu'ils échappent au monde de l'inassouvissement. Ils constituent une opposition à la culture européenne dégénérée³⁸ ou bien – comme le disait Witkacy lui-même – ils constituent un repoussoir. C'est également de repoussoir que servent parfois les personnages de domestiques – personification du sain bon sens et d'une certaine «normalité» indispensable sans doute à la composition des tensions dynamiques.

8

Dans *La Seule issue*, nous lisons :

C'est pourquoi tous, nous devrions lire *Körperbau und Charakter* de Kretschmer – là se trouve la source de la science générale de soi et des autres pour tous les types (p. 63).

On ne peut sous-estimer cette indication, d'autant plus que Witkacy recourt souvent à la terminologie de Kretschmer, dans son théâtre comme dans ses romans. Nous pouvons répéter, après van Crugten, que «tous les personnages de Witkacy parlent, pensent et agissent à la limite de la folie»³⁹.

L'action à la limite de la folie n'est pourtant pas un état invariable. Witkacy était plutôt intéressé par les règles du passage de l'état normal – à travers l'état paranormal – à l'état maladif, et vice versa. L'Existence Particulière est limitée dans son action et gênée par des forces obscures inconnues⁴⁰. A Isidore :

[...] pour qu'on ne sache pas combien de fois il a décidé de ne pas faire cela, les mots se sont disposés eux-mêmes en rangs indépendants de sa volonté [...] Ce type de comportement est extrêmement fréquent : la conscience de soi – l'inconscient de soi ; et nous nous prenons pour ce que nous voudrions être dans notre conscient, nous oublions avec une incroyable facilité nos actes, nos déclarations qui sont encore dans l'oeuf (*l.c.*).

³⁸ Maślowski, *op. cit.*

³⁹ Van Crugten, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁰ K. Pomian, «Witkiewicz zredukowany do absurdu» (Witkiewicz restreint jusqu'à l'absurdité), *Dialog*, 1970, no 3, p. 107.

Je ne sais pas quand Witkacy a lu *Körperbau und Charakter* (la première édition a paru en 1921), mais ce lien ultérieur et conscient avec Kretschmer et son recours à la terminologie de Kretschmer laissent supposer que l'auteur des *Cordonniers* a trouvé chez Kretschmer une confirmation fascinante, une mise en forme de ses propres pressentiments, de ses propres suppositions. Cette idée selon laquelle la maladie psychique ou l'état anormal, suscité par exemple par l'usage des excitants et des narcotiques, serait une exagération, un renforcement de dispositions qui apparaissent aussi chez un être sain⁴¹, cette idée n'était pas nouvelle, mais Kretschmer l'a formulée d'une façon très suggestive et il l'a étayée non seulement par des études cliniques, mais aussi par des reconstructions historiques.

Et nous ne commettrons pas de faute si nous disons que les individus que nous avons dits assouvis rappellent les cyclothymiques tandis que les inassouvis rappellent les schizothymiques. Witkacy utilise ces termes en y ajoutant souvent un trait propre à la structure corporelle : le pycnique est un cyclothymique, un personnage incapable d'expériences métaphysiques.

Il convient de le reconnaître : nous avons proposé une classification des héros qui est, jusqu'à un certain point, une imitation du tableau qui clôt l'oeuvre de Kretschmer⁴²:

	Zyklothymiker	Schizothymiker
Dichter	Realisten, Humoristen	Pathetiker, Romantiker, Formkünstler,
Forscher	Anschaulich beschreibende Empiriker	Exakte Logiker, Systematiker, Metaphysiker
Führer	Derbe Draufgänger, flotte Organisatoren, verständige Vermittler	Reine Idealisten, Despoten und Fanatiker, kalte Rechner

⁴¹ E. Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, Berlin 1942, p. 198 et sq.

⁴² *Ibidem*, p. 295.

Heureusement, la systématique de Kretschmer ne recouvre pas tout à fait l'ordonnance typologique des personnages de Witkacy. Heureusement, car une conformité excessive pourrait paraître suspecte même si l'on suppose un «kretschmerisme avant la lettre» chez Witkacy. Si les métaphysiciens, les maîtres de la forme, les despotes et les fanatiques ont, chez Witkacy, un tempérament semblable, s'ils ressemblent, de façon frappante, à des schizothymiques ou — comme l'a dit l'auteur d'*Une Seule issue* — à des schizoïdes, alors, très certainement, il ne convient pas de classer dans le même groupe les logiciens purs, les calculateurs, les êtres froids, les leaders. Il n'y a pas, dans ces drames, d'artistes — réalistes ni d'humoristes. Et s'il y en avait? Si nous raisonnons bien, ceux-ci seraient alors semblables à cette «race mourante» de ceux qui ont «leur petite radio, leur petit stylo, leur ciné, leur dactylo, un bon petit bedon et une petite oreille bien propre, non puante, non suintante [...] C'est ça, être pycnique!» (*Les Cordonniers, Dr.*, vol. 2, p. 480).

9

Et, puisque nous parlons des *Cordonniers*, remarquons encore ceci:

Nous pouvons décrire les héros des *Cordonniers* à l'aide des mêmes instruments. Mais alors, il s'avère que les accords réciproques des personnages dans ce drame diffèrent sensiblement des accords existant dans les drames des années 1918–1925. Ce qui manque surtout ici, c'est le personnage qui est, habituellement, central: l'Artiste. Manquent l'Homme de Pouvoir, le Savant, la Matrone, la Fillette. Il y a bien un fonctionnaire du pouvoir et un laquais. Le rôle de la Séductrice n'a pas changé, il s'est même amplifié — tel le symbole menaçant des sombres forces de la Nature. Le thème de l'Eros et celui du Pouvoir créent dans *Les Cordonniers* un système fermé de composition. Enfin — et c'est le plus important — les gens de l'extérieur cessent ici d'être des personnages épisodiques qui viennent mettre de l'ordre dans tout cela. Ils existent déjà, et l'ordre, les règles changent d'acte en acte. Seule subsiste, envers et contre tout, la Princesse, car les gens nouveaux aussi doivent avoir, après une séance, «une certaine détente».

La dernière phrase, c'est déjà l'hypothèse d'un quatrième acte non écrit, d'un «épilogue». Mais peut-être en sera-t-il autrement? Peut-être Eros restera-t-il emprisonné dans sa cage? Si c'est le cas, c'en sera d'autant pire. Pour les gens nouveaux, et en tout cas pour leurs futurs sujets.

Trad. par *Elisabeth Destrée-Van Wilder*