

Tomasz Kaczmarek

Goll et Witkacy : entre l'expressionnisme et le surréalisme

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica 9, 97-106

2014

Artykuł został 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.

Tomasz Kaczmarek
Université de Łódź

**GOLL ET WITKACY :
ENTRE L'EXPRESSIONNISME ET LE SURREALISME**

„Goll and Witkacy: between expressionism and surrealism”

SUMMARY – Studying works, especially theoretical texts of Yvan Goll and Stanisław Ignacy Witkiewicz it is difficult not to pay attention to many common points between these two great creators of the theatre. Supposing the Pole knew beyond a reasonable doubt surrealism and many other “isms” prevailing in Europe in the first decades of the twentieth century, it is quite sure that the Alsatian with Jewish origins did not have the opportunity to get acquainted with the achievements of the initiator of the Pure Form. Nevertheless, they both created the two similar, but slightly different from each other, theatrical aesthetics, which constitute a part of the Great Theatre Reform and they did it at the same time. Although these two strong artistic personalities did not know each other, they have developed an analogous innovative formula of expression, created in the crucible of multiculturalism, which at that time was the avant-garde Europe.

KEYWORDS – Yvan Goll, Witkacy, theatrical aesthetics, expressionism, surrealism

„Goll i Witkacy: między ekspresjonizmem a surrealizmem”

STRESZCZENIE – Studiując dzieła, a nade wszystko teksty teoretyczne Yvana Golla i Stanisława Ignacego Witkiewicza, trudno nie zwrócić uwagi na wiele punktów wspólnych pomiędzy tymi wielkimi twórcami teatru. O ile Polak znał ponad wszelką wątpliwość surrealizm i wiele innychizmów panujących w Europie pierwszych dziesięcioleci XX wieku, o tyle Alzatzczyk pochodzenia żydowskiego z pewnością nie miał możliwości zapoznania się z dokonaniem propagatora Czystej Formy. Niemniej, obaj stworzyli podobne, choć nieco różniące się między sobą, dwie estetyki teatralne, które wpisują się w Wielką Reformę Teatralną, i czynili to w tym samym czasie. Choć te dwie silne osobowości artystyczne nie znały się, to jednak wypracowały analogiczną nowatorską formułę ekspresji, zrodzoną w tyglu wielokulturowości, jakim była w owych czasach awangardowa Europa.

SŁOWA KLUCZOWE – Yvan Goll, Witkacy, estetyka teatralna, ekspresjonizm, surrealizm

En analysant les œuvres et surtout les écrits théoriques de Goll et de Witkacy, on remarque tout de suite plusieurs points communs entre eux, et ceci malgré le fait qu'ils n'ont jamais pu connaître leurs productions réciproquement. Si le Polonais était sans doute au courant du surréalisme et d'autres ismes qui régnaient en Europe dans les premières décennies du XX^e siècle, il est peu probable que l'Alsacien d'origine juive ait pu prendre connaissance de l'œuvre du père de la Forme Pure. Néanmoins, tout en s'ignorant, tous deux ont élaboré des esthétiques analogues. Il faut encore préciser que, dans le cas de ces écrivains, il est légitime de parler de représentations littéraires semblables issues des creusets

culturels, plutôt que d'influences mutuelles. Ce qui leur est commun, ce sont leurs réactions similaires au bouillonnement de multiples avant-gardes qui traversaient le vieux continent de l'époque. Étudier ces deux individualités qui ont forgé, chacun de son côté et dans les pays éloignés l'un de l'autre, des projets de renouveau du théâtre, permettra de démontrer la crise culturelle en Europe et l'envie des créateurs de remédier à la décadence de l'art dramatique.

1. Au carrefour des ismes

Yvan Goll appartenait à l'expressionnisme d'avant la guerre jusqu'à son épuisement dans les années 1920. Il croyait farouchement dans la force de l'art qui, à ses yeux, devait être tout simplement l'expression de l'amour¹. Tels les Kaiser ou les Werfel, il chantait la compassion du prochain, essentiellement envers celui qui souffre de pauvreté. Mais les idéaux expressionnistes, si humanitaires qu'ils aient pu paraître, ont déposé les « armes fraternelles » devant les faits sanglants de la Grande Guerre. Désabusé, il écrit en 1921, dans les colonnes de *Zenith*, le manifeste au titre parlant : *L'expressionnisme meurt*. Il se tourne aussitôt vers le surréalisme, il publie bien avant Breton la revue *Surréalisme*, ce qui lui vaut une longue haine de l'auteur de *Nadja*. Pourtant, l'acceptation du terme qu'il utilise n'a rien à voir avec les postulats de Breton. Goll crée sa propre esthétique qui l'éloigne de ses anciens amis dadaïstes.

En ce qui concerne Witkacy, nombre de critiques perçoivent des éléments expressionnistes dans ses œuvres, avant tout, en démontrant l'atmosphère apocalyptique qui en émane. Cette dimension pessimiste serait due à la dépression qui rongait l'artiste polonais depuis la révolution d'Octobre jusqu'à son prétendu suicide. Ainsi, Andrzej Wirth compare *Les Cordonniers* avec la fameuse trilogie de Kaiser (*Die Koralle, Gaz I, Gaz II*)². L'avènement de l'homme mécanisé mettra fin à la civilisation, ce que Kaiser a démontré en imaginant les ouvriers anonymes que l'on distingue uniquement par la couleur de leurs blousons (bleu, vert). Quant à Witkacy, il décrit le nouveau régime des bolchéviques qui vont instaurer une société déshumanisée. En étudiant l'œuvre de l'auteur de *Inassouvissement*, Heinrich Kunstman va chercher des points communs de celle-ci avec le surréalisme, tout en le déclarant le précurseur du théâtre de

¹ C'est le ton que Goll aborde dans ses poèmes pacifistes comme dans *Appel à l'art* qu'il publie dans les colonnes de *Die Aktion* : « L'art n'est pas une profession. L'art n'est pas un destin. L'art, c'est l'amour », cité par S. Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001, p. 67.

² A. Wirth, „Kaiser i Witkiewicz. Ekspresjonizm i jego ponowna recepcja”, in : *Teatr jaki mógłby być*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2002, p. 199-210.

l'Absurde³. Quoi qu'il en soit, Witkacy rejette toute affirmation à propos de son attachement à un quelconque courant artistique de l'époque. Était-il vraiment une île isolée au sein des bouleversements avant-gardistes qui traversaient l'Europe de l'époque ?

2. Remonter aux origines du théâtre, ou la recherche de la métaphysique

Tout d'abord, les deux dramaturges dénoncent le théâtre bourgeois qui ne se préoccupe que du plaisir passif. Leur attaque vise avant tout le drame du XIX^e siècle dont le réalisme virulent dégoûte nos écrivains : « Les drames avortés du siècle dernier ; ils ne sont plus qu'intéressants. Ce sont d'éloquents plaidoyers ou de simples imitations de la vie. Ils n'ont rien de créateurs »⁴, déclare Goll. Et l'auteur polonais de constater sur le même ton :

le théâtre actuel donne l'impression d'un art désespérément bouché qui ne peut éclater qu'en y introduisant ce que j'ai appelé le fantastique de la psychologie et du comportement. La psychologie des personnages et leur comportement doivent être un prétexte à une pure succession d'événements⁵.

En reléguant les vieilles formules théâtrales, Witkiewicz s'en prend à la religion et à l'art qui, selon lui, depuis la Renaissance ont renié leur fonction essentielle, celle de transmettre aux hommes le sentiment métaphysique, un vrai bouleversement total. En d'autres mots, dans son réquisitoire, il dénonce toute sorte d'utilitarismes et de pragmatismes qui veulent endormir en l'homme l'angoisse métaphysique. Ses propos (malheureusement prophétiques) sont fort pessimistes car ils expriment une menace pour l'individu et l'instauration imminente de la société automatisée, ce qui aurait pour corollaire le règne de la masse sur le particulier tant sur le plan social que sur le plan culturel (culture de masse). En disant que c'est à partir de la Renaissance que ce processus se déroule, le dramaturge polonais propose de revenir à la tradition ancienne où l'homme pouvait sentir la stupéfaction d'être. Goll évoque à ce propos le théâtre antique :

le premier drame fut celui des Grecs, où les dieux se mesuraient avec les hommes. Quelle formidable aventure c'était : l'honneur que le dieu faisait alors à l'homme ! Duel divin que les siècles ne verront plus. Le drame impliquait une énorme intensification de la réalité, une plongée profonde,

³ H. Kunzman, „Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramatopisarz”, in : *Pisma wybrane*, Kraków, Universitas, 2009, p. 286.

⁴ Y. Goll, « Le Surdrame », in : *L'Expressionnisme dans la théâtre européen*, Paris, CNRS, 1971, p. 359.

⁵ S. I. Witkiewicz, « Introduction à la théorie de la forme pure », *Cahiers Renaud-Barrault*, 73, 3^e trimestre, Paris, Gallimard, 1970, p. 23-26.

obscur, 'pythique', dans la passion sans bornes, dans la douleur dévorante, le tout baignant dans des couleurs surréelles⁶.

L'auteur français s'exprime sur la question dans le manifeste consacré au surdrame, que l'on retrouve dans l'introduction à deux pièces parues en 1920 sous le titre commun *Les Immortels*. Une coïncidence intéressante : au cours de la même année Witkiewicz publie son ouvrage *Introduction à la théorie de la Forme Pure*. C'est dans ce texte fondamental qu'il énonce son espoir de la régénération de l'art par la renaissance de la Forme Pure. Il dit, entre autres :

je pense donc qu'on peut envisager un art théâtral dans lequel le devenir lui-même – indépendamment des images intensifiées qu'il donne de la vie – peut porter le spectateur vers un état de compréhension métaphysique, de réceptivité aux sentiments métaphysiques⁷.

En lançant son credo dramaturgique, il pense aussi au théâtre de la Grèce antique. Il se pose la question qui suit : « l'homme contemporain, indépendamment des mythes et croyances éteints, [peut-il] éprouver des sentiments métaphysiques, de la même façon que l'homme antique les éprouvait en rapport avec ces mythes et croyances ? »⁸ On sait que, dès 1885, Mallarmé rêvait déjà d'un théâtre de mythe, qui tournerait le dos, une fois pour toutes, à la tradition « cartésienne » du théâtre français. Il imaginait un théâtre « vierge de tout, lieu, temps et personne », puisque « le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! »⁹

Redonner à l'art sa fonction originelle, c'est renouer avec sa dimension métaphysique car seul l'art, aux yeux de Witkiewicz, est à même d'arracher l'homme à son existence inauthentique, aux dires de Heidegger.

Le 'Je' est mortel, mais le 'on' est immortel. L'homme se transforme en 'on'. Il se démet de sa personnalité propre pour vivre sur le mode impersonnel du 'n'importe qui'. Il assume une tâche où il est remplaçable à merci, il devient un point dans le système social, une fonction vidée de son individu¹⁰.

Witkacy désire, à travers son art, montrer la condition précaire de l'homme dont la mort est la possibilité ultime. L'homme meurt seul et cette dernière expérience doit lui rappeler le sens de son existence. Selon Heidegger, l'homme est uniquement libre et ne vit authentiquement que face à la mort. L'écrivain polonais se penche sans conteste du côté de la conception philosophique de la

⁶ Y. Goll, « Le Surdrame », *op. cit.*, p. 359.

⁷ S. I. Witkiewicz, « Introduction à la théorie de la forme pure », *op. cit.*, p. 23-26.

⁸ Propos cités par A. van Crugten, in : S. I. Witkiewicz, *Théâtre complet*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2005, p. 22.

⁹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 544-545.

¹⁰ R. Cambell, *L'Existentialisme*, Paris, Foucher, 1949, p. 44.

vie authentique qui ne falsifie pas la réalité telle qu'elle est. Le dramaturge recourt donc aux sujets qui sont les plus essentiels pour tout être humain sans pour autant vouloir anesthésier sa sensibilité ; au contraire, l'homme doit affronter la vie dans son mystère troublant. Witkiewicz ne propose pas, tels les pragmatistes, voire Nietzsche, un espoir puéril qui nie en bloc tout sentiment d'inassouvissement métaphysique. Rien ne le scandalise plus que cette envie d'éradiquer en l'homme moderne l'intuition d'étrangeté de la vie humaine.

L'amour, la douleur, la mort, tels sont les thèmes que l'on retrouve dans le théâtre de Witkacy. La peur devant la mort rappelle la conception heideggerienne de l'homme et de son ultime possibilité de la liberté (*Freiheit zum Tode*), celle que l'homme évite à tout prix afin de sauvegarder puérement son calme autant dérisoire que précaire. L'homme-robot rejette sa conscience, et c'est là que les idées de Witkiewicz et Heidegger convergent parfaitement : « il n'y a pas conscience sans transcendance. Être, c'est être dans le monde, c'est se dépasser soi-même et pénétrer au delà de soi dans l'espace et dans le temps, c'est *être transcendant*, c'est-à-dire, ici, se dépasser soi-même »¹¹. Et c'est en fait cette idée de se dépasser au cours du spectacle que préconise Witkiewicz : ne pas se cacher derrière les faux-fuyants, prendre la vie à bras le corps, tant au sens propre que figuré. L'écrivain polonais veut bouleverser l'homme, il abhorre cette humanité qui ne pense qu'à s'oublier dans l'anonymat, à se désister de l'individualité qui souffre certainement, mais qui vit authentiquement.

Pour réaliser son projet, il propose toutes sortes d'absurdités, moyens qui ne le rapprochent qu'artificiellement des surréalistes, afin de secouer le public :

Voilà : entrent trois personnages vêtus de rouge ; ils se prosternent devant on ne sait pas qui. L'un d'eux déclame quelque poème (en cet instant précis, cela doit donner l'impression de quelque chose d'indispensable). Entre un doux vieillard tenant un petit chat en laisse. Jusqu'ici tout s'est passé devant un rideau noir. Le rideau s'écarte et on voit un paysage italien. On entend de la musique d'orgue. Le vieillard dit quelque chose aux autres personnages, quelque chose qui doit créer une atmosphère correspondant à ce qui a précédé. D'une petite table tombe un verre. Tous se jettent à genoux et pleurent. Le doux vieillard se transforme en un meurtrier enragé et assassine une petite fille qui vient d'entrer par la gauche. Là-dessus, un beau jeune homme fait irruption, qui remercie le vieillard pour ce meurtre, après quoi les personnages en rouge chantent et dansent. Ensuite, le jeune homme se met à pleurer sur le cadavre de la petite fille et dit des choses extrêmement gaies ; là-dessus, le vieillard redevient doux et bon, il rit dans son coin, énonçant des phrases sublimes et limpides. Les vêtements sont de style ou de fantaisie, à volonté ; pendant quelques scènes, il peut y avoir de la musique. Donc tout simplement un asile de fous ou plutôt le cerveau d'un fou sur la scène¹².

¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹² Propos cités par A. van Crugten, in : S. I. Witkiewicz, *Théâtre complet*, op. cit., p. 23-24.

Yvan Goll ne procède pas différemment :

le drame nouveau aura recours à tous les moyens techniques qui remplacent aujourd'hui le masque, par exemple le phonographe, qui déguise la voix, la réclame lumineuse ou le haut-parleur. Les interprètes devront porter des masques démesurés, où leur caractère sera aussitôt reconnaissable d'une façon grossièrement extérieure : une oreille trop grande, des yeux blancs, une jambe de bois. À ces exagérations physiognomoniques, que nous ne considérons pas comme des exagérations, correspondront les exagérations internes de l'action : les situations pourront être montrées à l'envers et, afin de les rendre plus impressionnantes, on pourra même remplacer une expression par son contraire. L'effet sera exactement le même que lorsque l'on fixe longtemps un échiquier et que l'on commence à voir blancs les carrés noirs, noirs les carrés blancs ; les conceptions se chevauchent là où l'on touche aux frontières de la vérité¹³.

Goll offre de cette manière une nouvelle dramaturgie qui prendra en horreur l'esprit parfaitement logique et mesquin comme l'a exprimé Carl Einstein dans son *Bebuquin*. Il va revendiquer haut et fort l'avènement d'une nouvelle expression qui se résume par tout ce qui est alogique ; une telle œuvre aura « pour but de tourner en ridicule nos lois de tous les jours, et de démasquer le mensonge profond de la logique mathématique ou même de la dialectique »¹⁴. Et plus loin il n'hésitera pas, sur un ton parfaitement witkacéen, de clamer en faveur d'une nouvelle formule dramatique :

Mais pour n'être ni un pleurnicheur, ni un pacifiste, ni un salutiste, le poète devra représenter aussi quelques culbutes, afin que vous redeveniez des enfants. Ce qu'il veut, c'est vous donner des marionnettes, puis vous apprendre à en jouer, et finalement jeter à tous les vents des poupées cassées. L'action du drame ? Les événements sont si forts en eux-mêmes, qu'ils agissent d'eux-mêmes. Un homme est écrasé dans la rue : c'est un événement qui fait irruption, sûr et irréparable, dans l'existence du monde¹⁵.

3. Le nouveau théâtre en tant que représentation

En comparaison avec l'œuvre de Witkiewicz, Goll n'a pas beaucoup de pièces à son actif : seuls trois surdramas qui devraient illustrer son credo contre une trentaine de textes écrits par ce premier dans les années vingt. L'un des sujets primordiaux que les deux abordent est la mécanisation de la vie, qui se manifeste par la réification de l'homme. Goll montre, par exemple, le fils de *Mathusalem*, Félix qui est une caricature criarde d'un jeune homme d'affaires. Il porte sur la tête un appareil téléphonique avec des antennes et en guise de visage un masque garni d'yeux figurés par deux pièces de cinq francs :

¹³ Y. Goll, « Le Surdrame », *op. cit.*, p. 359-360.

¹⁴ Y. Goll, *Théâtre : Mathusalem. Les Immortels*, Paris, L'Arche, 1963, p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

FÉLIX	Allô ! Allô ! Salut papa !
MATHUSALEM (<i>d'une voix pâteuse</i>)	Ça va !
FÉLIX (<i>sort un calepin de sa poche et lit sur le ton de l'homme d'affaires</i>)	Cuir de Russie, trois quarts.
MATHUSALEM	Ça va !
FÉLIX	Les chaussures Toreador, soixante-deux cinquante allô allô.
MATHUSALEM	Ça va !
FÉLIX	Révolution aux îles Hawaï allô succursale atteinte.
MATHUSALEM	Zut !
FÉLIX	Une vendeuse à Toulon a volé la caisse. Pincée. Allô.
MATHUSALEM	Racaille !
FÉLIX	Hausse sur les boutons de corne, deux centimes et demi allô.
MATHUSALEM	Merde ¹⁶ .

Dans cette scène on voit déjà la réalisation de l'homme automatique qui ne pense machinalement qu'à ses affaires : il est l'incarnation d'un robot. Dans le théâtre de Witkiewicz, c'est aux révolutionnaires qu'incombera le rôle de mettre fin à l'individualité (*Gyubal Wahazar, Les Cordonniers*).

Le dialogue de Witkacy est beaucoup plus long et dense, imbibé d'interminables discours sur le destin de l'humanité.

Ce qui relie avant tout ces deux hommes, ce sont l'humour noir, l'attachement aux scènes cocasses et incroyables. Chez Goll, comme chez Witkacy, on voit la même tendance à réduire l'amour, la douleur et surtout la mort aux catégories comiques. Ainsi, le vénal Sébastien dans *Celui-qui-ne-meurt-pas* se laisse emporter par le terrible Ballon, voleur des âmes et des blondes (il lui enlève sa bien-aimée Olga). Il dira au pauvre artiste : « mourez, je vous prie, et veuillez souffler votre précieuse âme dans la boîte », suite à quoi Sébastien tombe sans connaissance dans les bras de Ballon : « comme ça ! Nous avons hérité la liberté et sa musique, en plus. Nous deviendrons millionnaires »¹⁷, conclut l'usurpateur. La mort du jeune musicien ne l'empêche pas de revivre (quoique projeté sur le mur du fond, comme sur un écran) et de pérorer : « Olga bien-aimée, fais-moi souffrir ! Donne-moi de la douleur ! Où est la solitude ? Toujours des hommes ! »¹⁸ Dans *Mathusalem*, Goll a recours à plusieurs procédés parfaitement surréalistes, mais ils semblent gratuits. Nous voyons trois scènes de rêves du personnage principal, directement transposés sur l'écran. Au cours du deuxième acte, il entre au théâtre où on joue *Hamlet*. Le gros Mathusalem s'adresse à l'acteur qui déclame le fameux monologue et lui demande de faire un monologue sur ses chaussures. La révolution des bêtes n'est en réalité

¹⁶ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

qu'un autre rôle du protagoniste. Au cours de la pièce, ce ne sont pas seulement les animaux qui parlent. Le portrait de la grand-mère radote aussi bien ses histoires d'amours d'antan et personne n'est étonné de voir le miroir prendre part à la conversation avec Ida et Tante Estelle. Félix tue l'étudiant, mais voilà que ce deuxième revient dans les scènes suivantes pour courtiser Ida. Il veut la posséder pour pouvoir voler le vieux bourgeois ; au demeurant, il ne cache pas ses désirs devant son futur beau-père. D'ailleurs, le jeune, pris de colère, élimine physiquement le vieux qui apparaîtra tout de même vers la fin de la pièce en parfaite forme. Goll procède à l'atomisation de la personnalité de l'étudiant qui sera représenté en trois exemplaires : le Moi, le Toi et le Lui. Ceci n'empêchera pas le héros de mener un dialogue avec ses différentes instances psychiques ; un dialogue dénué de sens, comme en témoigne ce court extrait :

MATHUSALEM	Félix !
MME CAMPHRE	Quel nom sublime ! Génial !
M. CAMPHRE	Notre fille brode admirablement les serviettes. Et elle les ourle elle-même !
MME CAMPHRE	Notre fille, Monsieur, n'est pas comme les autres filles !
MATHUSALEM	Mon fils porte toujours une cravate rayé bleu.
MME CAMPHRE	Notre Germaine est abonnée à la Bibliothèque Catholique.
MATHUSALEM	Mon fils a fait hier une manille.
MME CAMPHRE	Notre fille prend tous les jours le tramway 28.
MATHUSALEM	Quand mon fils sort, il n'oublie jamais ses cigarettes.
MME CAMPHRE	Mais ce sera un couple merveilleux ! Merveilleux !
	À quand les fiançailles ? ¹⁹

Goll n'est vraiment ni expressionniste ni surréaliste. Au début de la pièce, on pourrait penser que l'étudiant est l'incarnation de la jeunesse qui lutte au nom de la liberté contre les vieux tyrans. Cependant, le dramaturge semble ridiculiser la révolte juvénile des expressionnistes tout en adoptant le ton enfiévré des artistes rebelles :

Je suis la révolte !
 Je suis l'Esprit qui dissout,
 Le sel qui purifie votre eau pourrissante,
 Je brûle vos lois comme du papier de journal,
 et mes morales perdent leurs dentiers,
 Vos bouches bourgeoises sont vides et noires²⁰.

¹⁹ *Ibid.*, p. 60-61.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

Le soi-disant révolutionnaire perd face aux promesses faites par Mathusalem de vouloir partager ses biens avec la foule – un nouveau clin d'œil qui vise les expressionnistes, surtout leur utopie de la révolution humanitaire.

Witkacy multiplie aussi des inepties de tout bord ; au demeurant, la critique lui reprochait de se complaire dans le non-sens gratuit. Dans la *Sonate de Belzébuth*, Sakalyi menace sa femme déjà morte de vouloir la tuer une deuxième fois ; dans *Yanulca, fille de Fizdejko*, Elza, la femme mourante de Fizdejko, se prélassait dans son lit tout en buvant de la vodka ; et dans *La Seiche*, le pape souhaite à la fiancée de Bezdeka une rapide et inespérée mort. L'écrivain n'hésite pas à imaginer une scène au cours de laquelle la cuisinière s'adresse à sa patronne défunte : « Alors ? Madame n'a pas pu s'y faire dans l'autre monde, et Madame est revenue nous voir ? »²¹ Et que dire de Christina qui sera poignardée par Istvan et qui revient, comme si de rien n'était, à l'acte 3 pour demander les nouvelles de l'artiste qui voulait écrire une fameuse sonate mordovarienne (*La Sonate de Belzébuth*) ? Les absurdités du genre sont légion dans toute la production de Witkiewicz. Pour nous rendre compte de l'imagination débordée du dramaturge polonais, on pourrait évoquer, à titre d'illustration, la pièce *La Mère* qui en dit long sur la façon d'écrire du dramaturge. Au cours du dernier acte, appelé aussi épilogoïde, la mère de Léon, morte dans l'acte précédent, rend visite à son fils. Tout en pleurant sur le cadavre de la mère, la voici à côté en tant qu'une jeune femme qui porte dans son giron Léon pas encore né (l'émiettement diachronique, contrairement à celui synchronique que proposait Goll). Elle apparaît comme une inconnue : « tu ne me reconnais certainement pas, Léon ; je suis ta mère, à l'âge de vingt-trois ans – avant même que tu ne sois pas né ». Personne ne veut y croire, la Tante s'insurge même contre cette jeune mère, ses propos rappelant sans doute *Le Miracle de Saint-Antoine* de Maeterlinck :

précisément – cette dame s'arroge le droit de faire des miracles. Dédoublage physique de la personnalité plus mélange des temps – non, c'en est trop. Quoique nous soyons nourris d'Einstein, nous ne pouvons considérer cela que comme une farce, même dans le champ de l'expérimentation mentale. Il y a des expériences mentales illicites : ce sont celles qui sont contraires aux lois fondamentales de l'Ontologie Générale²².

La remise en question du temps et de l'espace ne finit pas là. La jeune mère veut présenter à son fils le père qu'il n'avait jamais connu. Albert Languillette parle à son fils et déclare de l'admiration pour son ouvrage artistique de 36 pages qui jouit d'une renommée incontestable à travers le monde entier. On pourrait penser à une tragédie comique familiale, mais voici que Witkiewicz lui-même va revenir sur le statut de ses personnages privés de toute substance

²¹ S. I. Witkiewicz, *Théâtre complet, Dans le petit manoir*, op. cit., p. 174.

²² S. I. Witkiewicz, *Théâtre complet, La Mère*, op. cit., p. 154.

psychologique. Or, tout est faux et personne n'est jamais soi-même. Tout est une blague. La mère dira à son fils :

Tu permets, Léon, je vais te prouver que ce cadavre est faux. Ce n'est qu'un mannequin. D'ailleurs toute cette affaire – y compris nous-mêmes – a été remarquablement montée, seulement on ne sait pas par qui. Mais cela n'est rien de plus que la forme pure de certains incidents, figés dans l'infini de l'Existence²³.

Le dramaturge polonais exprime par ces propos son concept du théâtre. Mais à la fin de la pièce, il revient à une scène quasiment symbolique qui évoque le triomphe de la civilisation mécanisée – cette quasi obsession ne le quittera jamais. Avant que Léon soit écrasé par les ouvriers voraces, un travailleur dira : « Bon – maintenant, messieurs, un petit lynchage au nom de la démocratie insipide »²⁴.

*

Pour conclure, force nous est de constater que les deux écrivains, convaincus de leur mission méritoire, désirent rejeter le réalisme, la psychologie afin d'atteindre, au monde surréel, selon Goll, ou, aux yeux de Witkiewicz, à la métaphysique. Peu importe la nomenclature que les deux artistes utilisent, leur quête semble analogue. Goll veut faire sortir l'homme de l'ankylose de la vie monotone, en faire un enfant, Witkacy aspire à éveiller en l'homme l'angoisse métaphysique. Le premier constate : « l'art [...] doit supprimer l'homme de tous les jours, l'effrayer comme le masque effraie l'enfant et Euripide les Athéniens, qui sortaient du théâtre en titubant. L'art doit refaire de l'homme un enfant »²⁵. Et Witkiewicz d'ajouter : « en sortant du théâtre, on doit avoir l'impression de s'éveiller de quelque sommeil bizarre, dans lequel les choses les plus ordinaires avaient le charme étrange, impénétrable, caractéristique du rêve et qui ne peut se comparer à rien d'autre »²⁶. Entrer au théâtre n'est jamais sans conséquences, comme chez Artaud, Genet, ou Jarry, le spectateur est tout de suite mis en jeu et il doit le sentir avec tous ses sens. En bouleversant le public, Witkacy et Goll rétablissent les liens rompus avec les origines antiques du théâtre ; ils le font dans le but de faire sortir celui-là de la crise endémique. Sans doute, leurs projets élaborés indépendamment l'un de l'autre ont-ils pu prendre naissance au carrefour des cultures que représentait alors l'Europe en pleine ébullition de recherches avant-gardistes.

²³ *Ibid.*, p. 157.

²⁴ *Ibid.*, p. 164.

²⁵ Y. Goll, « Le Surdrame », *op. cit.*, p. 359.

²⁶ Propos cités par A. van Crugten, in : S. I. Witkiewicz, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 24.