

Małgorzata Szpakowska

L'axiologie de Stanisław Ignacy Witkiewicz

Literary Studies in Poland 16, 113-141

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.

Małgorzata Szpakowska

L'Axiologie de Stanisław Ignacy Witkiewicz*

Je ne regrette rien tant,
mon cher monsieur,
que la porcelaine...

(Cz. Miłosz, «Chanson de la porcelaine»)

La vision catastrophiste du développement de la société, le profond pessimisme dans le traitement de l'histoire, la conviction de la fin inéluctable vers laquelle tendrait l'individualisme européen: tous ces motifs, qui sont présents dans la totalité de l'oeuvre de Witkiewicz, correspondent à sa conception du monde des valeurs. Tous ces motifs dérivent en effet d'une thèse initiale: de la conviction du dépérissement des sentiments métaphysiques dans ce monde actuel qui est de plus en plus démocratique et égalitaire. Pour Witkiewicz cependant, l'expérience métaphysique — l'expérience de l'inquiétude existentielle liée au caractère étranger du «moi» dans le monde — constitue une expérience qui participe à la constitution d'un homme véritable en même temps qu'elle est le fondement de toutes les sphères spécifiquement humaines de l'activité humaine, de la religion, de l'art, de la philosophie.

Si l'on pose ainsi le problème, on voit immédiatement ce couple — caractéristique de Witkiewicz — de l'axiologie et de l'an-

* Version abrégée d'un chapitre du livre *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza* (*La Conception du monde de S. I. W.*). Wrocław 1976. La traduction française des citations de *Pożegnanie jesieni* et de *Nienasylenie* est d'Alain van Crugten (S. I. Witkiewicz, *L'Adieu à l'automne*, Lausanne 1972; *L'Inassouvissement*, Lausanne 1970). Certaines traductions des *Nowe formy w malarstwie* sont d'Antoine Baudin (S. I. Witkiewicz, *Les Formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent*, Lausanne 1979).

thropologie. Effectivement, le déclin de la culture (c'est-à-dire des trois sphères précitées) est lié, dans sa conception, au déclin des grandes personnalités, ses textes esthétiques ont toujours une dimension anthropologique; la décadence démocratique de l'individualisme a des conséquences dans le monde des formes. Le développement social détermine donc le destin futur de ces sphères auxquelles on attribue par ailleurs, dans la conception de Witkiewicz, une valeur autonome et dont l'auteur voudrait, de tout son coeur, défendre l'autonomie.

Ce problème n'est guère original, on s'est colletté avec lui pendant toute l'époque du modernisme; comparer les différentes positions peut donc être instructif. Je ne prétends pas ici épuiser le sujet; je voudrais seulement attirer l'attention sur les traits les plus remarquables. Il me faut aussi recourir à un concept assez simplifié du modernisme considéré comme un ensemble de conceptions, surtout esthétiques, qui sont apparues et ont fonctionné en Pologne au tournant des XIX^e et XX^e siècles. A cet ensemble ont contribué des thèses et des postulats qui étaient contenus dans ce qu'on a appelé les «manifestes modernistes» – ceux de Przybyszewski, de Górski, de Przesmycki, de Brzozowski, dans *Forpoczyty* (*Les Avant-postes*), mais aussi la mutation marxiste de tels principes chez Marchlewski ou chez Kelles-Krauz, mais aussi ce qui, des doctrines naturalistes, était entré dans le circuit familial, mais aussi, enfin, ce que le lecteur averti de cette époque rencontrait dans les revues d'avant-garde, ce qui déterminait son horizon intellectuel. Et dans cet horizon, le mot d'ordre «l'art pour l'art» occupait une place centrale tandis qu'à l'artiste échoyait un rôle exceptionnel. Cependant, il ferait fausse route, celui qui voudrait voir ici de l'escapisme.

Au fond, en effet, les modernistes ne cultivaient pas tant l'esthétique que l'anthropologie; pour eux, l'art était moins important en tant qu'art qu'en tant que sphère apécifiquement humaine. Pour Przybyszewski comme pour Kelles-Krauz – pour utiliser deux noms faciles à opposer – l'art constituait surtout, indépendamment du fait qu'on l'estimait hautement, une voie menant à la constitution, à la consolidation ou au maintien de l'humanité. En rejetant les obligations extérieures – obligations didactiques, morales, obligations de propagande – l'art devenait lui-même une obligation. Et cela,

parce qu'il constituait un moyen qui menait à l'absolu compris d'une façon ou d'une autre.

Tout comme le mot d'ordre de «l'art pour l'art» chez les modernistes, le concept de la Forme Pure chez Witkiewicz constitue un des concepts centraux. L'art qui devrait être délivré de tout service social, l'art – but en soi, l'art non soumis aux principes habituels de la vraisemblance... Witkacy a écrit abondamment là-dessus. D'un autre côté cependant, ce concept de la Forme Pure a été associé, dans sa conception, à l'expérience métaphysique particulière, qui est liée à ce Mystère de l'Existence qu'on ne peut pénétrer par d'autres moyens, qu'on ne peut saisir qu'un instant, par cette expérience. Ainsi donc l'art, chez Witkiewicz aussi, est lié à une sorte d'absolu.

L'analogie est évidente et il est difficile de la considérer comme accidentelle. Dans l'un et l'autre cas, tant chez les modernistes que chez Witkiewicz, l'esthétique constitue une partie de la métaphysique, et l'art (mais parfois, il n'est pas seul) est un moyen permettant de transgresser les limites humaines, de nouer un contact avec l'absolu. Et voilà que pour la compréhension des conceptions de Witkiewicz et pour la définition de la place qu'il occupe au sein des divers courants intellectuels du XX^e siècle, il semble particulièrement important de déterminer quels sont les traits spécifiques de l'art (et peut-être pas seulement de l'art) qui font qu'au sein des diverses sphères de l'activité humaine, cet art occupe – de l'avis de Witkiewicz – une place privilégiée. Une question auxiliaire, d'ordre plus historique déjà, sera celle-ci: les réponses qu'a proposées Witkiewicz sont-elles semblables à celles données par les modernistes?

Witkiewicz a bâti son esthétique dans un sentiment de catastrophe. L'humanité avait justement atteint ce degré de développement où l'instabilité sociale s'accompagne du dépérissement des sentiments métaphysiques, du rejet de l'absolu. Les drames et les romans de Witkiewicz illustrent cette thèse, maintes fois répétée dans ses textes théoriques, selon laquelle on ne peut revenir par aucun moyen artificiel aux sentiments métaphysiques perdus (ou qui viennent juste d'être perdus). Elles s'étaient épuisées, elles aussi, ces sphères dans lesquelles les sentiments métaphysiques avaient trouvé leur expression jusqu'à ce moment de l'histoire de l'humanité.

L'expérience métaphysique elle-même, Witkacy l'a définie à maintes

reprises; de ces énoncés qui diffèrent quelque peu entre eux, on peut extraire une formule commune. Ainsi donc, l'expérience métaphysique est liée à l'unité de la personnalité qui est donnée directement à l'homme. L'ontologie dualiste de Witkiewicz attribue à chaque Existence Particulière — aussi bien à une Existence humaine qu'à une molécule de matière — un dualisme métaphysique. Ce dualisme peut être défini de diverses façons: en tant que dualisme des qualités «perceptives» et des qualités «empiriques», en tant que dualisme de l'«unité» et de la «multiplicité», en tant que dualisme de l'existence pour soi et de l'existence pour les autres — pour faire référence à un autre langage qui ne soit plus celui de Witkiewicz.

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 Particulière¹.

Ainsi s'exprimait Witkiewicz dans son «Introduction philosophique» aux *Formes nouvelles en peinture*. Le dualisme ontologique s'accompagne donc — pour autant, bien sûr, qu'il soit, ne serait-ce que partiellement, conscient — du sentiment du mystère et de ce qui en découle, c'est-à-dire de l'inquiétude métaphysique.

Cette base ontologique des expériences métaphysiques, cette acceptation d'un dualisme métaphysique de l'être peut susciter certaines réserves et il faut se demander pourquoi Witkiewicz s'est décidé en faveur d'une telle solution alors que, connaissant l'histoire de la philosophie, il ne pouvait ignorer que dans leur ensemble, les solutions dualistes étaient considérées comme embarrassantes et que les philosophes s'efforçaient, par principe, de les éviter. Cependant, Witkiewicz a mis l'accent, très nettement, sur le dualisme de sa position. Il l'a souligné lors de polémiques avec les conceptions philosophiques monistes de ses contemporains: avec l'empiriocriticisme, avec le bergsonisme, avec le pragmatisme. Il suffit de rappeler ses philippiques des *Formes nouvelles en peinture* qui datent donc de l'époque où les prémisses de sa philosophie personnelle étaient tout juste en voie de formation.

Aux doctrines qu'il attaquait, il reprochait de ne pouvoir constituer, au fond, d'individualité humaine autonome. Effectivement, le

¹ Witkiewicz, *Les Formes nouvelles en peinture*, p. 14. A les pages suivantes FN.

psychologisme de Mach a cherché en quelque sorte l'individualité dans le flot des impressions; le bergsonisme l'a fondue en un courant de conscience; le pragmatisme a réduit l'existence humaine au niveau biologique. Witkiewicz, lui, s'est efforcé de constituer et de différencier l'individualité, de distinguer la sphère du «moi» de celle du «non moi». L'état de la philosophie de son époque ne lui a pas permis d'accepter des considérations naïves, de s'abstraire du problème; la question du bien-fondé de l'unité transcendente de l'aperception ne pouvait être tout bonnement éludée. Ayant compris — comme beaucoup avant lui — qu'on ne pouvait en aucune façon l'édifier sur les prémisses de l'un ou l'autre psychologisme, Witkiewicz a décidé de l'admettre simplement comme donnée.

Ce qui lui fournissait un argument, c'était l'expérience directe de sa propre identité et il a fait maintes fois référence à cet argument psychologique, comme à une raison ultime. Et, à son tour, l'individualité humaine autonome lui a été nécessaire pour sa construction d'une théorie. Elle a été — si l'on peut dire — la valeur la plus proche de son cœur. Mais le monde ne s'arrêtait pas là, et Witkiewicz lui-même s'en rendait compte. Cette individualité autonome — qui n'était réductible à rien, qui n'était déductible de rien — elle avait pourtant un corps, elle vivait dans le monde, elle entrait en contact avec d'autres gens. Elle fonctionnait dans la société, elle était soumise aux lois de la nature — et tout cela n'avait guère de traits communs avec son autonomie. Le dualisme ontologique était donc le prix qu'il fallait payer pour entretenir cette individualité autonome. Et, par conséquent, en chantant sans cesse la louange de l'intellect et en postulant l'aspiration à la Vérité Absolue, Witkiewicz devait consentir à ce que l'existence soit, en fin de compte, un mystère.

Mais plus l'homme-conscience est homme, plus il se rend compte de la présence de ce mystère. On peut dire que Witkacy a voulu partager les frais de sa propre capitulation philosophique avec de tels hommes, au nom de la dignité de ceux qu'il poussait à cette capitulation. Il semble dire: je ne perds pas de vue la valeur la plus haute qui est en vous, mais vous ne pouvez participer à cette valeur qu'à certaines conditions. Vous devez notamment affirmer votre propre individualité. Et ce n'est ni facile ni agréable. Dans l'«Introduction philosophique» qui a déjà été citée, il a écrit:

L'expérience de l'inquiétude métaphysique en soi peut comporter une nuance déplaisante, du fait de la dépréciation de toute chose qu'entraîne la mise en contact avec l'infini, le mystère ou la mort et doit conduire à une transformation conceptuelle de cet état (FN, p. 20).

Donc, l'humanité véritable est à ce point indigne qu'elle produit une impulsion de mystification, d'autoduperie. Comme ils sont exposés à ce danger, ces domaines privilégiés d'activité que constituent la religion, la philosophie et l'art!

C'est la religion qui a le moins intéressé Witkiewicz, relativement du moins. Peut-être la raison en est-elle qu'il la considérait comme une sorte d'anachronisme; il déclarait aussi son indifférence à l'égard des questions qui y avaient trait². Que la religion ait atteint son crépuscule, c'était pour lui une évidence, la conséquence d'un long processus qui durait sans doute depuis l'Antiquité grecque; c'est la Grèce justement, avec ses écoles philosophiques et son art naturaliste et, plus encore avec son «prototype des institutions démocratiques représentatives de notre époque» (FN, p. 131) qui avait mis un terme à la religiosité primitive.

La crise de la religion s'était donc commencée il y a bien longtemps déjà. Aussi fallait-il — selon Witkiewicz — remonter à des temps beaucoup plus lointains pour parvenir à une image de la foi authentique. Dans les *Formes nouvelles...*, il a fait référence à l'Égypte antique:

La religion, la philosophie et la science constituaient alors un domaine unique où l'esprit humain se trouvait aux prises avec l'impénétrable Mystère de l'Existence (FN, p. 134).

Plus souvent encore, il citait l'exemple des croyances professées par des clans primitifs qui n'étaient pas définis plus précisément. Le Mystère de l'Existence, ce mystère fondamental devait alors être appliqué à tout le caractère mystérieux de la nature, de cette nature qu'aucune science n'avait encore étudiée, qui restait incompréhensible et qui constituait une source de menace. Dans l'article intitulé «Du rapport de la religion avec la philosophie...», Witkiewicz a écrit que la religion primitive était née

² Cf. p.ex. S. I. Witkiewicz, *Niemyte dusze (Les Ames mal lavées)*, Warszawa 1975.

[...] de l'opposition de l'individu au reste de l'Existence; aussi, dans ce sentiment d'opposition, l'unité de cet individu en soi ainsi que l'unité du monde extérieur dans son ensemble devaient se renforcer directement. C'est ici que réside la source de cette inquiétude métaphysique dont les imitations ultérieures sont les symboles d'un culte donné, symboles personnels ou impersonnels qui représentent certaines puissances³.

Cette phrase est digne d'attention. Elle apparaît dans le contexte de la polémique avec le fonctionnalisme de Bronisław Malinowski. Il est inconcevable — dit Witkiewicz — que les sentiments métaphysiques, les sentiments religieux en l'occurrence, puissent naître d'une chose qui leur soit qualitativement complètement étrangère. Il devient «impossible de déduire ces sentiments pris leur spécificité de sentiments de la vie courante (peur, faim, amour etc)»⁴. Il reste donc toujours une place, dans la culture, pour l'élément irréductible, pour les sentiments métaphysiques qui ne se laissent réduire à rien, qui sont une conséquence de la prise de conscience par l'homme de sa situation ontologique. La religion n'est donc pas née uniquement — comme le pensent les évolutionnistes, les fonctionnalistes et autres matérialistes — de la peur et de l'ignorance; la peur et l'ignorance n'ont pu se transformer en religion que parce que l'inquiétude causée par les phénomènes de la vie correspondait à l'inquiétude métaphysique propre à l'homme.

Mais tout cela s'est passé il y a bien longtemps. Les divinités créées par les peuples primitifs se trouvaient à la limite du Mystère et du connu, elles étaient «un élément à la fois connu et mystérieux, à mi-chemin entre les êtres familiers et les abîmes du Mystère Eternel» (FN, p. 135). Mais du moment où leur anthropomorphisation complète est apparue dans la religion primitive, on a biffé, effacé les principes originels. La religion grecque, ce n'était déjà plus que des fables sur des dieux en tous points semblables aux hommes. Les sentiments métaphysiques s'étaient trouvés une issue quelque part ailleurs. Le mystère s'était transformé en théâtre, le vécu religieux en vécu esthétique, accompagnant la création artistique et le public des oeuvres d'art. Cependant, un changement essentiel s'était produit. Witkiewicz écrit:

³ S. I. Witkiewicz, «O stosunku religii do filozofii. Uczucia metafizyczne jako podstawa uczuć religijnych i rozważań filozoficznych», *Zet*, 1932, no 4.

⁴ *L.c.*

Tout comme il y eut une époque, en peinture et en sculpture, où la Forme Pure constituait une union avec l'essence métaphysique qui provenait des concepts religieux, de même il fut une époque où paraître sur scène constituait une union avec le mythe⁵.

La mutation artistique du vécu métaphysique est donc indépendante du contenu, de l'essence métaphysique. C'est peut-être sur cela que repose l'immédiateté de l'art, opposée au caractère indirect de la religion et de la philosophie: c'est dans l'art que la situation existentielle de l'homme trouve son expression directe. D'une façon ou d'une autre, en dépit de la persistance des sentiments métaphysiques, la religion a commencé à s'éteindre à dater de l'anthropomorphisation grecque des divinités.

Et tout ce qu'on considère actuellement comme étant la religion constitue un ensemble vide de démarches mécaniques qui résultent un peu de l'accoutumance sociale, un peu du besoin d'étouffer par quelque chose — fût-ce par une apparence — l'inquiétude métaphysique. Mais ce ne sont, justement, que des apparences. Toutes les tentatives pour faire revivre la religion dans le monde d'aujourd'hui sont d'avance condamnées à l'échec. Dans *L'Adieu à l'automne*, Athanaze Bazakbal dit, et ce, en accord — si l'on pense à d'autres textes — avec l'opinion de Witkiewicz lui-même:

Toutes ces idées actuelles de renaissance de l'intuition et de la métaphysique, toutes ces nouvelles sectes, ces sociétés «méta-quelque chose», ce sont toutes des symptômes de ce que la grande religion est complètement déchue, mais toute la masse des naïfs s'en réjouit comme si c'était le début de quelque chose de grand... (p. 183).

La défaite de la religion — Witkiewicz tenait pour définitivement mort ce domaine de l'expression humaine — semble à certains égards digne d'une attention spéciale. En effet, la religion est, plus que l'art ou la philosophie, un phénomène social, même si l'on accepte que toute la «triade métaphysique» provient d'une source commune. Et voilà que ce déclin de la religion est expliqué par Witkiewicz (c'est en tout cas particulièrement mis en évidence ici) d'une façon qui est surtout sociologique, en s'accompagnant même d'une indication assez détaillée des processus sociaux concrets qui y ont mené.

⁵ «Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze» (Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre), [dans:] *Nowe Formy w malarstwie*, Warszawa 1959. p. 278.

D'un autre côté, nous savons pourtant que le vécu religieux authentique est le vécu métaphysique dont le sujet est l'individu humain autonome. On se demande donc comment il est possible que les changements qui surviennent dans la société puissent violer quoi que ce soit dans les vécus de cette individualité autonome.

Pour répondre à cette question, il faut de nouveau se référer à l'anthropologie dualiste de Witkiewicz, à la double nature de l'homme. L'homme est tout à la fois biologique et conscient, social et individuel. Il est — comme l'a écrit Krzysztof Pomian — déployé, en deux tendances. «La première de celles-ci, c'est l'aspiration — inséparable de la conscience qui est au service de l'individu — à un contact avec le beau, avec la vérité, avec le bien, c'est donc l'aspiration à pratiquer l'art, la science, la religion ou la philosophie. L'autre tendance, ce sont ces aspirations au bonheur qui sont constitutives de la corporalité, à un bonheur compris comme l'assouvissement de tous les besoins et de toutes les impulsions, comme le relâchement de toutes les tensions»⁶. Selon Witkiewicz, la réalisation de la seconde de ces tendances n'est possible qu'au détriment total de la première: le «bonheur» équivaut à une «socialisation» totale des individus et donc à un anéantissement de l'individualité.

L'extinction des valeurs individuelles n'est bien sûr pas le but que se serait donné cette société en cours de perfectionnement; mais elle constitue le prix inévitable de ce perfectionnement. Les sociétés primitives, esclavagistes ou féodales — avec toutes leurs inégalités bien tracées — mettaient sans cesse l'homme face à ce qu'on pourrait définir comme un reflet de sa condition ontologique. La société démocratique et égalitaire ne fournit pas de telles expériences à ses membres tous les jours. Cet état de choses se reflète d'abord dans les formes de la conscience collective — et c'est ainsi qu'il faut expliquer le fait que dans la «triade métaphysique», c'est la religion — qui était aussi le plus fortement liée à la vie sociale — qui a subi le déclin le plus précoce. Cependant, la conscience individuelle est aussi soumise à la pression des changements sociaux quoique cette pression agisse avec un certain retard. C'est bien

⁶ K. Pomian, «Powieść jako wypowiedź filozoficzna» (Le Roman en tant que l'énoncé philosophique), [dans:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Wrocław 1972, p. 29.

pourquoi – en dépit de la démocratisation – la création artistique est possible, du moins pendant quelque temps encore. Mais plus pour longtemps.

La menace du déclin de l'art envahissait Witkiewicz. Et ce d'autant plus que – surtout dans sa première phase d'activité – c'est précisément dans l'art, en raison du caractère individuel de la création artistique, qu'il voyait un remède à l'extinction des sentiments métaphysiques et au déclin de l'individu. Dans *Les Formes nouvelles en peinture*, il a écrit, en soulignant le caractère crucial et menaçant des changements qui s'accomplissaient dans le monde contemporain :

L'art est aujourd'hui l'unique faille qui nous permette d'observer ces horribles convulsions, cruelles et insensées, dissimulées sous le masque parfait de la socialisation [...] Les formes de l'art de notre époque révèlent la monstruosité de notre existence dans sa vérité et on trouve en elles le beau ultime, moribond que rien, vraisemblablement, ne réussira à rétablir (FN, p. 46).

Ainsi donc, l'art est en train de mourir et c'est là, justement, que se trouve la tragédie. Il faut cependant de nouveau réfléchir là-dessus : pourquoi est-ce à l'art précisément – parmi d'autres domaines privilégiés – qu'est échu ce privilège particulier ? On a déjà dit que l'art, à la différence de la religion ou de la philosophie, permettait un assouvissement direct de la faim métaphysique. Cette capacité, l'art la doit à la Forme Pure.

Witkiewicz traite l'oeuvre d'art selon un principe expressif. Dans *Les Formes nouvelles en peinture*, il écrit :

L'oeuvre d'art doit naître – *passiez-moi l'expression grotesque** – des tripes les plus vives de l'individu, tout en étant libérée au maximum de cette « viscéralité » dans son résultat. Voilà la recette, mais qu'il est difficile de l'exécuter (*l.c.*).

En d'autres termes, l'oeuvre doit en arriver à une transformation particulière des peurs, des expériences, du vécu de l'artiste en une construction formelle telle qu'elle satisfasse au postulat de la réalisation de l'unité dans la multiplicité. Mais, en même temps, l'oeuvre d'art doit être une construction telle qu'elle soit capable également d'apaiser directement l'inquiétude métaphysique des récepteurs : « de ceux qui conçoivent l'unité de l'Être et leur solitude en lui à travers

* En français dans le texte [note de traducteur].

l'unité de la forme que constitue une oeuvre d'art déjà créée» (FN, p. 21). Il se produit donc une analogie entre l'expérience de l'artiste et l'expérience du récepteur de l'oeuvre d'art. L'élément constitutif de ces deux expériences, c'est la Forme Pure.

Le concept de forme n'est pas particulièrement clair chez Witkiewicz. Les mises au point de Konstancy Puzyna ont apporté un certain ordre dans cette affaire⁷. Puzyna dénote deux conceptions de la forme qui sont liées étroitement aux arts plastiques: ce sont, comme les a distinguées Witkiewicz, les formes «silhouettes», propres à la peinture, ainsi que les formes «réelles» typiques de la sculpture, de l'espace en trois dimensions. Dans une signification ultérieure, la forme apparaît dans la définition «conception de la forme» pour désigner, à ce qu'il semble, le mode de composition de l'oeuvre. Witkiewicz lui-même a écrit à ce sujet: «Il ne s'agit pas, essentiellement, de cubes ni de zigzags. La chose importante, c'est la construction, c'est-à-dire la composition». Enfin, Puzyna a distingué une dernière acception qui est la forme esthétique autrement dit la Forme Pure, celle-là précisément qui nous intéresse le plus dans ces considérations; c'est, selon les propres paroles de Witkiewicz: «la forme d'une oeuvre d'art donnée que nous devons définir comme une certaine unité dans la multiplicité, comme dotée du caractère de l'unité en soi»⁸. Voilà qui, des considérations sur la forme, nous ramène immédiatement à la situation métaphysique du sujet.

Nous avons donc, comme le constate Puzyna, affaire à une théorie esthétique de base dualiste. D'un côté, toutes les considérations de Witkiewicz sur les *technicalia* de la peinture, sur le mode d'association des couleurs et de composition de la surface peinte; de l'autre, la conception de l'art — moyen d'expression de l'angoisse métaphysique. «Cette conception-là — dit Puzyna — suggérerait qu'il s'agissait d'une oeuvre autonome, indépendante de l'artiste qui l'avait créée, obéissante à certaines lois de la forme qu'il était possible de définir et d'associer dans un système de règles. L'autre conception parle de l'oeuvre comme d'une projection d'une

⁷ K. Puzyna, «Pojęcie Czystej Formy» (Concept de Forme Pure) — cf. cet volume, p. 101.

⁸ «Szkice estetyczne» (Essais d'esthétique), [dans:] *Nowe formy w malarstwie*, volume, p. 101.

personnalité dont l'unité décide de l'unité de l'oeuvre; il n'y a pas de moyen de séparer l'oeuvre de l'artiste et l'unité de l'oeuvre en général ne se laisse saisir en aucune règle. La première conception était une théorie de l'art en tant que forme, la seconde était une théorie de l'art en tant qu'expression; la première était une théorie formaliste, la seconde une théorie manifestement expressionniste»⁹.

La théorie formaliste de Witkiewicz a été l'objet des plus grandes polémiques dans l'entre-deux-guerres; on n'a pas perçu en général, à cette époque, l'aspect expressionniste. C'était du reste assez compréhensible: la tradition expressionniste du modernisme, encore vive en ce temps-là, semblait, en quelque sorte, l'état «naturel» de l'art alors que les idées formalistes constituaient une nouveauté. Mais le formalisme de Witkiewicz n'est pas pleinement conséquent — même si l'on fait abstraction de la base dualiste indiquée plus haut. En dénombrant très soigneusement les diverses conditions formelles auxquelles l'oeuvre devrait satisfaire, Witkiewicz fait passer coup sur coup tout le problème sur un autre terrain, il opère une capitulation évidente. L'oeuvre d'art devrait être et ceci et cela — mais d'abord, on ne peut pas, au fond, exprimer ces indications en termes de concepts («la condition d'une satisfaction esthétique profonde, c'est de ne pouvoir comprendre pourquoi une combinaison donnée de qualités constitue une unité»¹⁰) et de surcroît, le critère décisif de la valeur de l'oeuvre, c'est sa capacité à susciter des émotions métaphysiques («Un bon tableau est un tableau qui éveille, ne serait-ce que chez un seul individu, le sentiment métaphysique à travers sa Forme Pure. C'est là, hélas, la seule définition possible», (FN, p. 110. C'est Witkiewicz qui souligne). C'est bien sûr un critère subjectif et ce qui, en lui, se prêterait éventuellement à une justification objective — cette unité dans la multiplicité, la Forme Pure — est *ex definitione* inexplicable car lié au Mystère.

La théorie expressionniste concerne par contre ce processus suivant lequel des «tripes» de l'artiste naît une oeuvre qui ne se trouve pas au niveau des «tripes», une oeuvre qui procure à l'artiste et au récepteur des expériences métaphysiques, expériences dont il a déjà été question plus haut. Il faut maintenant s'occuper un instant

⁹ Puzyna, *op. cit.*, p. 264.

¹⁰ *Nowe formy w malarstwie*, p. 26.

de la situation de l'artiste. Witkiewicz a absorbé ce sujet à maintes reprises dans ses oeuvres littéraires; ses drames et ses romans fourmillent de personnages artistes, et surtout d'artistes ratés: leur exemple permet de mieux expliquer peut-être le mécanisme de la création que ne le ferait celui d'authentiques génies.

Le thème de l'artiste et, plus précisément, de la formation de l'artiste, c'est le thème du tout premier Witkiewicz, tel qu'il nous est connu à partir des oeuvres connues à ce jour, c'est le thème des *622 upadki Bunga* (*622 chutes de Bungo*). Dans ce roman, on peut trouver deux oppositions fondamentales qui, en rapport avec ce problème, ont intéressé l'auteur: c'est l'opposition de l'«artiste de la vie» à l'artiste véritable ainsi que l'opposition des expériences de la vie de l'artiste aux possibilités de leur transformation artistique dans l'oeuvre.

La première opposition est exprimée souvent à haute voix: les trois amis — les héros du roman — représentent les trois variantes de comportement possibles. Le prince Edgar Nevermore est simplement un artiste de la vie; le baron Brummel représente une position intermédiaire, mais qui est également orientée, en fin de compte, vers la vie; Bungo, de même que ce Tymbeus qui remplit à son égard le rôle de précepteur sont d'avis que la vie devrait céder la place à l'art.

Dans son article «Aux sources du théâtre de Witkiewicz», Jan Błoński a écrit: «On peut facilement résumer la leçon des *622 chutes de Bungo*: l'art de la vie détruit l'art tout court; l'artiste de la vie est l'ennemi mortel de l'Artiste»¹¹. Błoński considère d'ailleurs cette opposition comme capitale pour l'ensemble de l'oeuvre de Witkiewicz, et en même temps — ce qui semble essentiel dans le cadre de la question qui a été initialement posée — comme rattachant étroitement Witkiewicz au mode de pensée moderniste sur l'art. Pour Witkiewicz comme pour les modernistes en effet, l'art est une façon d'atteindre ce qui est au delà de la vie, il est, par là, la voie qui permet de toucher à l'absolu, indépendamment de ce que doit être cet absolu (Ame Nue, Forme Pure ou autre chose). L'art parce qu'il se fonde sur une expérience métaphysique, est pour Witkiewicz — de même que la religion l'avait été — quelque chose

¹¹ J. Błoński, «U źródeł teatru Witkacego», *Dialog*, 1970, no 5, p. 89.

de fondamentalement différent de l'activité normale de la vie. Et c'est ici que le problème apparaît.

Etant donné, en effet, cette différence entre l'art et la vie, toute activité de la vie doit différer de l'activité artistique. Mais d'un autre côté, l'artiste, qui est tout de même un homme, doit, en tant qu'homme, différer des autres hommes, il doit imprimer la marque de son étrangeté dans tout ce qu'il fait, pas seulement directement, dans son oeuvre. Le thème de l'«artiste de la vie» est bien connu du modernisme; c'est d'ailleurs, en partie, un héritage du romantisme: ce sont tous les byronismes, c'est le dandysme de Baudelaire, ce sont, enfin, les surhommes de Nietzsche. Pour les surhommes, l'art ne peut être un but; le but, c'est eux-mêmes, et l'art est pour eux un moyen qui leur permet d'affermir leur propre personnalité. Mais alors, l'art devient un instrument, non plus un but, il cesse d'être l'art véritable, il perd son autonomie.

Il est difficile de dire dans quelle mesure les modernistes ont été conscients de cette difficulté. Przybyszewski a écrit:

C'est l'être métaphysique qui est en l'artiste, celui qui crée, dont l'instrument n'est que l'essence individuelle, c'est celui-là qui façonne, selon ses besoins, la vie intérieure de l'artiste. [Et ailleurs, on trouve:] L'art n'a aucun but, il est but en soi, il est absolu, car il est un reflet de l'absolu, de l'AME¹².

C'est, à proprement parler, une façon d'esquiver le problème. L'artiste et un être privilégié et, en même temps, tout à fait passif: il est une sorte de médium par l'intermédiaire duquel s'exprime l'Ame Absolue; toute la tâche de l'artiste (tâche par ailleurs fort ardue) consiste à étouffer en soi la conscience réflexive au point que l'Ame Absolue puisse s'exprimer librement. Et justement l'artiste — en tant qu'artiste — ne doit manifester aucune activité liée à la vie; sa création, son existence d'artiste doivent être on ne peut plus indépendants des contingences de la vie. La surhumanité de l'artiste repose sur sa capacité de réduction; la mise à nu qui s'accomplit dans la création artistique n'est pas une mise à nu de soi, mais une mise à nu de l'absolu, en face de l'artiste transcendant.

Chez Witkiewicz, cette question est légèrement plus complexe. En effet, l'absolu n'est pas seulement intérieur et l'artiste, devant

¹² S. Przybyszewski, *Na drogach duszy (Sur les voies de l'âme)*, Kraków 1900, p. 8, 15.

cet absolu, n'accepte pas le rôle du médium passif. Ce qui remplit, chez Witkiewicz, un rôle parallèle à celui de l'absolu des modernistes, c'est l'expérience métaphysique liée à l'unité de individualité opposée à la multiplicité du monde extérieur, c'est donc quelque chose qui a besoin, précisément, comme d'un élément indispensable, de l'individualité humaine. L'expérience du mystère se crée au contact du «moi» et du «non moi»; il n'est donc pas indifférent de savoir ce qu'il adviendra de ce moi. L'individualité de l'artiste est empêtrée dans son oeuvre par ces «tripes» déjà mentionnées, ces tripes qui, au cours du processus de la création, doivent subir une «détripation». Le premier roman de Witkiewicz est consacré, justement, à cette question: il tente de montrer l'éducation artistique d'un jeune homme que de nombreuses «chutes» orientent sans cesse du côté de la vie et détournent, par là-même, de sa vocation hautement glorieuse, de la création artistique. Les éléments autobiographiques ajoutent à cette histoire un certain piquant; c'est en même temps le roman le plus «réaliste» (au sens traditionnel de ce terme) de Witkacy. L'histoire de l'éducation artistique de Bungo peut pourtant bien être traitée, d'une certaine façon, comme le récit de l'expérience personnelle de l'auteur; cela ne change rien au fait que cette histoire constitue une tentative de dénouement d'un problème théorique authentique.

A en juger par les péripéties de Bungo, la transformation de la vie en art consiste, semble-t-il, non à éviter la vie, mais à conserver en face d'elle la capacité de regarder de l'extérieur ce qu'on vit — tout en conservant, simultanément, l'intensité et l'authenticité de ce qu'on vit. En d'autres termes, cette transformation, c'est être à la fois l'intérieur et l'extérieur de la vie. Ce n'est pas une tâche des plus faciles; c'est pourquoi la vocation de l'artiste s'accompagne d'habitude d'une certaine infirmité spirituelle, de l'inaptitude à se plonger pleinement dans l'émotion, d'une intervention continuelle de la conscience réflexive. La victoire sur les «tripes», c'est, au fond, l'aspiration à la connaissance de soi.

Błoński qualifie de moderniste la position de Witkiewicz qui est exprimée dans *Bungo*¹³. Cependant, avec un tel qualificatif, étant

¹³ J. Błoński, «Podróż do Witkacji» (Voyage à Witkacja), *Twórczość*, 1972, no 11, p. 84.

donné la divergence indiquée plus haut entre Witkiewicz et ce Przybyszewski que nous avons cité à titre d'exemple, on ne peut être absolument d'accord. Différent est le traitement de l'individualité de l'artiste, différent aussi le caractère de l'absolu vers lequel l'artiste tend par son art. Répétons-le: l'absolu moderniste se situe par rapport à l'artiste transcendant tandis que l'absolu de Witkiewicz est lié au vécu du dualisme ontologique. Dans le modernisme, l'individualité de l'artiste se réduit; chez Witkiewicz, elle se constitue.

Est commune, par contre, la conception de l'art expressive (chez Witkiewicz, nous nous en souvenons, cette conception est à demi expressive). Commune aussi, l'attribution à l'art de traits éternels et universels. Przybyszewski écrivait tout simplement:

L'art est la réalisation de ce qui est éternel, il est indépendant de tout changement, de tout hasard, libre du temps et de l'espace [... l'art] ne connaît qu'une seule continuité immémoriale, que la seule puissance de l'être de l'âme, il associe à l'âme de l'homme l'âme de l'omniture, il considère l'âme de l'individu comme une manifestation de cette autre âme¹⁴.

Voilà qui, traduit en langage ordinaire dénote la conviction du caractère universel des valeurs esthétiques auxquelles l'artiste participe. On peut trouver la même conviction chez Witkiewicz.

Ce qui était la vérité en Art du temps des Egyptiens ou dans la Chine ancienne est vrai aussi pour nous et le restera aussi longtemps que la démocratisation et la mécanisation ne feront pas de nous des automates incapables d'éprouver le sentiment métaphysique (FN, pp. 47-48).

Cela signifie donc que l'art ne se prête pas à un traitement historique, que sa relativisation n'a aucun sens: si quelque chose est l'art, ce quelque chose l'a été et le sera en tous temps, du moins jusqu'à ce qu'il se trouve quelqu'un qui soit capable de l'apprécier.

Effectivement, dès lors que l'art a été rattaché à l'expérience, éprouvée par l'homme, de son propre statut ontologique, il n'y a pas de raison de le voir changer si ce statut ne subit pas de changement. L'hétérogénéité des cultures n'a pas été niée pour autant: on ne dit tout de même pas que les arts de l'Egypte et de la Chine antiques étaient identiques; Witkiewicz se contente de soutenir que la vérité de ces deux arts (et de tous les autres) a toujours été la même. Mais dès lors qu'il en est ainsi, il convient de se

¹⁴ Przybyszewski, *op. cit.*, pp. 13, 15.

demander pourquoi cet art qui s'appuie sur des principes universels devrait décliner précisément maintenant, et surtout en quoi devrait consister ce déclin prévu.

Witkiewicz a compris cela, semble-t-il, de la façon suivante. L'essence d l'art est immuable. Par contre, sa forme concrète s'est changée, bien sûr, au cours de l'histoire. L'art apparaissait sous sa forme la plus pure lorsqu'il constituait une unité avec la religion, avec le mythe: le vécu religieux était alors également le vécu esthétique. Il n'existait pas alors de rupture entre la forme et le contenu, l'art accomplissait pleinement sa vocation métaphysique. Son déclin a commencé avec le crépuscule grec, le crépuscule des anciens mythes, avec la «vulgarisation de la religion, l'assimilation des dieux aux humains et le développement intellectuel dans le processus de la démocratisation de la société» (FN, p. 167). C'est alors qu'est né l'art «naturaliste» qui a eu le pouvoir par la suite. Le contenu a pris le pas sur la forme; ce qui était représenté s'est mis à cacher complètement la façon dont c'était représenté, et cependant, en vertu des principes de Witkiewicz, l'art orienté vers la transmission du vécu de tous les jours, non vers la perception de l'unité dans la multiplicité, n'est pas du tout un art nul.

De la transmission de l'unité dans la multiplicité s'occupe, il est vrai, l'art abstrait. Mais la renaissance de la Forme Pure au XX^e siècle a, au fond, un caractère artificiel, c'est, comme le dit Witkiewicz, «un acte de désespoir dirigé contre la grisaille envahissante de la vie» (FN, p. 170). Il est vrai que la possibilité de se «réaliser» existe encore dans l'art (FN. p. 172), il est vrai – et c'est très caractéristique – que même dans *L'Inassouvissement*, dans la période ultime des révolutions sociales spasmodiques, sur un fond de dépravation et de bouffonnerie générales, le seul qui garde une certaine dignité, c'est, justement, l'artiste, le musicien Tengier, mais l'étonnante puissance de l'art ne durera pas longtemps. En effet, l'art est condamné à l'extermination, et ce, pour deux raisons. On peut appeler celles-ci raison immanente et raison transcendante. Il faut s'occuper de chacune d'elles séparément.

Tout d'abord, une des limites de l'art est causée par la nécessité interne. La renaissance contemporaine de la Forme Pure est, comme on l'a dit plus haut, une démarche artificielle et l'on voit, dès

à présent, les effets fatals de ce caractère artificiel. L'«inassouvissement par la forme» engendre des conditions particulièrement propices au bluff ordinaire, à la tricherie, les critères s'estompent, on ne sait pas très bien ce qui a de la valeur, ce qui n'en a pas, n'est que tromperie. En même temps, la renaissance artificielle de la Forme Pure exige des artistes une finesse de plus en plus poussée, du raffinement qui se transforme peu à peu en perversion artistique et finalement en dégénérescence pure. Il s'ensuit alors un «manque d'audace formelle» qui est la trahison de l'art. De plus, il existe un autre danger, le plus grand: le nombre des combinaisons strictement formelles est limité et sera bientôt épuisé, tout simplement. En fin de compte donc, Witkiewicz nous dit:

L'art meurt suite à l'extinction du sentiment de l'individualité, dans une socialisation croissante, suite à l'épuisement de toutes les combinaisons possibles d'actions, suite à l'apparition de la perversion artistique qui en découle; il meurt, enfin, par suite de sa propre démocratisation¹⁵.

Dans cette formulation ont trouvé place ces causes que nous avons qualifiées ici d'immanente et de transcendante. Avant d'aborder ces dernières, il faut remarquer que l'art qui dégénère sous l'influence d'une nécessité interne perd la signification thérapeutique qui était la sienne jusque là: il cesse de répondre à l'inquiétude métaphysique des hommes.

Cependant, l'art ne meurt pas seulement parce qu'il a épuisé lui-même ses propres possibilités, mais aussi parce qu'il ne trouve presque plus de créateurs ni d'admirateurs. Dans la société contemporaine — et ce sera plus vrai encore dans la société future, si le développement doit se poursuivre dans la direction prévue par Witkacy — le mécanisme social écrase et anéantit toute individualité, toute personnalité — le pouvoir des masses est lié à l'anéantissement de l'individu. C'est la cause transcendante du déclin de l'art: les masses n'ont plus besoin, tout simplement, d'aucun art. Les masses — la foule, ce monstre déshumanisé du catastrophisme de Witkiewicz — ne pensent qu'à assouvir leurs besoins élémentaires, biologiques, elles se limitent à leur corporalité. Il n'y a donc pas de raison d'éprouver l'inquiétude métaphysique ni de chercher un refuge dans l'art. La

¹⁵ «O artystycznym teatrze» (Du théâtre artistique), [dans:] *Nowe formy w malarstwie*, p. 339.

description la plus juste de cette situation est alors constituée par la sentence que, dans *L'Inassouvissement*, Sturfan Abnol a consignée dans l'album de Liliane, sa fiancée :

Mes oeuvres ne pénétreront sous aucun toit de chaume, car heureusement, il n'y aura plus alors de toit de chaume. Il n'y aura plus de joie d'aucune sorte dans le monde et seule la cochonnerie s'infiltrera pareillement partout (vol. 2, p. 128).

Le troisième des domaines que distingue Witkiewicz, nous nous en souvenons, c'est la philosophie. Mais cette question exige d'emblée une certaine explication. C'est une chose de pratiquer la philosophie, de se poser des questions bien définies et de chercher des réponses à ces questions; c'est autre chose d'interpréter un tel phénomène dans une réflexion philosophique, sur la base de la culture dans son ensemble. Witkiewicz était incontestablement un philosophe, le créateur d'un certain système plus ou moins réussi; mais, en même temps, Witkiewicz était un théoricien de la culture et il s'intéressait à la fonction que la philosophie a remplie et continue à remplir dans cette culture. Nous avons donc affaire à une situation qui a créé des conditions favorables à l'apparition du dualisme qui a suivi, d'un dualisme analogue à celui qu'on peut observer sur le terrain esthétique. D'un côté, le système de Witkiewicz est une ontologie dualiste; de l'autre, ce sont des considérations sur le fonctionnement de ce système philosophique et des autres systèmes philosophiques, sur ce qu'ils apportent à l'homme. Dans le premier cas, on parle *explicite* d'une aspiration à la vérité absolue; dans l'autre, on délibère sur les besoins que peut assouvir, dans la vie d'un homme, cette aspiration à la vérité absolue.

À la philosophie considérée comme un système, à la métaphysique que lui-même cultivait, Witkiewicz attribuait l'indépendance à l'égard des sciences ou de tout autre conditionnement. Dans l'article intitulé «Du rapport de la religion et de la philosophie...», il a parlé abondamment du fait que ces deux domaines ne s'excluaient pas l'un l'autre, que du contraire: les conclusions tirées de l'un sont en quelque sorte mêlées aux conclusions qui découlent du second. Cela se passe ainsi parce que la philosophie n'implique pas l'esthétique. L'existence ne doit pas avoir de «but» ni de «sens» et la tâche de la philosophie n'est pas du tout de les rechercher.

On ne peut que croire au sens de l'Existence, et c'est ici, précisément, que s'achève la philosophie et que commence la religion.

En élargissant cette conception, il est possible de comprendre que Witkiewicz n'ait pas attribué à la philosophie — et par philosophie, il entendait surtout l'ontologie — de sens idéologique. La vérité absolue est — parce qu'elle est absolue — inconditionnée, mais elle n'implique pas davantage de directives. Par contre, la philosophie traitée fonctionnellement, comme une forme de l'expression humaine, est, bien, sûr, non autonome, elle se réfère à ceux qui la pratiquent. Sa valeur dépend alors de son degré d'expression de l'expérience métaphysique, d'expression conceptuelle, indirecte, «médiatisée» par l'intellect.

Dans les années trente, la philosophie commence à occuper une place particulièrement privilégiée dans la triade de Witkiewicz: c'est cette même place qui revenait auparavant à la création artistique. Il faut ici attirer l'attention sur un fait. Voilà que Witkiewicz n'a nulle part décrit, en principe — ni dans ses romans ni dans ses drames, et moins encore dans ses textes théoriques qui lui fournissaient de moindres possibilités expressives — ce choc que l'homme doit éprouver au contact du Mystère de l'Existence, à l'expérience de sa propre unité parfaite dans la multiplicité, ce choc qui devait lui être apporté par l'art. Ses héros ont éprouvé des sentiments métaphysiques — ou plutôt quasi-métaphysiques — dans des circonstances d'un tout autre type. Dans *L'Adieu à l'automne*, Athanase Bazakbal éprouvait un tel éblouissement après avoir usé d'une certaine quantité de cocaïne, en contemplant le pantalon de son ami Lohyski. Genesyp Kapen dans *L'Inassouvissement* atteignait à deux reprises les secousses métaphysiques: une fois, à la façon de Kant, à la vue d'un ciel étoilé; l'autre fois au cours de sa nuit de noces, en étranglant son épouse Eliza. En aucun de ces cas, un des domaines privilégiés de Witkiewicz n'est entré en jeu. Il est vrai qu'il y a dans l'oeuvre de Witkiewicz une description minutieuse du choc de l'expérience métaphysique, mais cette expérience ne s'est pas constituée en liaison avec la création artistique ni avec la religion, mais bien en liaison avec la philosophie.

Dans *La Seule issue*, Isidore était surpris par l'expérience métaphysique lors d'une promenade où abondaient les considérations onto-

logiques. Le commentaire dont l'auteur a pourvu l'expérience de son héros est intéressant.

Cet instant même où l'on regarde du coin de l'oeil le monde entier, y compris soi-même ne doit pas être saisi dans des dimensions romanesques, pseudo-artistiques. On pourrait écrire là-dessus un poème, si l'on avait du talent. [...] mais il serait tout aussi bien, en faisant abstraction de la matière conceptuelle du poème, de composer un prélude, de peindre un petit tableau formiste ou même zoniste (ça ne fait rien). «Le modeler ou de sculpter une statuette etc., mais alors ce ne serait plus la même chose, ce serait jeter le voile adoucissant du beau sur le feu exaspéré des mystères éternels, comme disait Nadrazil Żywiłowicz, en se reposant au pays, après ses affaires, sur les tas de corps des premières fillettes¹⁶.

Dans cette description, il faut attirer l'attention sur trois choses. Primo, l'expérience métaphysique équivalait dans ce cas à l'expérience esthétique: Witkiewicz soutient qu'il ne peut la décrire par les moyens du roman (le roman, c'est tout de même, comme il l'a souligné à maintes reprises, un genre «souillé»), mais il prétendait qu'on pouvait la transmettre à l'aide d'une oeuvre relevant de l'art pur: d'une oeuvre poétique, plastique, musicale. Secundo, le mécanisme de l'expérience philosophique est le même que celui de l'expérience esthétique: ce «regard du coin de l'oeil», ce n'est rien d'autre que l'éloignement dont il a été question à l'occasion de l'analyse de la situation de l'artiste, lequel, grâce, précisément, à un tel «regard de côté» sur son propre vécu, s'est libéré des complexités de la vie. Tertio, et c'est là le plus important, il ressort de la conclusion de la citation que l'expression de l'expérience métaphysique par des moyens artistiques serait en même temps un adoucissement de cette expérience. Ainsi donc, l'art déforme l'expérience métaphysique. Il se produit donc un retournement des affirmations précédentes de Witkiewicz. Celui-ci, nous nous en souvenons, soutenait que seul l'art permettait la transmission directe de l'unité dans la multiplicité tandis que la philosophie avait besoin, pour ce faire, d'une médiation conceptuelle. A présent, tout indique que ce sont les moyens artistiques qui mènent à cette déformation lénifiante tandis que la philosophie, elle, est capable de transmettre l'expérience du Mystère de l'existence sous une forme intacte.

¹⁶ S. I. Witkiewicz, *Jedyné wyjście (La Seule issue)*, Warszawa 1968, p. 49.

Cette évolution est liée à un changement général survenu dans l'appréciation de la philosophie. L'époque des *Formes nouvelles en peinture*, c'était celle où Witkiewicz ne se contentait pas de critiquer les doctrines philosophiques existantes — et il n'a jamais fait marche arrière en ce domaine — mais où il émettait aussi des réserves à propos du rôle de la philosophie dans son ensemble, de ses possibilités de transmission des expériences métaphysiques. Dans la philosophie de son temps, il décelait les symptômes d'une crise semblable à celle que subissaient la religion et l'art. Le déclin immanent de la philosophie consistait, selon Witkiewicz, en une limitation d'ambition fort répréhensible. Par suite des changements sociaux survenus dans le monde, du dépérissement de la personnalité et de la socialisation croissante, et aussi sous l'influence du développement des sciences exactes et d'un hédonisme superficiel et général, la philosophie a trahi sa vocation. En effet, les philosophes n'aspirent plus à créer un système métaphysique ultime, mais ils concentrent toute leur attention sur des solutions partielles.

D'un point de vue théorique, c'est, comme le soutenait Witkiewicz, un pur non sens. Il a répété maintes fois, notamment dans l'opuscule «Les Sciences exactes et la philosophie»¹⁷, qu'en philosophie, à l'inverse de ce qui se passe dans les sciences exactes, les hypothèses et les solutions partielles étaient tout simplement impossibles puisque toute conception philosophique particulière entraînait, «impliquait» un système total. Ces affirmations contradictoires dont chacune se réfère à une autre métaphysique — que l'auteur en soit ou non conscient — ne font qu'éloigner de l'ultime vérité, de la vérité absolue. Le relativisme philosophique est inadmissible, il est contraire à l'essence de la philosophie.

Cependant, la philosophie contemporaine consente aisément à ce relativisme. Ou bien elle est pragmatique, et, par son programme même, elle se satisfait de solutions partielles; ou bien elle est balbutieusement intuitif à la Bergson (il serait instructif de procéder à un relevé des invectives que Witkiewicz a émises à l'adresse de Bergson et de les comparer avec celles qu'il a prononcées à l'intention de Chwistek: que détestait le plus Witkiewicz — l'intuitionisme ou le relativisme?; dans les deux cas, une telle position constitue un acte

¹⁷ «Nauki ścisłe a filozofia», *Droga*, 1934, no 12.

de capitulation. La seule sphère de vérité absolue qui subsiste encore dans la philosophie contemporaine, c'est la logique, la «logistique» comme on disait du temps de Witkacy. Cette logique, cependant, est on ne peut plus inappropriée, détachée de la réalité; de plus, elle ne facilite en rien sa description. Ce qui rend le mieux sans doute le rapport entretenu par Witkiewicz avec la logique, c'est le petit récit facétieux de Benz dans *L'Inassouvissement*:

Un certain monsieur qui était dégoûté de la logique a prétendu qu'il suffirait de prendre un seul signe, par exemple un point, et d'admettre comme règle d'action: «Ne rien faire avec ce signe» – alors la perfection serait atteinte (p. 99).

La philosophie a dégénéré aussi dans sa fonction. Les rationalisations qui ont été réalisées en son sein ne parviennent plus à saisir les vérités ultimes, elles entraînent la recherche d'une sanction de l'état existant. Dans *Les Formes nouvelles*, on dit carrément: «Toute philosophie, tout système n'est également qu'une façon de se rassurer face au Mystère inexplicable» (p. 152). La philosophie est donc une apparence de solution. Elle apaise, elle permet d'oublier le Mystère de l'Existence et de passer, la conscience tranquille, aux affaires pratiques. Au lieu de provoquer un choc et de constituer l'unité de la personnalité – en rendant l'homme conscient, en toute acuité, de son statut ontologique – la philosophie permet à cette unité de se perdre. Au lieu de frapper l'esprit par l'étrangeté de l'Existence, elle s'efforce par tous les moyens de dissimuler cette étrangeté.

Une telle conception perdure plus ou moins jusqu'à l'époque de *L'Inassouvissement*, mais par la suite, d'autres motifs apparaissent dans l'oeuvre de Witkiewicz. La philosophie prend l'avantage sur l'art dans la mesure où, selon Witkacy, on ne peut rien faire avec ce dernier tandis que la première offre encore une chance de création d'un système complet c'est-à-dire d'une approche de la vérité absolue qui soit tout à fait accessible. On peut évidemment expliquer ce virage par la biographie de Witkiewicz: de peintre et de dramaturge qu'il était, l'auteur est devenu, avant tout, un philosophe. Il publie de plus en plus de textes dans ce domaine et parmi ces textes, il en est aussi dont le titre-même peut être reçu comme un programme: «De l'importance de la philosophie pour l'esthétique»¹⁸,

¹⁸ *Przegląd Wieczorny*, 1927, no 121.

«Du rapport de la formation littéraire et philosophique du critique artistique»¹⁹, «De l'importance de la philosophie pour la littérature»²⁰, «De l'importance de la philosophie pour la critique»²¹ et, enfin, tout le cycle: «De l'importance de la philosophie pour tous»²². En 1935, paraissent, aux frais de la fondation Mianowski, «Concepts et thèses impliqués par le concept d'Existence», précédés de ses articles parus des revues de philosophie. Il existe aussi, même dans des textes qui ne sont pas consacrés directement à la philosophie, quantité de remarques dispersées qui concernent ce changement, qui proclament un abandon de la création artistique au profit des recherches philosophiques. Mais il est évident que l'explication biographique n'éclaire pas tout. D'autant plus que cette évolution de l'art à la philosophie se compose, dans l'oeuvre de Witkiewicz, d'autres motifs encore.

Les domaines privilégiés dont il a été question jusqu'ici, ce sont ces domaines qui, chez Witkiewicz, sont liés à une sphère de valeurs comprise comme telle ou autrement. La personnalité humaine individuelle a de la valeur, est créatrice de valeur pour autant qu'elle prenne conscience, de façon conceptuelle ou supra conceptuelle — quoique, dans ce dernier cas, certaines modifications s'imposeraient — de la situation ontologique qui est la sienne. Tout ce qui appartient à cette sphère de valeurs est lié à l'expérience métaphysique. Les valeurs naissent donc du contact de la personnalité individuelle avec l'être. Mais il existe aussi, nous nous en souvenons, une autre sphère de valeurs: celle des valeurs éthiques ou sociales. Le dualisme axiologique se rattache au dualisme de l'homme conscient et charnel qui aspire au contact avec l'absolu, mais qui est aussi avide de bonheur ordinaire. Ces valeurs utilitaires, on pourrait les définir — étant donné les désapprobations répétées de Witkiewicz — on pourrait les définir, justement, comme des «antivaleurs»; il n'en demeure pas moins que Witkacy n'a jamais nié leur importance. Il a seulement affirmé, et ce, à maintes reprises, que ces deux types de valeurs ne pouvaient en aucune façon s'accorder, que

¹⁹ *Ibidem*, no 132.

²⁰ *Polska Zbrojna*, 1931, nos 45–46.

²¹ *Ibidem*, nos 52, 59, 66, 73, 87, 93, 113, 134.

²² *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1931, nos 225, 233, 240, 243.

l'acceptation des unes entraînait l'opposition aux autres et que dans cette collision, ces valeurs-là qui lui étaient le plus chères devaient être perdantes.

On sait ce que Witkiewicz a choisi. Mais cependant il n'a pu se libérer de cet autre système de valeurs pour lequel il n'avait pas de sympathie. Son attitude, dans cette affaire, a été ambivalente. Les principes axiologiques qu'il avait adoptés lui aurait permis, théoriquement, de renoncer complètement aux valeurs éthiques : l'homme n'est vraiment un homme qu'en étant un individu, non le participant d'une collectivité, et l'on sait par ailleurs que plus cette collectivité est forte, pire c'est pour l'individu. Cependant, indépendamment de toutes ses diatribes contre la socialisation contemporaine, indépendamment de ses visions apocalyptiques et de ses lamentations à propos du déclin de la culture, Witkiewicz nourrissait manifestement certains doutes dans cette affaire. L'honnêteté intellectuelle lui recommandait d'avouer que dans la société future, toutes les valeurs ne se perdraient pas : son historiosophie lui montrait que ce qui survivrait, ce serait plutôt un remplacement de certaines valeurs par d'autres. Les premières valeurs, les valeurs individualistes et métaphysiques étaient particulièrement chères à Witkiewicz. Les secondes — les valeurs éthiques et sociales — éveillaient en lui, du moins au début, une répulsion spontanée. Mais, malgré cela, il ne leur refusait pas le nom de valeurs.

Cette vision d'un futur où la société-mécanisme exerce un pouvoir absolu sur l'individu, cette vision d'une civilisation de fourmis dans laquelle les sentiments métaphysiques qui constituent la condition fondamentale de la culture ont disparu, cette vision se répète de façon notoire dans l'oeuvre de Witkiewicz et elle est traitée comme une immense abomination. Cette aversion s'étend aussi à l'époque contemporaine, celle de cette démocratie qui non seulement annonce la limitation future de l'individualité, mais la réalise déjà. Elle s'étend aussi au passé, car Witkiewicz considère l'égalitarisme du XX^e siècle comme une conséquence des mots d'ordre de la Révolution Française. Elle s'étend enfin au christianisme d'où provient ce principe de l'égalité des hommes qui a constitué la base du déclin actuel de la culture. L'anéantissement de l'individu pour le bien de la société est axiologiquement non justifié ; les valeurs sociales, c'est une prétention illégitime et l'époque où elles dominent est

celle de l'ignimonie suprême. Cette prise de position, maintes fois réitérée, est très catégorique et très «artiste», bien dans l'esprit du modernisme. Elle va peut-être même plus loin que les conceptions modernistes quoiqu'elle provienne incontestablement du même fond. En effet, il faut s'en souvenir: si Przybyszewski, qui a été cité ici à plusieurs reprises comme un porte-parole du modernisme, a protesté contre le mot d'ordre d'un art au service du peuple (ce en quoi il voyait un mot d'ordre contraire aux principes esthétiques fondamentaux), il écrivait dans le même temps: «Pour le peuple, il faut du pain, non de l'art, et quand il aura du pain, il trouvera lui-même sa voie»²³. Witkiewicz était à cet égard moins optimiste: il savait bien que le peuple avait réellement besoin de pain, mais il hésitait cependant à reconnaître la nécessité d'apaiser les besoins du ventre au prix des sentiments métaphysiques. Il voyait dans cette démarche la voie ouverte à la limitation de l'individu à sa seule corporalité, à sa sphère biologico-animale; et il pariait que l'humanité amenée à ce niveau ne serait plus jamais capable d'extraire de soi la moindre culture fondée sur les expériences métaphysiques.

De l'avenir, il disait toujours, dans ses écrits, qu'il serait heureux et que là, justement, serait le mal. Dans les *Formes nouvelles...*, il affirmait:

Il ne fait pas de doute que la vie tend à une justice sociale toujours plus grande, à l'élimination de l'exploitation, à la répartition équitable des charges, au confort et à la sécurité, cela pour tous, et non pour les seules individualités exceptionnelles (p. 145).

Mais cette tendance était pour lui synonyme de voie d'animalisation, de «bestialisation». Il usait très volontiers de ce terme, qu'il traite du futur en son nom propre ou par l'intermédiaire de ses héros. Dans *L'Adieu à l'automne*, Sajetan Tempe (Gaetan Stupitz) a esquissé — du point de vue des vainqueurs de l'avenir — la perspective suivante:

La bestialisation totale et préméditée est le véritable terme positif de l'évolution de l'humanité: ne rien savoir de rien, ne se rendre compte de rien, végéter agréablement. La culture entière est une foutaise avérée: la route était belle, mais elle a pris fin, il n'y a plus de but à atteindre, il n'y a plus de route sauf la

²³ Przybyszewski, *op. cit.*, p. 15.

nôtre — il n'y a pas de vérité, la science ne donne rien et se convertit uniquement en technique. [Et plus loin:] La mécanisation, disons tout simplement la bêtaillisation consciente, voilà l'avenir véritable. Et tout le reste n'est qu'une superstructure, un ornement qui a pris tellement d'extension qu'il a commencé à dévorer ce qu'il devait décorer. Nous sommes arrivés au terme de la culture bourgeoise qui n'a rien donné d'autre que le doute en tout (p. 130, 135).

La «bestialisation», c'est-à-dire la réduction à la sphère corporelle, charnelle, telle est la perspective qui se présente à l'individu humain. La «mécanisation» se rapporte plutôt à la société, à la collectivité humaine transformée en un mécanisme parfait, collectivité dans laquelle chacun aura sa place et où tous les besoins biologiques seront parfaitement assouvis. Comment ce monde futur, ce monde ultime apparaîtra-t-il? Witkiewicz n'en a pas parlé avec précision. Il s'est limité surtout à la vision de la transition: images de convulsions sociales, de bouleversements, de troubles après lesquels cette affreuse, cette heureuse société mécanisée pourra seulement naître.

«Heureuse»... Wang dans *L'Inassouvissement* parle de cette «bonheurisation», en mettant en déroute, définitivement, Kocmołuchowicz; Sajatjan Tempe dans *L'Adieu à l'automne* promet à l'humanité une «agréable végétation». Dans *Les Formes nouvelles*... également apparaît cette vision de justice, de confort et de sécurité pour tous. Ces valeurs, ce sont justement les valeurs sociales ou éthiques. Dans l'axiologie de Witkiewicz, il n'y avait pas de place pour ces valeurs, si ce n'est au prix d'un renoncement à la cohérence du système; et pourtant, il n'a pas pu se défaire de ces valeurs! D'ailleurs, Puzyna déjà a attiré l'attention sur cette ambivalence dans son introduction au *Drames* de Witkiewicz: «Le sens catastrophiste? Sans doute, mais ce sens est équivoque: la métaphysique et l'art meurent, la vie d'après le déluge s'engrisaille, mais pour finir, les héros des deux romans de Witkiewicz, libres de tout sentiment métaphysique, sont enfin heureux, d'une certaine manière²⁴. Ce bonheur a été maudit, déprécié, raillé, c'est vrai. Mais il est apparu, obstinément.

Il est apparu aussi — comme en négatif — là où Witkiewicz a décrit l'histoire ancienne de l'humanité: cette époque où le déve-

²⁴ K. Puzyna, Préface, [dans:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty (Les Drames)*, Warszawa 1962, p. 37.

loppement créateur, artistique d'individus élus était payé de l'absence de bonheur pour des milliers de gens.

La foule n'était qu'une glèbe où poussaient des fleurs monstrueuses et magnifiques: souverains, fils légitimes des puissantes divinités, et prêtres porteurs du terrible Mystère de l'Existence. Aujourd'hui, avec une stupéfaction de vrais démocrates, nous avons peine à concevoir que cette masse ait pu supporter tant de souffrances et d'atteintes à la «dignité humaine» sans protester ni se révolter, qu'elle n'ait pas balayé les tyrans qui la tourmentaient pour instituer quelque régime communiste (FN, p. 135)

La problématique sociale n'a donc cessé d'apparaître dans son champ de vision, et ce, même à l'époque où il soulignait de façon particulièrement nette l'opposition des valeurs individuelles, créatrices, aux valeurs égalitaires. Il ne pouvait accorder les valeurs sociales et les valeurs individuelles de telle sorte qu'elles forment un système cohérent. Mais en même temps, il ne se décidait pas à rejeter ou à nier ces valeurs sociales.

Ainsi donc, celles-ci ne cessent d'apparaître dans ses romans. C'est l'«acte social» d'Athanase dans *L'Adieu à l'automne*, acte lamentable, du reste, qui se termine de façon fatale pour le héros; c'est néanmoins un acte qui lui a semblé être, pour un instant, le seul but sensé de sa vie qu'il ne pouvait remplir ni par son oeuvre (par manque de talent), ni par les plaisirs (dont il était saturé). C'est aussi la réprimande que Mag Childeric adresse à Bungo quand celui-ci a déjà atteint, comme artiste, la stabilisation en soi:

L'homme qui s'appréhende soi-même en dehors de tout lien avec la société dans laquelle il vit s'ôte nécessairement toute une énorme sphère de perception de choses vraiment grandes. Sa vie se réduit à l'observation de menues hésitations intérieures et si celles-ci viennent à manquer, il se produit en lui un mélange artificiel afin qu'il ait de quoi s'amuser. [...] Peu m'importe, vraiment, que vous jetiez des bombes ou que vous vous occupiez d'agitation ou que vous soyez ambassadeur. Ce qui m'importe, c'est qu'on ne perde pas ses liens intérieurs avec la société dans laquelle on vit, car c'est funeste pour toute la vie intérieure d'un individu donné²⁵.

Bungo s'indigne et proteste, mais il ne peut opposer aucun argument à Childeric. Mais là n'est pas la question: ces paroles, Witkiewicz les a écrites en 1911, dans son premier roman. Il n'a

²⁵ S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta (Les 622 chutes de Bungo ou la Femme démoniaque)*, Warszawa 1972, pp. 472–473.

jamais réussi à unir un programme social à son système axiologique; toute sa philosophie aurait dû le repousser loin de l'action entreprise au nom de la société, de l'action qui – dans l'esprit des principes de Witkiewicz – ne pouvait que l'opposer à lui-même et aux valeurs qu'il appréciait.

Et cependant, pendant toute sa vie, il a fait du publicisme. Et cependant, en dépit de sa vision déterministe du développement de la société, en dépit de son incrédulité en une victoire finale, il s'est vraiment efforcé d'empêcher les conséquences négatives de ce développement. Il expliquait, il persuadait, il écumait, il répétait moult fois la même chose en s'adressant, non pas à l'élite, mais justement à cette foule démocratique dans laquelle il percevait la menace. Sa passion du publicisme ne s'ajustait pas le moins du monde aux *verba expressa* de l'élitarisme qu'il proclamait. Mais cette passion, c'était – en dépit de sa théorie – l'accomplissement des exigences de Mag Childeric.

Trad. par *Elisabeth Destrée-Van Wilder*