

Jan Błoński

Le théâtre de Witkiewicz: une forme de la Forme

Literary Studies in Poland 16, 13-43

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.

Jan Błoński

Le Théâtre de Witkiewicz: une forme de la Forme

A admettre que les personnages de Witkiewicz, tout comme l'écrivain lui-même, mais sur scène – poursuivent avec leurs actions l'«insolite de l'existence», expérience mi-esthétique, mi-mystique, expérience rare et souvent ravalée au rang d'un spasme narcotique, l'on voit s'éclaircir aussi bien l'affabulation des drames que leur système formel, soit le prétendu absurde ou folie de Witkiewicz¹. La poursuite d'un mystère est une sorte d'ascèse ou d'anti-ascèse. Les personnages cherchent à arranger leur vie de manière à lui faire prendre, à tout moment si possible, l'éclat d'unicité et d'intensité; ils déforment le comportement quotidien et terre à terre du commun des mangeurs de pain pour conférer à leur propre destin la beauté mystérieuse d'une oeuvre d'art. Dans *Les Nouvelles formes en peinture*, Witkiewicz parle des gens «qui en des temps reculés furent peut-être des aventuriers, des condottieres et on ne sait quels esprits agités, „esprits métaphysiques” asociaux sans forme, vivant leur angoisse métaphysique sous des apparences purement vitales»². Or la plupart des héros des pièces et des romans de Witkiewicz sont précisément des «esprits métaphysiques» asociaux et sans forme, qui fondent des Etats fantastiques, conquièrent des tribus sauvages, fondent des sectes religieuses, font des révolutions, dissèquent les mathématiques, font l'amour avec cinq femmes (ou

¹ Cf. mon article «Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” S. I. Witkiewicza» (Signification et déformation dans la «forme pure» de S. I. W.), *Miesięcznik Literacki*, 1967, no 8.

² *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne (Les Formes nouvelles en peinture et autres écrits esthétiques)*, Warszawa 1959.

hommes) à la fois, assassinent les meilleurs amis et font mal aux êtres les plus chers, tout cela pour éprouver le frisson du Mystère de l'Existence à travers des «apparences purement vitales». Mais c'est l'échec qu'ils essuient le plus souvent. De l'avis de Witkiewicz, le véritable «insolite» ne s'accomplit que dans l'art; or, la mise en scène de sa propre vie de manière à pénétrer le Mystère, doit être fatalement altérée par la mauvaise foi, dans la mesure où, ramenées au rang d'instruments, les valeurs (pouvoir, religion, amour) cessent d'être valeurs; elles se transforment en signes convenus de la comédie universelle. Ainsi, dans la partie que mettent en scène les pièces de Witkiewicz, tous sont perdants hormis l'écrivain qui, à force de construire le spectacle c'est-à-dire une oeuvre d'art, surmonte les contradictions de l'art dramatique métaphysique, en atteignant la Forme Pure et son fondement le plus profond, le sens du Mystère de l'Existence.

Décrypter le théâtre de Witkiewicz comme une partie qui a pour enjeu l'«insolite de l'Existence»; comme une comédie dans la comédie puisque ses personnages sont sciemment metteurs en scène de leur vie; enfin comme un spectacle de mauvaise foi car seul l'auteur y mène un jeu honnête — voilà qui permet, me semble-t-il, de saisir et dégager la spécificité artistique de cette dramaturgie, de décrire, pour parler simplement, la forme théâtrale de la Forme Pure.

1

Le dialogue chez Witkiewicz, dit Puzyna, est «normal, logique, non sans longueurs, mais également non dépourvu de mordant et d'esprit, enrichi quelquefois d'un néologisme fantaisiste et de pur non-sens, en particulier dans les algarades et les injures [...] — mais pour le reste, entièrement ordinaire. Tous les personnages parlent d'ailleurs un même langage, négligé mais expressif — celui de l'auteur, ce qui fait que le dialogue se maintient dans un ton constant, celui d'une discussion de salon d'une bohème éprise de son propre intellect sophistiqué»³.

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

Ce serait donc le contraste entre d'une part le caractère commun du langage et d'autre part la nature extraordinaire des faits, qui amplifie, estime Puzyna, l'effet d'ensemble de l'insolite; une observation juste mais qui ne l'est que jusqu'à une certaine limite. C'est que d'une part, Witkiewicz cherche à susciter chez le spectateur horreur et effroi et il y parvient; c'est ce qui explique qu'il met autant d'aisance à tuer, à violenter, à torturer ses héros et qu'il en présente les sentiments et les faits et gestes sous une forme amplifiée, enflée et comme boursoufflée tant dans l'intensité que dans l'insolite. D'un autre côté cependant, il ôte au lecteur et au spectateur l'effet de vraisemblance; étant si prompt à l'exagération et y trouvant de la complaisance, il rend difficilement crédibles des faits que seule l'imagination saurait admettre. L'homogénéité du langage intello-bohème dont parle Puzyna se charge précisément de signaler le «non-sérieux» des faits qui surviennent. C'est d'un tout autre esprit que l'on perçoit le supplice d'un roi shakespearien qui souffre et qui agonise corps et âme, tout entier, et les tourments de Richard III de *Nowe Wyzwolenie (La Nouvelle délivrance)* qui, même s'ils apparaissent plus violents aux spectateurs, puisque montrés en scène, n'en laissent pas moins l'esprit du supplicé étonnement dégagé, indifférent à la souffrance physique, et tout occupé par des ratiocinations philosophiques ou historiques... L'insolite du théâtre de Witkiewicz est donc par excellence intellectuel.

Ce qui force la stupéfaction ce sont d'abord des faits hors du commun, puis la manière dont ils sont perçus par les personnages, enfin le rapport entre les actes de ceux-ci et leurs états d'esprit. Devant les cas de Walpor de *Kurka wodna (La Poule d'eau)* qui se fait appliquer des tortures à titre expérimental ou de Korbowa qui tue avec une seringue géante la femme qu'il aime, ou encore de Fizdeyko (de *Janulka córka Fizdejski — Yanulka fille de Fizdeyko*) qui abdique le trône pour se faire garde forestier dans le domaine de son partenaire ou ennemi, la stupéfaction ou compassion des spectateurs se trouve forcément mise en cause par un double soupçon. Premièrement, ils ont du mal à croire à la réalité et à la vérité des paroles et des sentiments de ces trois personnages, ou, plus précisément, soit à la réalité de ce qu'ils éprouvent soit à la vérité des propos qu'ils tiennent. Et, secondement, ce qui, nécessairement, inspire la méfiance ce sont les procédés

de l'auteur lui-même, la manière dont il use du théâtral: spectateurs, nous avons le vague sentiment d'être dupés par lui... L'oscillation entre d'une part, le sérieux mortel du macabre et du grossissement et, à l'autre pôle, la grotesque légèreté d'esprit des personnages et de l'auteur lui-même, finit par estomper chez les spectateurs le sens des réalités; l'on ne sait plus si ce que l'on perçoit se passe réellement. C'est dire que l'on ne sait pas si l'écrivain «croit» en ce qu'il fait représenter, et si les personnages vivent et éprouvent réellement les faits dans lesquels ils sont impliqués. C'est là précisément le révélateur de la mauvaise foi des personnages: elle s'exprime par l'estompement de la limite entre la vérité et la comédie des faits, entre un tragique de surface et le grotesque de fond. Cet estompement se trahit cependant par l'incohérence des paroles et des actes, des faits et du commentaire, ce dernier se situant au niveau du dialogue. A considérer les faits, nous voici à la cour royale, au salon d'une démoniaque hétaïre, ou dans un Etat secoué par la révolution: bref, nous assistons à une tragédie. Mais à scruter les paroles, nous constatons n'avoir point quitté pour un seul instant le café littéraire, le cénacle bohème qui s'amuse avec les transfigurations de son cru, sans jamais devenir inconscient du simulacre.

Les personnages de Witkacy existent donc, habituellement sur un double plan: celui de l'action et du commentaire qui, lui, sert à critiquer ou à justifier les faits. Or, c'est le commentaire qui fait perdre à l'action son «sérieux»: il anéantit l'illusion, le théâtral, par un excès de conscience chez les personnages. Comme les acteurs qui les créent, ils savent qu'il s'agit d'un jeu; c'est ce qui les amène à intercaler dans le «dialogue» proprement dit, en rapport avec les faits dramatiques, des «remarques à part» adressées à eux-mêmes ou aux autres acteurs, mais aux acteurs-personnes et non personnages scéniques. Car il peut bien arriver en scène qu'un comédien, après avoir dit sa réplique, laisse échapper à mi-voix un injure ou reprend un collègue pour avoir mal choisi son endroit ou oublié la dernière phrase de sa réplique. Cette dualité du dialogue par la mise en exergue du commentaire se laisse observer dans chaque texte de Witkiewicz; elle est toutefois la plus flagrante dans les débuts d'actes et de tableaux où il est psychologiquement normal que les «acteurs» ne soient pas encore

«rodés» et qu'ils ne soient pas encore entièrement entrés dans leurs rôles. Marquons, pour exemple, dans le premier tableau du troisième acte de *Yanulka fille de Fizdeyko* — les phrases du «rôle» (1) dont se sont, en quelque sorte, chargés les personnages, et les phrases du „commentaire” (2) dont ils font constamment accompagner leurs propos et leurs actions. Pour commodité, nous sautons les indications scéniques :

FIZDEYKO

Il me semble que je suis définitivement mis en bocal. Ma vie est devenue un cauchemar monstrueux. Je crée de nouveaux mondes intérieurs avec l'aisance d'un magicien notoire (2).

YANULKA

Papa, il se peut que je crée encore davantage. Des sentiments artificiels inconnus dans la vie. J'en ai contaminé Gottfried (2). Je suis sa maîtresse perverse, et je serai sans doute sa femme (1). Il est l'héritier du trône, n'est-ce pas (2)?

FIZDEYKO

Tu évoques cela comme si l'idée de succession n'impliquait pas la mort de ton père. Ce reproche — dans la mesure où on peut l'appeler reproche — je te le fais encore machinalement de ce côté-ci des frontières nouvellement atteintes (2!). En réalité je suis seul — avec lui et toi — dans ce monde infernal de la construction psychique artificielle. Un monde merveilleux! Mais seulement potentiel. J'ignore comment sera la réalité.

LE MAÎTRE

Ce sera en tout cas la cinquième réalité. Chwistek a complètement épuisé les quatre premières. Nous allons faire un essai. Lumières! (2)

DE LA TRÉFOUILLE

Trois cafés pour ces messieurs! (1, paradoxalement).

FIZDEYKO

Pourquoi ce pitre est-il devenu garçon de café?

LE MAÎTRE

La question est sans importance aucune. Ce sont ceux qu'on appelle des expériences de transformation pour esprit de classe inférieure (2).

FIZDEYKO

Que diable alors, commençons enfin cette comédie infernale (2). Je parle — je vous le fais remarquer — plus que l'empereur Auguste. Lui, il l'a avoué à la phase ultime, moi en commençant. D'ailleurs, les dimensions et les coefficients diffèrent: lui, il a inauguré la décadence de Rome et nous sommes plantés comme des champignons au fin fond des vastes forêts bolchévisées (1) — c'est-à-dire...

que disais-je? (2). L'humanité? A bas l'humanité! Nous sommes au milieu de la sauvagerie primitive (1).

LE MAÎTRE

Oh – voilà qui est bien (2). Quel sera ton premier acte de souverain? Je ne veux pas imposer mes idées comme cela dès l'abord.

FIZDEYKO

Qu'on amène mes vassaux – mes vassaux dis-je – et vous verrez qu'ils sont en tous points semblables à des ours. Du bétail – une bétaillocratie finie, prête pour l'abattoir (1). Oui – et quoi encore? Ma construction artificielle s'élève de plus en plus. Plus haut, plus haut, jusqu'à dépasser l'altitude elle-même (2). Je suis tout altitude: Son Altesse, le prince de Lituanie, Eugénus (1), j'ignore le quantième (2). Fizdeyko! (1)...

Ainsi qu'il est aisé de constater, la technique même du dialogue nous renvoie au théâtre, à du théâtre au théâtre, et rappelle irrésistiblement l'ensemble des propos qui se font entendre lors de la répétition d'une nouvelle pièce en scène! Outre les répliques du texte proprement dit, on entend les remarques du metteur en scène (en l'occurrence le Maître) et la rouspétance des acteurs encore désemparés devant le texte et les situations. Pour ce qui est de Fizdeyko, tantôt il oublie son texte («j'ignore le quantième») tantôt il fait un effort psychique pour se montrer à la hauteur de son rôle («plus haut, plus haut») ou encore le commente (en restant «de ce côté-ci des frontières nouvellement atteintes»). A procéder à l'enregistrement sur bande magnétique d'une répétition théâtrale, de toutes les paroles qui y sont prononcées, sans distinction des ordres d'importance, l'on obtiendrait un effet semblable à celui de la scène ci-dessus de *Yanulka*. Dans la suite du spectacle, prévaudront, bien entendu, les répliques de l'«action», mais le «commentaire» demeurera présent, en ôtant aux faits de la vraisemblance et du sérieux.

Certes, dans *Yanulka*, tous veulent se créer manifestement et sciemment des «moi artificiels»; or, créer veut dire jouer. Il en va de même de *Matthias Korhova* et des *Pragmatistes*. Ailleurs, la dualité des personnages – leur fission en «rôle» et en «commentaire» sera moins apparente mais n'en restera pas moins réelle. Dans *Matwa (La Pieuvre)*, Hyrcan IV qui est un camarade de classe de Bezdeka et en outre, un bouffon et un hooligan, s'évertue d'une façon manifeste à s'incarner dans un roi tyran:

dans *La Nouvelle délivrance* Tatiana avoue: «tout cela n'est que la comédie que j'ai montée moi-même»⁴ et on la voit saisie de panique à l'irruption en scène de personnages qui ne figuraient pas dans son scénario; dans *La Poule d'eau*, Walpor pressé par le père à devenir artiste, retombe à tout bout de champ, spontanément et fortuitement dans le simulacre tantôt d'un amant dévoré par l'appétit charnel tantôt de masochiste, tantôt enfin de père du petit Thadée; dans *Tumor Mózgowicz* (*Tumeur Cervykal*) le héros du titre ne se prend pas pour un seul instant au sérieux dans le rôle de cacique malais, et ainsi de suite. En fait, chez Witkacy il n'y a qu'une seule chose qui compte: la problématique du Mystère de l'Existence et l'aspiration à y parvenir dans la vie ou dans l'art. Le reste demeure toujours ambigu, de pur jeu, contaminé par la bouffonnerie et par la mauvaise foi. A l'exception, bien entendu, du châtiment qui s'abat sur les joueurs de cette partie métaphysique du Mystère de l'Existence, souvent regroupés en une société secrète, un club d'initiés. Or, selon la philosophie de l'histoire que professe Witkacy, leur anéantissement est inéluctable dans la mesure où la société «mécanisée» de demain ne tolérera aucune tendance ni aspiration individuelle et mettra à néant tout ce qui permettrait d'accéder au Mystère constituant le coeur de l'Existence individuelle. Dans les scènes finales de pièces de Witkiewicz l'on assiste à l'irruption de sbires qui mettent bon ordre au «club d'initiés»: le massacre est réel, mais il vient en quelque sorte du dehors et ne découle jamais ni de la logique interne du drame ni de la conduite des personnages.

La dualité des personnages de Witkiewicz — oscillation entre le sérieux et le persiflage inscrit dans le sens intime du rôle — entraîne aussi d'autres conséquences. C'est parce que les personnages jouent et ont la conscience de jouer qu'ils ne connaissent aucun frein à leur jeu. Et comme rien n'importe vraiment dans la vie hormis l'«insolite» à bâtir du matériau de l'existence humaine, il est permis et même indiqué de mettre à nu, sans se gêner, son propre intérieur, ses instincts et ses caprices; il est permis et indiqué de tromper, d'assassiner, de faire de l'escroquerie etc., parce qu'aucun sentiment honteux, aucune idée, aucun acte infâme ne sauraient faire honte

⁴ *Ibidem*, p. 271.

ni couvrir d'opprobre des acteurs qui ne font que du jeu dans le but, bien entendu, de goûter au Mystère de l'Existence. Ce n'est pas un hasard si, dans ce théâtre, reviennent en importunes la mort d'apparence et la transformation de l'homme en mannequin. Les personnages meurent et ressuscitent de la même manière que les acteurs en scène, et si même ce ne sont pas des acteurs au sens littéral du terme, ils vivent leur vie comme au théâtre, comme s'ils participaient à un rituel ou à un jeu. Le mannequin est comme un symbole de l'art et du métier d'acteur: il montre que l'homme transformé en poupée rembourrée de crin et d'étoupe n'était que le signe convenu de la comédie qu'a montée un acteur, maître de cérémonie, à l'intention des spectateurs, partenaires du jeu conçu pour susciter l'insolite de l'Existence... Or, la suppression des règles de morale, de comportement social et de moeurs consécutive à la comédie dans la comédie telle qu'elle se joue, sciemment en scène, permet de comprendre le large recours à l'hyperbole (et jusqu'à l'abus), si propre à la poétique de Witkiewicz.

«Ma vie est devenue un cauchemar monstrueux» — déclare Fizdeyko. De tels excès d'affectation verbale pullulent dans l'oeuvre de Witkacy. Les paroles de Fizdeyko traduisent-ils la violence des sentiments qui l'agitent? C'est ce dont j'ose douter. Ce tour excessif du discours au niveau des dénominations, des qualificatifs, des répliques et des propos témoigne plutôt de la difficulté qu'éprouvent les personnages à assumer leurs rôles respectifs... Tous, ils aspirent à être quelqu'un d'autre qu'ils ne sont, à faire jaillir de la stérilité de leur existence l'intensité à donner à leur manière de sentir et d'éprouver l'existence, quitte à gonfler démesurément les virtualités qu'ils se reconnaissent. Tel serait le cas d'une comédienne qui, campant la jeune première, s'excuserait auprès du metteur en scène en cours de répétition: «mon affection d'amoureuse n'est pas encore à son comble», et chercherait à faire son plein d'affection, en grossissant le personnage qu'elle incarne et la situation dans laquelle il se trouve. Autrement dit, le ton excessif aiderait à trouver le juste... mais tant que l'acteur ne se trouve ramené à sa juste dimension, il ne croit pas en son rôle. C'est ce qui se produit chez Witkacy: ses hyperboles retentissantes, au lieu d'amplifier l'effet, le réduisent. L'exemple en est offert dans *Szewcy* (*Les Cordonniers*):

LA PRINCESSE

Votre impuissance, Docteur de Puut, m'excite à la folie totale [...] Votre incertitude est pour moi une réserve d'extase déchaînée, sexuelle, femelle, insecte, mes entrailles; je voudrais comme ces mantes religieuses mangeant vers la fin la tête de leur partenaire qui malgré tout ne cesse pas de, vous voyez quoi, hé, hé.

2^e COMPAGNON

(il tient l'énorme botte d'officier) What a grotesque expression?

Cela sonne, tout comte fait, comme une parodie de Przyby-szewski, y compris le sacramental «hé hé»; mais si la Princesse était vraiment excitée, elle se passerait de son radotage. Les vrais déchaînés sont les compagnons tenus en quelque sorte en laisse par de Puut. Mais les débordements de discours d'Irina signalent non pas le déchaînement de ses désirs, mais bien l'effort désespéré de surmonter l'ennui dont Witkiewicz souligne par trop instamment le poids dans *Les Cordonniers*. La Princesse n'éprouve rien encore, elle ne fait que vouloir éprouver et se mettre en excitation par des propos ineptes, en portant au plus vif le sentiment d'ennui et d'inanité de la vie qu'elle mène. Ainsi qu'elle le dit elle-même, elle a déjà tout vécu et peu de choses ont la chance de l'amuser encore. Il y a toujours quelque chose d'infiniment triste dans l'effort des personnages de Witkacy de réchauffer leur intérieur avec les paroles et de ranimer leurs coeurs et leur sens avec le cerveau: c'est le cas de la Princesse qui, usant d'une manière banale, met à contribution le sadisme pour stimuler le désir. Mais c'est un simulacre de sadisme dans la mesure où il n'est pas charnel mais tout cérébral: à l'instar de poètes décadents, Irina cherche à inventer à son usage des sensations inédites. «What a grotesque expression» – disent les compagnons; ils sentent parfaitement le contraste entre le déchaînement verbal de la Princesse et le froid qui l'habite.

A vouloir trouver une formule de situation adéquate à l'ensemble de l'oeuvre théâtrale de Witkacy, il serait difficile d'en indiquer une autre que celle d'une improvisation de société. Imaginons un cercle d'amis qui s'ennuie à une réception ou au café. Quelqu'un propose: et si l'on jouait une scène drôle? A vous de jouer le roi, à vous – l'artiste, à vous autres le conspirateur, la courtisane, l'aristocrate rongé par l'ennui... Et à chacun de créer son personnage

de façon à en tirer un maximum d'effet de l'insolite, de tension et d'intensité dans chaque situation en présence. Il faut que le roi soit on ne peut plus royal, la courtisane — très courtisane, le comte — un aristocrate pur sang... Or, que cette situation initiale soit venue telle quelle à l'esprit de Witkiewicz, témoigne le troisième acte de *Yanulka fille de Fizdeyko* où la salle de trône est à la fois un café. Et les «clubs d'initiés» ou les sociétés secrètes des fervents de l'insolite de l'existence que l'on retrouve dans *Korbowa*, et dans les *Pragmatistes*, ne font que reproduire le modèle. L'on y retrouve des personnages dans une sorte d'isolement et d'exclusion du monde qui les entoure: ce sont eux, les initiés à la vision du monde de Witkiewicz, qui savent qu'il n'est pas d'autre fin à poursuivre que les divers avatars de Mystère: depuis les plus sublimes, artistiques, jusqu'aux plus bas et les plus bizarres de ses succédanés. C'est ce qu'a bien saisi Kantor dans sa dernière mise en scène de *La Poule d'eau* à Cracovie (1967). Il a fait débiter le spectacle par l'entrée en scène des acteurs: nous les voyons se mettre à un banquet imprécis, s'entretenir de la bonne chère, s'installer à la table en lançant des propos à l'adresse du public etc. Dans ce bavardage qui faisait penser au discours sot d'une bande d'artistes bohèmes, s'intercalaient imperceptiblement les répliques proprement dites de la pièce: celle-ci faisait ainsi semblant de procéder en quelque sorte de l'improvisation, de l'ennui et de la feinte qui se retrouvent à la base de tout le théâtre de Witkiewicz. Et, bien que, dans la suite du spectacle, Kantor n'ait plus voulu mettre en relief cette bouffonnerie et cette mauvaise foi sans lesquelles je vois mal un spectacle parfait du théâtre de Witkacy, il a certainement bien choisi le point de départ de sa mise en scène, en faisant progresser d'un pas la solution de ce problème difficile qu'est le style théâtral adéquat à trouver à la dramaturgie de Witkiewicz.

2

Les pièces de Witkiewicz sont à percevoir comme des jeux pratiqués par des partenaires initiés: en même temps c'est depuis longtemps qu'on a insisté sur l'élément de parodie qui

leur est intime. Il y a pourtant en elles quelque chose de plus puissant et de plus profond que la parodie. Dans le qualificatif dont je vais me servir il n'y a aucune intention de dépréciation ni de blâme; je me sens cependant en droit de dire que les drames de Witkiewicz ont, ou ont fatalement, un caractère parasitaire. Tel le gui, ils se nourrissent de la sève de ce chêne qu'est le patrimoine artistique. En effet, si les actions des personnages défigurent les destins humains de la vie réelle, il est normal aussi qu'elles en fassent autant pour les motifs, les thèmes et les approches littéraires qui exprimaient dans les oeuvres d'autrefois les sentiments, les destins, les faits de la vie des hommes. Mais il y a plus: si les héros aspirent à transformer leur propre vie en une oeuvre d'art, rien de plus simple et à la fois de plus inévitable pour eux que de recourir à des modèles artistiques déjà en place. Ils ont donc à leur disposition des schémas tout faits auxquels il est aisé de faire référence, des caractères déjà forgés, des vocabulaires et des styles de dialogue déjà à leur portée! C'est donc sans s'embarrasser de scrupules que Witkiewicz mêt à contribution des éléments déjà tout faits du théâtre, du roman, de la dramaturgie déjà en place, pour les traiter et les remodeler selon sa théorie de l'art et sa conception de la vie.

Le «parasitisme» de Witkacy s'exerce sur plusieurs plans. Une pièce peut s'inspirer dans sa totalité d'une autre. Des critiques et surtout Puzyna⁵ ont déjà indiqué les filiations et les emprunts; le relevé qu'ils en ont dressé serait sans doute à compléter. *Yanulka fille de Fizdeyko* est indubitablement tributaire de *Konrad Wallenrod* de Mickiewicz, *La Nouvelle délivrance* – de Wyspiański et de Shakespeare, *Matka (La Mère)* – des *Spectres* d'Ibsen. *W małym dworku (Dans le petit manoir)* s'inspire de *W małym domku (Dans la petite maison)* de Rittner; même dans *Tumeur Cervykal* et dans *Niepodległość trójkątów (L'Indépendance des triangles)* résonnent vaguement des échos de Conrad. Ça et là, dans *Le Petit manoir* par exemple, l'intention de parodie est manifeste, la pièce de Rittner étant un spécimen, et de qualité du drame réaliste bourgeois que Witkiewicz exérait. Ailleurs, apparaît un motif vaguement d'emprunt qui sert à l'écrivain de tremplin, le plus souvent de situation:

⁵ *Ibidem*, p. 32.

c'est le cas de la Lituanie et des chevaliers teutoniques dans *Yanulka*, de la Malaisie de Conrad, de la maison natale d'Ibsen. L'auteur peut rénovier de cette manière le thème de l'«insolite» auquel il revient en maniaque, en modelant dans d'innombrables variantes, le processus analogue de défiguration fantaisiste et d'amplification de la réalité... Enfin, apparaissent chez Witkiewicz des personnages de la littérature et de l'histoire, Richard III ou le pape Jules II, intervenant dans l'action sur un pied d'égalité avec les personnages proprement dits des pièces. Ceci est d'autant plus compréhensible et facilement acceptable que tout ce théâtre est constamment une sorte d'exposé sur le Mystère et l'Insolite de l'Existence, une approche de pur intellect ayant pour assise la vaste érudition de l'auteur, prolifique d'exemplification. Au même titre que l'expérience des personnages historiques ou littéraires connus, il invoque celle de ses amis et connaissances, artistes et philosophes de son temps, et également la sienne propre.

Tous ces emprunts font office soit de citations soit d'analogies de thèmes littéraires. La tradition est une autre source de répliques des personnages auxquelles, c'est sciemment que Witkiewicz, confère fréquemment le tour du discours d'emprunt. Tous les personnages de Witkiewicz parlent de la même façon, ce qui ne veut pas dire pour autant qu'ils disent la même chose; la différence tient au problème soulevé ou à la situation et non à la spécificité ou au caractère du personnage. Dans le répertoire stylistique des répliques de Witkiewicz, se laissent distinguer cinq styles, empruntés tous les cinq, du moins en partie, au patrimoine littéraire. C'est le mélange qui fait l'originalité de ce cocktail et non les ingrédients... Il y a d'abord le «style télégraphique» au moyen duquel les personnages caractérisent rapidement ou transforment la réalité; cela fait penser aux indications de metteur en scène qui ne font que servir d'appoint à l'imagination des «acteurs» qui, en un clin d'oeil, font le point des faits et des situations:

DEMUR

(à *Lenrager*) Permettez-moi de me présenter: Ananasis Demur, ci-devant ambassadeur à Saint-Domingue. Maintenant, au bout de cinq ans de mission, me revoici dans le pays. Le climat a ravagé ma santé. Black water fever. La fièvre noire. Je me charge d'un service au Ministère des Affaires étrangères.

(*Jean Matthieu Charles Lenrager*)

Puis, il y a le style de mélodrame de faubourg ou celui des sous-titres des films muets de l'époque, auquel ont recours les héros de Witkiewicz pour régler ou faire progresser leurs affaires de coeur, en signalant en même temps le peu d'importance et le simulacre :

ROSA

Tu m'aimes? Comprends-tu ce que j'ai fait pour toi?

CYNGA

(*l'enlace et l'embrasse sur la bouche*) Je sais. Tu es splendide. Du reste, ça ne va pas durer longtemps: je te délivrerai très rapidement. Dès que notre complot aura réussi.

ROSA

Je ne serai jamais à lui. Tu me crois?

(*Bezimienne dzielo -- L'Oeuvre sans nom*)

Ensuite, il y a des considérations philosophiques d'une précision relativement rigoureuse, d'un tour quelquefois négligé et elliptique pour la seule raison qu'elles s'adressent à des gens intelligents qui saisissent l'idée à demi-mot :

JULES II

La relativité, mon fils, voilà la seule sagesse, et dans la vie et dans la philosophie. Moi-même j'ai été un absolutiste; mon Dieu, qui parmi les gens honnêtes ne l'a pas été? Mais les temps ont changé. De même que vous ne comprenez pas à présent que le premier bipède venu connaissant Marx ou Sorel n'est pas nécessairement au sommet de la hiérarchie terrestre des Êtres, vous ne pouvez non plus comprendre que moi, par exemple, et vous, sommes deux catégories distinctes d'êtres et pas seulement des variantes du genre humain. Seul l'Art, malgré sa perversion, c'est maintenu à un certain niveau.

(*La Pieuvre*)

Le relief des définitions qu'il faut prendre *cum grana salis...* et le grossissement des exemples font penser quelquefois aux conversations professionnelles de scientifiques ou d'artistes: ce qui est significatif c'est tout autant la facilité de s'entendre que le tour imagé et concret et la crudité sans complaisance du développement verbal. Dans la stylistique des drames de Witkiewicz se distinguent ensuite des répliques particulièrement bouffonnes, parodiant sans pitié une phraséologie manifestement romantique ou moderniste des états d'âme et des tourments moraux. Chaque pièce de Witkacy ou presque en fournit des exemples :

HILDA

Maintenant encore tu es un enfant malgré tout ton diabolisme musical. Viens à moi – je t'apprendrai à être toi-même. Tu seras à moi et je t'anéantirai, comme tous les autres, mais autrement: ensemble nous créerons des oeuvres infernales dont rêveront les diables solitaires dans les nuits d'insomnie, songeant à des diabesses qui n'ont jamais existé. L'enfer de mes inassouvissements refoule toutes mes amours dans le marécage de la volupté dévastatrice. Tu dois périr dans les affres d'une déchéance dont tu ne peux pas avoir idée.

ISTVAN

J'ai entendu parler de cet anéantissement par les femmes, mais je n'y ai jamais cru. Mais je te convaincras. Sous le masque que tu portes, il n'y a rien de réel. Je n'ai peur de rien. Un tourbillon de sons ténébreux me cache le secret de ton corps. Comme un poignard je le déchirerai par un baiser sur tes lèvres criminelles. (*il l'embrasse*). A présent je te connais. Ma force n'a pas de limites. J'enfermerai tout cela dans une pyramide de musique diabolique, dans une construction de Mal purement métaphysique de frénésie dyonisienne glacée.

(La Sonate de Belzébuth)

Et enfin la moquerie manifeste ou boutade, soit gaie, à la potache, soit éclatant de colère rentrée, comme dans *Les Cordonniers*:

1^{er} COMPAGNON

(*les dents serrés*) Heureux que vous n'avez pas dit ça à un mauvais moment, culs-terreux, conservateurs, réfractaires, prétendu fondement de la race nationale. Si je vous cassais les dents, hein?

LE VIEUX PAYSAN

(*altier*) Quoique profondément convaincus de notre grande mission à la chute de la noblesse et de l'aristocratie du nouveau monstre, qui se vêt à carreaux, en croyant qu'à l'anglaise...

Tous ces styles, pris séparément ou confondus, s'apparentent les uns aux autres par un trait, à savoir qu'ils rendent impossible de faire la part de sérieux et de boutade dans les répliques. La raison en est qu'ils font référence à des modèles ou clichés usés, exploités et largement connus.

Mais il y a plus. L'on sait déjà que tous les héros de Witkacy, sous réserve de mériter ce nom, n'ont qu'une fin en vue: accéder à l'intensité de la vie – rêve des moins conscients d'entre eux – ou déguster du Mystère de l'Existence – aspiration des plus doués. Et, pour y arriver ils cherchent à devenir d'autres personnes qu'ils ne sont, à changer d'identité moyennant comédie. Or les acteurs – et les personnages de Witkacy en sont – ont besoin d'un modèle à jouer; ils doivent se référer, si j'ose risquer ce terme, à un synopsis.

C'est à mon sens, la raison majeure pour laquelle Witkiewicz contrefait et parodie sans se gêner, le patrimoine littéraire, ce synopsis inépuisable de comédie métaphysique. Sa contrefaçon s'exerce principalement au niveau de la typologie des personnages ou, plus précisément, des rôles que ces personnages assument. Ces rôles on ne peut plus à bon compte, sont comparables à de la friperie; pour faire comprendre qu'il ne s'agit que de rôles, Witkiewicz en choisit sciemment des plus effilochés, des plus conventionnels, des plus médiocres, frôlant le kitsch. C'est ce qu'a bien saisi Ważyk, sans toutefois préciser que l'allure mélodramatique et de basse littérature des «modèles» de Witkiewicz est délibérée, et qu'au contact de la problématique du Mystère de l'Existence, elle produit un effet artistique remarquable, en donnant du relief à la comédie.

«Le théâtre de Witkiewicz est fondé sur des clichés — écrit Ważyk. — Ses personnages se retrouvent d'une pièce à l'autre, comme dans la comédie italienne, sans pour autant avoir la pérennité d'Arlequin, de Polichinelle ou de Sganarelle. C'est magistralement que Boy-Żeleński a qualifié ce théâtre de sur-cabaret. Le cabaret lui aussi, a ses personnages attitrés, produits de l'observation ou de l'imagination qui les rend, d'entrée de jeu, identifiables à ne pas s'y méprendre».

La typologie des personnages de Witkacy — poursuit Ważyk — se situe «au niveau de la basse littérature qui connaît depuis longtemps la femme fatale. Après l'échec de la tentative de son anoblissement par le modernisme, la femme fatale est redescendue dans le roman populaire et a fait carrière au cinéma, comme vamp. La représentation de la femme fatale persiste dans les mythes populaires: l'on peut y voir un archétype [...] Dans le sur-cabaret de Witkiewicz la femme perverse fait vibrer les sensualités mâles et la sienne; elle le fait à la manière d'une demi-vierge, bien que les tabous restrictifs de l'époque victorienne ne soient plus de mise. Les liaisons amoureuses se croisent et s'entrecroisent comme dans une farce de boulevard [...] elles se nouent séance tenante. Un langage amoureux réduit à sa plus simple expression [...] la formule mélodramatique: „je serai à toi mais fais tout pour sauver Edouard” en côtoie une autre: „commençons une vie nouvelle”»⁶.

⁶ A. Ważyk, «O Witkiewiczu» (A propos de Witkiewicz), *Dialog*, 1965, no 8.

Tout ceci, Ważyk le saisit à merveille; ce n'est pas en vain que la poésie des années 1920 se plaisait dans la camelote de grande ville et dans la décharge littéraire de la civilisation industrielle. Mais Witkiewicz était le dernier à se laisser prendre à la pose de ses héros; quoi qu'on en dise, ils suscitent en lui une attitude de froide ironie. La tragique (à admettre qu'il y a lieu d'en parler) tient à d'autres raisons: à l'ensemble de la conception du monde de Witkiewicz dont ses pièces sont le produit et l'illustration.

Si les personnages de Witkacy choisissent de mauvais modèles pour leur comédie, la raison en est qu'ils sont eux-mêmes de piètres acteurs et qu'ils ne croient ni aux fins qu'ils s'assignent ni aux valeurs qu'ils semblent servir. Ainsi que toute la littérature l'atteste, l'effet du théâtre au théâtre n'est probant que quand le théâtre n° 2 est nettement démarqué du théâtre n° 1, le théâtre proprement dit, celui où se trouvent installés les spectateurs munis de tickets d'entrée; mais démarqué signifie en règle, de moindre qualité. Il en va ainsi d'*Hamlet* et du *Balcon* de Genet, il en va ainsi de Witkiewicz également. Le parasitisme et la pacotille constituent dans les *Drames* un artifice artistique. Celui-ci est la conséquence logique du caractère gigogne du théâtre de Witkiewicz qui crée de l'art véritable avec ce matériau mensonger qu'est l'«art de la vie», la Forme Pure — avec des formes infirmes et estropiées, l'insolite de l'existence — avec le néant de celle-ci, bref, qui tire la vérité — du mensonge et la réalité artistique — de l'apparence de la vie.

3

La construction des pièces de Witkiewicz a de quoi decontenancer le lecteur. La multiplicité des événements, des revirements, des perturbations du cours de l'action fait penser, comme le veut l'écrivain, à un rêve étrange ou tout au moins à un film à suspense. Mais en même temps, ces pièces font l'effet de ce qu'on appelle les pièces bien faites qui s'en tiennent aux règles traditionnelles de la suite et de la progression dramatiques, jusqu'à ne pas rechigner à l'unité du temps, du lieu et de l'action. Paradoxalement, les *Drames* apparaissent comme hallucinations et comme dispositifs bien agencés à la fois; à un fantasque délibéré et total correspond une

logique classique de la forme. Comment concilier ces effets contradictoires?

Il faut bien s'interroger d'abord à quoi tient l'unité? Comme les personnages de Witkiewicz sont en tout premier lieu des bohèmes blasés ou décadents qui conviennent de jouer un happening, et ce n'est qu'ensuite qu'ils sont rois ou artistes, démons du sexe ou anges de l'anéantissement, l'unité fondamentale de Witkiewicz doit être celle de la comédie, du simulacre. Les conséquences en sont les suivantes: premièrement, l'homogénéité de langage comme Puzyna l'a soulevé à juste raison, deuxièmement l'unité de stratégie du comportement, et troisièmement – d'attitude et de conception du monde, cette dernière étant toujours une réplique de la philosophie de l'auteur, tantôt fidèle, tantôt à rebours. L'on peut dire aussi que l'unité fondamentale s'exprime avant tout dans la ressemblance sinon l'homogénéité du commentaire dont les personnages ne cessent d'assortir les faits et les actions qu'ils jouent. Ce qui plus est, nous n'avons jamais la certitude si les faits que nous suivons en spectateurs, renvoient à la réalité objective, extérieure au théâtre, ou s'ils constituent un système de rôles distribués d'avance. C'est la raison pour laquelle nous acceptons aisément «Le caractère fantaisiste de la psychologie et des actions» que préconisait Witkiewicz. Si nous ne sommes pas choqués par la présence de Richard III dans un salon moderne c'est que nous soupçonnons dans notre for intérieur qu'il est tout bonnement l'ami déguisé de Tatiana. Semblablement, les tortures infligées à Walpor ne nous émeuvent pas: il s'y est soumis volontairement et nous pouvons être rassurés que les tortionnaires-laquais ne lui feront pas trop de mal. Bref, la «réalité» théâtrale se ramène uniquement à ce que l'on voit se passer ici et maintenant, en scène, sous les yeux des spectateurs; dans les faits représentés personne ne perçoit ni symbole ni représentation des faits intervenant ailleurs qu'au théâtre, sur la scène. L'unité de l'univers de Witkacy est donc une unité du jeu, du jeu des personnages, celle de l'oeuvre d'art d'une seule soirée théâtrale, et non l'unité convenue de la forme choisie sciemment par l'auteur pour présenter d'une manière plus suggestive ou plus pertinente les faits typiques ou tout au moins significatifs du monde extérieur. La nature littérale d'un tel spectacle-jeu replié sur lui-même écarte la possibilité d'une perception réaliste du théâtre de Witkacy.

Pour ce qui est de la multiplicité des faits, elle n'engage à rien ni les héros ni l'auteur. A la différence de la dramaturgie traditionnelle dans laquelle Witkiewicz puise pourtant à pleins bras, les grands moments de ses pièces ne sont nullement des faits violents et définitifs déterminant irrémédiablement le destin des personnages: déclarations d'amour, infidélités, meurtres, sacrifices. En fait, le cadavre peut ressusciter et les déclarations d'amour n'empêchent en rien les flambées de haine ou l'infidélité immédiate. Les méandres brusques de l'action, la déformation constante des motivations psychologiques faisaient autrefois penser à l'«absurde» compris comme acceptation du règne du hasard ou tout au moins des écarts d'imagination. Or, il n'en est rien. Les résurrections, les meurtres, les apparitions de personnages-marionnettes n'ont en fait qu'une importance dramatique secondaire; les actes et les faits se développent en quelque sorte automatiquement, étant fonction de la stratégie du jeu (jeu d'intensité de la vie) et de la cadence de ce dernier. Ce qui est propre à la dramaturgie de Witkiewicz c'est d'amoindrir la portée des événements (faits, actions) en faveur de celle, accrue, du commentaire (réflexions, considérations des personnages), à cette réserve près que l'écrivain ne réduit pas pour autant, ni en nombre ni en insolite, les événements en cascade et refuse de se borner, à la différence d'un Tchekhov, à creuser et à approfondir un fait banal seul. Au contraire, il multiplie les actions de ses héros comme s'il voulait montrer combien elles sont de peu de poids. Il les compromet par inflation et par déchaînement dans l'insolite.

L'action, l'affabulation est donc une résultante des règles de «vie artificielle» et de la recherche de l'insolite de l'Existence, recherche menée habituellement à grand renfort de mauvaise foi. Les personnages impriment à leurs actions l'orientation dont ils espèrent qu'elle leur vaudra un maximum d'intensité de sensations, mais dès qu'elle se révèle décevante, ils en adoptent une autre, en changeant de rôle et de masque dont ils se sont affublés. Ainsi, au théâtre de Witkiewicz, le moment dramatique crucial à valeur de tournant, correspond-il à celui de la prise de conscience par le personnage qui conduit l'action, de l'inanité ou de l'insuffisance du «rôle» qu'il est en train de jouer. Dans cette pièce mineure qu'est *Tumeur Cervykal*, le héros du titre, génial mathématicien doué d'un titanique dynamisme de brute, qui, par la haute speculation logique et mathé-

matique, cherche à assouvir ses nostalgies métaphysiques que seul l'art est capable d'apaiser, succombe de temps à autre au sentiment du vide et à la dépression, c'est que tous les «rôles» qu'il assume ne lui valent ni satisfaction ni bonheur (métaphysiques cela va sans dire). Animé par un inassouvissement féroce, il s'assigne à chaque échec un objectif nouveau, mais c'est toujours l'échec qui le guette. La raison en est, premièrement, qu'il n'est pas artiste et qu'à ce titre, l'accomplissement lui est refusé, et secondement, que tout titan qu'il est, il y a en lui un trop-plein de faiblesse et de remords d'un démocrate. Les «objectifs» de Tumeur se révèlent être (dans la pièce seulement, bien entendu) de séduire Ibissa, de fonder un Etat dans la presqu'île Malaise, de constituer une classe nouvelle de chiffres qui se nommeraient «tumeurs», enfin d'épouser Balantine. A chacun des objectifs, à l'exception du dernier qui ne restera qu'intentionnel, correspond un acte de la pièce; finalement Tumeur trépassa, terrassé par un infarctus.

L'on peut dire aussi autrement: le moment dramatique à valeur de tournant intervient chez Witkiewicz quand le personnage sort de son rôle. Cela se produit d'une manière qui varie d'une pièce à l'autre, et c'est exceptionnellement qu'une mort aussi naturelle que celle de Cervykal apaise le protagoniste. Quelquefois, comme dans *La Poule d'eau*, le personnage principal tout bonnement incapable de concevoir son rôle, se démène au milieu de démarches grotesques qui ne font que dévoiler son air désemparé: il apparaît comme objet et non comme sujet des actions des partenaires. Walpor avoue lui-même que quoi qu'il ne voulût entreprendre, il finissait toujours par découvrir qu'il s'agissait d'un projet qui lui fut imposé de l'extérieur. Quelquefois, et c'est le cas de Korbova (dans *Matthieu Korbova* et dans *Bellatrix*), le protagoniste se trouve paralysé par le découragement, résidu de la fascination par l'Existence, chaque fois cependant il se réveille à de nouveaux projets, noyau initial d'une action dramatique nouvelle. Quelquefois, comme Florestan de *La Nouvelle délivrance*, le protagoniste ne se montre pas à la hauteur de l'idée qu'il se fait de lui-même ou, tel Hyrcan de *La Pieuvre*, il recule devant les conséquences ultimes de la comédie qu'il joue. Souvent aussi, le protagoniste succombe aux coups qui lui sont portés de l'extérieur. En particulier dans les pièces tardives de Witkiewicz l'on constate comme une interférence et une interaction

des deux plans — individuel et collectif, social: la comédie de la vie se brise et déraile dans les circonstances d'une révolution et des progrès de civilisation industrielle, mais en même temps la révolution offre une excellente occasion de mettre à l'épreuve des «rôles» nouveaux et comporte des délices inédites... C'est qu'elle dénonce le simulacre (dans *La Mère*) mais se trouve à son tour dépouillée elle-même de son masque (dans *Oni — Eux* où les chafs de la révolution ne sont autres que des bâtards de «la *commedia dell'arte* à la Forme Pure», Tefuan et Abłoputo, eux aussi, miséricorde! des artistes de la vie...).

Comme on le voit, il n'y a chez Witkiewicz aucune unité de l'action selon le sens courant de ce terme; il existe par contre une unité d'attitude, celle de stratégie ludique. Cette unité se situe cependant hors de l'action, dans une sphère supérieure dont l'action ne peut être que l'expression: elle renvoie directement à la conception witkacienne de l'homme. Il est clair, du moins en théorie car, à la lecture de la pièce, ceci est précisément difficile à saisir! — que dans la partie qu'il joue pour la plénitude de l'existence, le protagoniste doit, malgré lui, compter avec les partenaires qui mènent un jeu analogue. Ainsi, la femme de Tumeur, le contrarie plus d'une fois dans ses projets, faisant tout l'impossible pour mettre au monde le plus grand nombre possible de nouveaux Cervykal; telle une lapine, elle cherche à peupler le monde de génies nouveaux, se sentant au comble de jouissance à voir s'unir son sang bleu d'aristocrate à celui, bassement rouge de goujat, de son conjoint. Quant à Ibissa, elle est en quête de l'insolite, en maltraitant les hommes qui la désirent, un cas fréquent chez Witkiewicz. L'on y retrouve un écho de la liaison malheureuse de l'écrivain avec Irena Solska dont le destin avait voulu qu'elle fût actrice.

Dans *Les 622 chutes de Bongo*, c'est en ces termes que le héros s'adresse à Mme Akne (transposition romanesque d'Irena Solska)⁷:

Une vie remplie d'un jeu permanent avec les gens que l'on méprise est complètement dépravante. L'on en vient à vouloir tout dévaloriser et, crois-moi, il est bien plus difficile d'ajouter de la valeur à quoi que ce soit que d'en ôter. La forme sous laquelle on te sert quoi que ce soit t'importe infiniment

⁷ A. Micińska, «622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta» (*Les 622 chutes de Bongo ou la Femme démoniaque*), *Miesięcznik Literacki*, 1967, no 8.

plus que le contenu qu'elle renferme. Je pense que c'est une habitude qui te vient de la scène [...] Tu es blasée à force d'éprouver continuellement en scène des émotions plus vives que dans la vie et tu cherches à susciter artificiellement cet effet dans la vie⁸.

Or, il en va exactement de même d'Ibissa comme la plupart des héroïnes démoniaques de Witkacy. Dans l'île de Timor où elle séjourne avec Tumeur, elle se donne d'abord à lui puis elle le tracasse avec sa liaison avec un prince malais, et provoque le suicide d'un cacique; ensuite, au débarquement d'une expédition européenne, elle se jette dans les bras de Green mais au bout d'un quart d'heure elle avoue à l'Anglais avoir été la maîtresse de Tumeur. Tout cela au nom de quoi? Une petite phrase l'explique; les poésies d'Ibissa ne faisant aucun effet sur Cervykal, elle lui lance en pleine figure: «je t'en ferai voir de plus belles...» et se met à humilier le Malais qu'elle cherchait à séduire à l'instant. Bref, dans la mesure de ses facultés féminines, Ibissa se comporte exactement comme Tumeur: elle recherche du frisson. C'est qu'elle désire au fond la même chose:

IBISSA

Pourtant, il y a quelque chose que je regrette. Je ne sais pas quoi. Il n'en restera qu'un rêve. Le souvenir d'événements qui n'ont jamais eu lieu. (*avec une décision soudaine*) Green, il faut que je te dise tout: je t'ai trompé avec Tumeur.

GREEN

(*se jetant irrésistiblement sur Ibissa*) Je t'aime, je t'aime, tais-toi! Il n'existe que des instants, et tout est illusion dans l'infinité des infinis de l'être.

IBISSA

(*s'abandonnat avec indifférence*) Ah, c'était si beau, si étrange!...

(*Tumeur Cervykal*)

Dans *Tumeur Cervykal*, il y a encore plusieurs personnages qui se comportent de la même façon. Il n'est donc pas étonnant que l'intrigue fait penser à un rêve ivre. Bien qu'extrêmement embrouillée, l'action n'a qu'une importance secondaire: l'essentiel c'est le rythme d'inassouvissement, de spasme, d'abattement ou de dépression ethylique. Ou tout au moins le rythme de l'enivrement par l'action

⁸ S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, pp. 606–609 du manuscrit.

et des moments de lucidité qui renvoient les héros au vide et au désespoir. L'on peut dire aussi que, dans les pièces de Witkiewicz, il existe une action «de surface» (les événements) et «de fond» (c'est-à-dire la poursuite de l'Insolite de l'Existence). C'est la première, souvent fort compliquée, qui est agencée par l'auteur selon les préceptes de la dramaturgie traditionnelle et ce non sans habileté: à ne prendre en considération que cette action de surface, les pièces de Witkiewicz se révéleraient, techniquement parlant (mais à ce titre seulement!), très proches du boulevard et du mélodrame... Mais déjà l'accumulation des effets, la multiplication des actions et des affabulations qui naissent en un clin d'oeil comme sur sommation, changent la réaction du spectateur et font pencher les *Drames* vers le cabaret fantaisiste. Par contre, la seconde action, celle «de fond» garde toujours une étonnante unité: c'est comme si Witkiewicz écrivait toujours la même pièce... Les moments de dépression qui sont à la fois des moments de réflexion, remontent en quelque sorte le ressort de l'inassouvissement vital, dans la mesure où ils dévoilent le néant de l'inaccompli. Or, il est permis de reconnaître que c'est à ces moments-là qu'à travers l'apparence «événementielle» transparait la vérité philosophique de Witkiewicz: le fondement de ses raisonnements et le squelette de ses pièces.

Ce que l'on peut enfin c'est invoquer une métaphore. La scène est un billard sur lequel les personnages, telles des billes, se débattent dans d'incessants carambolages, tant que ne s'épuise l'énergie première de l'inassouvissement qui leur est imprimée. C'est alors qu'un nouveau coup de queue les met en mouvement jusqu'à la nouvelle immobilité. Les carambolages – ces innombrables meurtres, catastrophes, coups de surprise du théâtre de Witkiewicz – apparaissent au spectateur comme l'action proprement dite du spectacle; or, en réalité, les décisions n'interviennent que quand les billes sont sur le point de s'immobiliser et quand il faut les mettre ou remettre en branle. Bref, les carambolages ce sont les événements mais il ne leur appartient pas de déterminer le cours du spectacle, celui-ci étant fonction de la volonté des joueurs, en l'occurrence de l'alternance de l'inassouvissement et de la réflexion, cette dernière correspondant à la défaite par inaccompli. Il est donc permis d'affirmer que chez Witkiewicz les événements sont moins l'action elle-même que l'effet de l'action en l'occurrence intérieure et intellectuelle. Et à la fin

de la pièce, l'on voit venir des gens de l'extérieur pour ôter aux joueurs les queues de billard...

Il en découle une conclusion essentielle pour le metteur en scène des pièces de Witkiewicz (metteur en scène réel cette fois-ci): ces pièces demeureront mal comprises si les acteurs ne savent pas distinguer la «surface» des événements du «fond» de la pièce, c'est-à-dire du commentaire des personnages qui dévoile le sens et le mécanisme de l'action scénique. En d'autres termes, la difficulté majeure pour le metteur en scène et les acteurs, consiste à discerner les «niveaux» du texte et à décider laquelle de ses séquences sera signifiante et laquelle autre ne sera qu'à peine marquée et jouée comme «rôle» momentané du personnage. C'est alors que se décantera la signification du spectacle et que s'en ébauchera l'architecture. En effet, ce que le théâtre de Witkiewicz ne permet pas c'est ni de prendre au sérieux le texte dans sa totalité ni de le considérer en entier comme un jeu absurde. Il demande aux acteurs la science de créer un rôle dans le rôle, une comédie dans la comédie. Dès que l'on y sera parvenu, ce théâtre cessera d'être un théâtre fait d'allusions et de coups du hasard, un théâtre mal compris comme cela s'est souvent vu.

4

Nous avons déjà dit: happening. Le premier à avoir signalé l'affinité entre le théâtre de Witkiewicz et le happening fut Jeleński qui a rapproché, sur le plan théorique du moins, la conduite fantaisiste des personnages des *Drames* des pratiques des happenistes d'aujourd'hui. Le propos de ces derniers est de faire du non-sens, de la surprise, du paradoxe, le matériau pour construire leurs spectacles, en jouant sur des corrélations singulières que seule est capable de découvrir dans la matière du quotidien une imagination rompue au maniement de la métaphore. Si l'objectif du happening était de créer, à partir du hasard et du non-sens, une forme théâtrale hors du commun, dégagée des contraintes de la logique et de la vraisemblance, le happening serait une formule analogue à celle de la Forme Pure conçue toutefois de manière traditionnelle, c'est-à-dire comme un rapport entre tous les éléments (visuels, gestuels, sonores)

du spectacle. Il semble toutefois que le *Forme Pure* se laisse de nos jours percevoir déjà autrement et avec plus de précision; c'est ce qui fait que l'analogie entre happening et *Forme Pure* doit se fonder sur un sol plus sûr, à commencer par l'affinité des situations, des procédés et des fins du spectacle et surtout des comportements des personnages dans le premier cas, et des participants au jeu dans le second.

Quelles sont les options du happening? C'est, indubitablement, une formule de spectacle peu précise et fort ambiguë; cette ambiguïté formelle fait que chaque «metteur en scène» peut tout mettre à contribution dans son happening de ce qui l'intéresse qui lui fait plaisir. Le point de départ c'est, indubitablement, la volonté de supprimer la limite entre l'art et la vie par l'octroi de la priorité au premier (ce qui risque de sonner paradoxalement à la vue d'un happening tel qu'il se présente habituellement). Les images ou les éléments de la vie quotidienne se trouvent subitement transformés en éléments du spectacle qui leur ôte leur finalité et leur utilité pratique.

Wolf Vostell, happeniste de Cologne, embarque le public dans des cars et l'emmène vers les différents lieux de l'action: à l'aéroport («salle de concerts») ou hurlent des jets: à la laverie d'automobiles où sa citroën rouge écrase de la viande saignante, et, arrosée à la peinture jaune, subit finalement le lavage; dans un garage souterrain où stationnent des voitures d'enfant gardés par des mères inspirant de l'effroi dans leurs masques à gaz [...] Partout il se passe quelque chose d'isolite, partout s'opère la transcendance du quotidien et se trouve présentée, comme dit Vostell, «la vie comme image et l'image comme vie».

Le happening est donc à la fois ultra-réaliste, dans la mesure où il transforme en matière du spectacle la surface de la vie, les objets bruts, et singulièrement irréaliste dans la mesure où il défigure les rapports entre l'abattoir et le garage, l'aéroport et la salle de concerts; la valeur instrumentale des objets se trouve annulée et remplacée par une autre poétique, métaphorique. D'où l'effet de non-sens, d'action gratuite et souvent aléatoire: ni les spectateurs ni les critiques ne sont pas en mesure d'expliquer pourquoi un autre happeniste, Paik,

jetait de temps en temps sur le public du pois vert séché, se savonnait avec de la crème à raser, se saupoudrait la tête avec du riz, barbotait dans l'eau et se

roulait sur le tapis en fibre de coco. L'on sait de par l'expérience que tout cela sont des actions typiques pour le happening⁹.

Elles ont habituellement un caractère destructif. Non parce que l'acteur utilise à pure perte d'importantes quantités de pois vert, mais bien plutôt parce qu'en tracassant les spectateurs, il bouleverse l'illusion de l'ordre que le public a déjà accepté; en fait, tout cela se passe à un concert soit pendant une formule de réunion sanctionnée par l'usage. Mais c'est cette sanction qu'il faut annuler; il y a donc lieu de dire que dans le happening il est de règle de mélanger non seulement différents arts mais encore l'art avec son contraire, il s'agit donc d'un comportement destiné à mettre à néant toute chance de construction artistique et esthétique, à livrer le public au hasard et au caprice ou, pour dire simplement, au non-sens.

Qui sait cependant si l'essentiel, dans le happening, n'est pas le désir d'animer le public, de l'associer au spectacle. C'est ainsi qu'à ma connaissance ont procédé Lebel dans ses jeux parisiens de juin 1966 et Kantor dans ses spectacles de Cracovie et de Varsovie. Ce que, manifestement, ils voulaient, c'était changer le spectateur en acteur, estomper la différence entre une action préparée et une action qui s'affirme spontanément, comme si la fin ultime serait de stimuler une folie commune à partager par les metteurs en scène et le public, de libérer des désirs inconscients ou étouffés, de faire passer à l'acte les virtualités génératrices de fantasque assoupies dans la nature humaine et entravées par les contraintes économiques et sociales. Une telle *catharsis* par l'absurde se fonde, bien entendu, sur la conviction-certitude propre au surréalisme, de la puissance et de la «vérité» du subconscient où se situent les foyers les plus créatifs de la psychique de l'homme. Ainsi que l'expérience l'a montré, l'éveil du public est la plus difficile des tâches que se sont assignées les happenistes :

Depuis longtemps la question se pose: à quoi bon toujours des happenings? Comme idée (animer le public), ils ont manqué leur objectif, comme forme, ils ont dégénéré en ineptie¹⁰.

⁹ «Od happeningu do nonsensu» (Du happening au non-sens), *Dialog* (Chronique), 1965, no 8.

¹⁰ *Ibidem*.

Pourtant le happening, quels qu'en soient les échecs, mérite la réflexion comme cas limite d'activité artistique. Et si ce n'est le spectateur, du moins le critique peut le prendre au sérieux...

Il n'est guère difficile de saisir l'analogie entre le happening et quelques-uns des aspects du théâtre de Witkiewicz. Tout comme ces «moines du non-sens» que sont les metteurs en scène de happening, les personnages de Witkacy entendent surmonter la distinction entre vie et art¹¹, ou plus précisément, transformer leur propre vie en oeuvre d'art, lui donner une dimension autre que sociale, biologique, statistique, et vivre ainsi l'éblouissement par le Mystère de l'Existence, ce noyau de l'oeuvre de l'auteur des *Cordonniers*. Ils ne peuvent pas atteindre leur objectif autrement qu'en déformant leur conduite, en lui ôtant sa motivation pratique, même quand ils essuient un échec... Sur le plan du happening, cette déformation trouve une analogie dans la directive anti-esthétique assortie de la rupture du lien causal entre les événements (tableaux). Sans être un inverti, von Berchtoldingen propose Yanulka à ses amis, pour ne pas l'aimer ordinairement comme le veut la Nature. Vostell écrase avec sa voiture des quartiers de boeuf pour inventer à son véhicule une utilisation nouvelle, non conforme à sa destination. Il atteint ainsi l'effet anti-esthétique – l'horreur d'une chair puant le caoutchouc et l'huile-moteur – en offensant en même temps (à juste titre, voudrait-on dire) la mièvre joliesse de l'esthétique industrielle. Les personnages de Witkacy s'enorgueillissent, eux aussi, de leurs «perversions»: ils se perçoivent comme des «monstres» offensant par leur difformités psychiques le concept de Beau et d'harmonie. L'écrivain lui-même menace d'un déchainement des forces occultes, invoque les divagations de déments, cherche à libérer «la Bête endormie et voir ce qu'elle fera»¹². Ses héros aiment aussi entraîner les partenaires dans le jeu d'insolite de l'existence; il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter le Maître cherchant à amener Fizdeyko à se transformer de spectateur en acteur et coauteur des événements (*Yanulka fille de Fizdeyko*),

¹¹ *Ibidem*: «Ulrichs estime que tout est art, lui-même inclus, et réclame la suppression de la distinction entre vie et art. Il formule [...] une question-appel: voulez-vous de l'art total? Autant vaudrait s'il demandait: voulez-vous la suppression de l'art? Le happening (et un sens également le „pop-art” en tant que „fait figé”) procède précisément de telles formules radicales».

¹² *Nowe formy w malarstwie...*

pour comprendre que l'importunité de l'offre d'initiation, tellement fréquente et significative chez Witkacy, à la drogue par exemple, correspond au désir propre au happening de «faire marcher le public». Cependant, Witkacy lui-même n'a jamais manifesté l'intention de transformer les spectateurs en acteurs, de contraindre le public à l'improvisation, ce qui n'était nullement une omission fortuite, comme nous allons le voir plus loin.

La vie «dans l'artifice» ou son enrichissement par l'insolite offre plus d'un trait commun avec le happening. Ou, plus précisément, le happening est en quelque sorte inscrit dans le théâtre de Witkiewicz, dans la mesure où ce que lui-même, en sa qualité d'écrivain, et les spectateurs perçoivent comme oeuvre d'art, les personnages des *Drames* y entrevoient de la «création de par la vie» et une recherche pratique de l'insolite, soit comme du happening. Mais attention: il n'y a aucunement lieu d'identifier avec le happening le concept witkacien de l'art théâtral; ce n'est que ses personnages qui perçoivent leur comportement comme du happening avant la lettre. Witkiewicz a toujours professé la nature «artificielle» de l'art qui ne devrait jamais en prendre ombrage et tendre à s'identifier avec la vie. Il soulignait avec obstination ce qui, dans l'oeuvre d'art, est nécessité: l'«unité» de l'oeuvre, sa cohérence cristalline, faisait vibrer sur ses lèvres des incantations quasi-mystiques. Il rejetait également l'improvisation comme méthode de création: seul Abloputo (dans *Eux*) parle de la politique comme de «la *commedia dell'arte* dans la Forme Pure», l'on sait toutefois le degré de barbarie que Witkiewicz prêta et prêtait à ce personnage. Il en va donc comme si le happening était précisément cet art *minorum gentium*, de l'art dans la vie, que pratiquent les héros de Witkiewicz et dont il a fait le matériau de l'art véritable, le seul qu'il créait lui-même! Ceci autorise à émettre une thèse peut-être surprenante, et cependant, je pense, nécessaire, à savoir que le théâtre de Witkiewicz se laisse percevoir comme une leçon des choses sur le happening et sur son impossibilité à la fois. Il est comme un déni dramatique opposé au happening.

La contradiction interne irréductible du happening me semble tenir à l'impossibilité de concilier chez le spectateur sa condition de spectateur précisément avec celle d'acteur. C'est là d'ailleurs une contradiction subsidiaire de celle entre l'art et la vie que le happe-

ning s'emploie à supprimer. Mais cette contradiction prend des chemins qui ne sont guère faciles à retracer. Selon Sartre, un happening est un fait réel qui se joue dans une salle, dans la rue ou en mer et qui laisse subsister, entre les acteurs et les spectateurs, une différence momentanée, un décalage dans le temps. Ceux qui agissent dans le happening font toujours quelque chose de provocateur qui fait que cette action est suivie d'une autre.

Ainsi les acteurs dans le happening cherchent à faire un échange de rôles avec le public: c'est ce dernier qui doit, du moins théoriquement, assumer au bout de cet instant de décalage les fonctions d'acteurs et se mettre à agir. L'action, jusque-là «stérile», engagée pour provoquer l'action proprement dite impliquant le concours de ceux qui initialement, n'étaient que des spectateurs, doit changer en action «féconde», libératrice du subconscient et des aspirations cachées. Or, mis à part des circonstances particulièrement favorables, ceci n'est pas possible chaque fois que l'action d'amorce (un tableau mis en scène ou une scène tirée de la vie) se rapporte à un système de valeurs ou une technique artistique que le spectateur ignore; sans les connaître, il n'est pas en mesure de les développer. Le happeniste aborde (offense) une forme ou une valeur le plus souvent esthétique mais également morale dont le point de référence reste cependant caché au spectateur. Il lui demande cependant de saisir immédiatement le sens de cette forme ou de cette valeur, soit pour la continuer soit pour la battre en brèche. En d'autres termes, entre l'«acteur» et le spectateur ne s'interpose aucun médium, aucune valeur, aucune technique, aucune forme médiatrice dans lesquels les deux pourraient se retrouver pour ensuite passer à l'échange de rôles. La valeur de médiatisation se fait le plus souvent et plus directement valoir dans le rituel. Or celui-ci a été irrémédiablement banni, même sous sa forme la plus rudimentaire, du happening.

C'est une entreprise bien folle et que toute l'expérience culturelle de l'humanité conteste, que de demander la participation en dehors ou en dépit de tout rituel, de toute valeur commune, sans le médium dont tous pourraient, en communion se réclamer. La difficulté tient au fait que les hommes sont vraiment solitaires, impénétrables et qu'à elle seule, la vie nue, le fût-elle au plus haut degré, ne saurait devenir la valeur à laquelle tous s'identifieraient. Celle-ci doit se retrouver — ne serait-ce que partiellement — dans une valeur

plus universelle, supérieure à l'individu et à l'expérience vitale immédiate, afin de rendre l'acteur en puissance, le spectateur (qui, pour l'instant, ne fait que regarder, sans s'associer à l'action), capable d'adhérer au jeu commun. Si l'on dit aux enfants: jouez au train, et qu'on leur en souffle les règles, le jeu ira bon train. Mais quand on leur dit: faites ce que vous voulez ou qu'on entame un jeu sans en expliquer les principes, le lien se relâche et les enfants se dispersent, chacun dans son coin, pour s'y livrer à des sauvageries. C'est, bien entendu, un exemple des plus simples mais qui a le mérite de rappeler que sans règles il n'y a point de jeu. Les happenings peuvent, bien entendu, réussir là où une valeur commune — religieuse, politique etc. — vient subitement unir les participants, mais alors le happening cesse d'en être un. Il reste une dernière possibilité: un jeu animé exclusivement par des «spécialistes» — acteurs ou poètes. La fonction de règle (et à la fois de valeur médiatrice) se trouve alors assumée par le savoir-faire professionnel corroboré par les connaissances: puisque tous connaissent le patrimoine culturel du passé, tous savent le mettre à profit, le montrer sous un jour nouveau, le plus souvent par la parodie.

C'est d'une manière double que le happening se désagrège et se transforme en son contraire. Souvent, les spectateurs demeurent imperméables à l'effort d'animation tenté par les happenistes, et regardent les «acteurs» avec une froide curiosité; au lieu de s'associer au jeu, ils restent de froids supporters. La raison en est que les «acteurs» ne créent aucune forme artistique dans laquelle les spectateurs pourraient se retrouver, mais s'en tiennent à des faits et gestes ordinaires que le public suit en quelque sorte en voyeurs. A Ulm, le metteur en scène, se rendait compte, à coup sûr, de la froideur du public, et s'est limité à présenter des «tableaux»; il a changé le happening en un tourisme étrange, amusant peut-être mais peu spectaculaire. Il y a aussi une autre possibilité, à savoir que les acteurs se mettent à «creuser» les gestes qu'ils exécutent, leur conférer une signification, dévoiler leur propre intérieur. Vient alors le moment particulièrement dangereux: déçus par la passivité des spectateurs, les exhibitionnistes du moment tendent à compenser leur échec par de l'agressivité, en jetant des ordures sur le public, en l'arrosant avec de l'eau, en lui lançant cris et menaces. Le happening finit en agression. C'est une fin piteuse mais en quelque sorte fatale,

la peur ou la répugnance étant des sentiments qui se laissent susciter à bon compte. Dans les deux cas, à défaut de forme, de rituel, de valeur commune, les instincts et les désirs élémentaires des spectateurs et des acteurs se trouvent suscités et mis à nu: à la limite extrême du happening apparaît le voyeurisme et l'exhibitionnisme transformant un spectacle de soi-disant avant-garde en un music-hall de mauvais aloi. C'était le cas — j'en ai lu une description — qui s'est produit en 1966 à Paris: le jeu a fini en léchage de filles à la mayonnaise, mets préparé pour susciter de l'«insolite» comme aurait dit Witkiewicz. Mais l'envie de ce drôle de plat n'avait, chez les spectateurs, rien d'insolite; elle était des plus communes et naturelles, pour ne pas en dire davantage. Dans ce spectacle, Witkacy aurait vu une preuve de plus de la décadence de l'art, lui qui avait déjà préfiguré dans *Les Cordonniers*, des plats à l'avenant.

Ainsi, un spectacle qui devait déboucher sur la participation, enferme le spectateur dans la solitude¹³. La critique du happening est en quelque sorte implicite dans l'oeuvre de Witkiewicz, bien qu'il soit aisé de repérer les points de convergence. La froideur du public trouve son équivalent dans les moments de vide et de découragement qui sont le lot des personnages de Witkacy. Malgré la bonne foi avec laquelle ils ont commencé leur jeu de «vie dans l'artifice» (attitude qui correspond à l'ouverture d'esprit du public venu assister à un happening pour s'amuser, se réchauffer et satisfaire à sa curiosité), vient le moment où l'absence d'une valeur capable de focaliser la «vie dans l'artifice», paralyse l'imagination et l'énergie des partenaires. Bien entendu, cette absence d'une valeur génératrice d'adhésion, se manifeste chez Witkiewicz d'une façon plus indirecte: premièrement, les personnages ont encore à découvrir que l'accomplissement du Mystère est impossible dans la vie, par les actions ordinaires propres à celle-ci, et secondement, cette forme de l'oeuvre d'art qu'est, grâce à l'écrivain, le spectacle lui-même, se trouve conservée à l'intention des spectateurs venus au théâtre. Et la fonction médiatrice de la valeur d'identification est très nettement soulignée chez Witkiewicz. En effet, la mauvaise foi avec laquelle

¹³ Bien entendu, je ne conteste pas la possibilité d'un recours artistiquement valable au happening dans un spectacle; c'est l'avenir qui tranchera la question. Ici, je ne considère que les principes du happening.

les personnages mènent leur jeu de vie artificielle, revêt la forme de la contradiction entre le «rôle» qu'ils assument et le «commentaire» des comportements. Dans le happening par contre, elle se manifeste par la tactique ambiguë des «acteurs» et du public qui se renvoient réciproquement cette balle qu'est le devoir de continuer le spectacle, dans la mesure où les premiers ne cherchent qu'à provoquer les spectateurs, et les seconds ne veulent rien d'autre que jouir du confortable statut de l'assistance, en se confinant en pratique dans le rôle de «voyeurs»: ils oscillent entre les deux rôles, sans se risquer à assumer à fond l'un ou l'autre. Witkiewicz dénonce en règle ses personnages, en montrant qu'en leur qualité de «jouisseurs» et de cabotins — ils donnent libre cours à leurs désirs les plus élémentaires et les plus immondes sous l'apparence d'un cheminement métaphysique. Semblablement, les participants au happening risquent de déboucher sur un statut de froids supporters et sur l'exhibitionnisme... Même l'agression et le scandale sur lesquels s'achevaient si souvent des happenings, trouvent leur équivalent chez Witkiewicz dans l'incursion des «gens de l'extérieur» qui, impitoyablement, mettent à la raison les cabotins métaphysiques et mettent un terme à leur jeu immoral...

Certes, tout cela, Witkiewicz le prend en quelque sorte entre parenthèse et finit par surmonter, c'est que du point de vue de l'auteur et des spectateurs, il n'y a eu ni de happening, ni d'improvisation, ni aucun jeu de vie artificielle, mais une forme théâtrale précise riche d'une valeur qui lui confère de l'ordre et une finalité, celle d'éprouver le Mystère de l'Existence englobant, comme on le sait, des sensations esthétiques. En fin de compte, la conclusion est la suivante: il y a une analogie entre les personnages de Witkiewicz et les partenaires du happening d'aujourd'hui, mais il n'y en a guère entre Witkiewicz et le metteur en scène de happening, le premier prenant fait et cause pour la nature distincte et exclusive de l'art, le second, au contraire, cherchant à nier l'art et à l'identifier, avec la vie. Raison pour laquelle il est permis de dire que, bien considéré et bien compris, le théâtre de Witkiewicz comporte en quelque sorte du happening... et également sa critique.