

JÓZEF HEISTEIN  
Wrocław

L'ESTHÉTIQUE DE S. I. WITKIEWICZ ET L'AVANT-GARDE  
THÉÂTRALE EN FRANCE

AVANT-PROPOS

On considère comme avant-garde un mouvement qui joue ou prétend jouer un rôle précurseur à l'égard des mouvements du même type caractéristiques pour l'époque. Certains théoriciens distinguent deux formes de l'avant-garde: l'avant-garde authentique et l'avant-garde formelle<sup>1</sup>. La première a pour but de fournir une nouvelle manière de regarder le monde avec son idéologie et sa morale et cherche de nouveaux moyens d'expression artistique qui puissent refléter cette nouvelle vision du monde, tandis que la seconde ne se limite qu'à l'invention des procédés originaux mais touchant aux solutions purement artistiques.

Dans beaucoup d'études sur l'époque prise en considération dans le présent article, on trouve le terme «décadence», «décadent». Il nous semble nécessaire de préciser que le phénomène de la décadence ne se rapporte qu'à la sphère de l'idéologie: c'est une certaine perte de foi dans le progrès, dans les possibilités d'améliorer la situation de l'homme face aux guerres, aux dictatures, aux luttes internes, face à tout ce qui provoque une crise des valeurs morales. Mais le terme «décadence» n'est nullement considéré comme un déclin de l'art, c'est-à-dire l'art en régression, en dégradation. Au contraire, l'état de crise des artistes, par leur sensibilité, contribue souvent au développement de leur invention et à la création d'oeuvres qui ne servent pas, en effet, à mobiliser l'homme à la lutte pour le progrès social mais qui, en fin de compte, correspondent à la mentalité de l'élite intellectuelle révoltée contre la situation de l'époque et qui contiennent les germes d'une nouvelle esthétique ca-

<sup>1</sup> Cf. C. Salinari, *La questione del realismo*, [dans:] *Preludio e fine del realismo in Italia*, Naples 1967, p. 40.

pable de refléter même une nouvelle idéologie qui commencent à s'épanouir parallèlement aux idées exprimant l'état de crise.

La troisième remarque (après avoir déterminé le mode de comprendre l'avant-garde et la décadence) concernera la méthode de la comparaison de l'esthétique du dramaturge polonais S. I. Witkiewicz (Witkacy) et de celle de l'avant-garde théâtrale en France. Tout d'abord il faut préciser qu'il s'agit du théâtre à partir d'Alfred Jarry jusqu'aux surréalistes, c'est-à-dire des phénomènes de la vie théâtrale qui précédaient ou bien étaient contemporains de Witkiewicz. Puis, la comparaison ne consistera pas dans la recherches des influences réciproques mais dans la mise en relief des ressemblances et des distinctions des oeuvres d'art nées dans des pays différents, qui, par leur audace, ont scandalisé les contemporains (aussi bien le public que la plupart des critiques d'art) et sont réhabilitées par la génération postérieure comme oeuvres de précurseurs.

#### WITKIEWICZ ET SON ESTHÉTIQUE

L'activité du dramaturge polonais date de l'année 1921 et vient à son terme en 1935, mais la plupart de ses oeuvres furent réalisées à la scène entre 1921 et 1928; après 1928, il n'y eut que trois spectacles sur les scènes expérimentales.

La plupart des spectacles évoquèrent des protestations de la part du public et de la critique et seulement quelques critiques (entre autres le célèbre critique théâtral et en même temps fameux traducteur des oeuvres classiques françaises T. Boy-Żeleński) surent apprécier l'art de Witkiewicz, en effet, non sans réserves. Ce n'est qu'après 1960 qu'on note un intérêt croissant pour l'oeuvre de cet auteur qui est estimé maintenant comme un des plus grands écrivains d'entre les deux guerres en Pologne. Cet intérêt s'est épanoui dans beaucoup de pays européens et même hors d'Europe. Les oeuvres sont mises en scène et les traductions sont imprimées en beaucoup de langues<sup>2</sup>. Outre un grand nombre de critiques publiées à l'occasion des spectacles et de la publication du *Théâtre complet*<sup>3</sup> en Pologne, plusieurs essais et même études de recherches apparaissent<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> En France dans la série de théâtre de Gallimard.

<sup>3</sup> S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, Warszawa 1962.

<sup>4</sup> En 1970 une thèse de doctorat d'une grande valeur écrite par Janusz Degler sous la direction du professeur Bogdan Zakrzewski a été soutenue à la Faculté des Lettres de l'Université de Wrocław. La thèse a comme sujet la mise-en-scène des oeuvres de Witkiewicz dans la période entre les deux guerres mais elle donne une analyse profonde et multilatérale de tout son oeuvre.

Witkiewicz se présenta non seulement comme écrivain, mais aussi comme auteur d'un grand nombre d'essais et d'articles polémiques où il expliqua ses idées et répondit aux attaques des critiques. Ces essais et articles permettent de constater qu'il fut non seulement un artiste mais aussi un philosophe et philosophe conscient de sa mission. En 1935 Witkiewicz publia un livre intitulé *Les Notions et affirmations impliquées par la notion de l'existence*<sup>5</sup> qu'il traita comme l'oeuvre principale de sa vie et où il exposa son système philosophique. Il est très difficile de reconstruire ce système car l'auteur ne fut pas philosophe de métier et créa une terminologie particulière à son propre usage et parce qu'il employa dans son oeuvre un langage métaphorique qui rend difficile et même impossible une interprétation suffisamment motivée<sup>6</sup>. Plus claires sont ses idées esthétiques et surtout celles qui concernent la peinture et le théâtre, exposées dans le recueil *Teatr* de 1923<sup>7</sup>; plus claires ne veut nullement dire plus facile, car aussi dans ce domaine Witkiewicz emploie de riches métaphores mais, somme toute, une reconstruction des éléments plus importants de son esthétique nous semble possible.

A la base de ses idées, Witkacy mit l'éternel conflit entre l'individu comme parcelle du collectif humain et l'individu renfermé dans sa propre personnalité et tendant à l'affirmation de ses caractères distinctifs. L'homme se distingue des autres êtres parce qu'il est conscient de sa propre existence, mais le sens de l'existence est caché dans une atmosphère de tragique et d'énigme. L'homme est aussi conscient du danger qui le menace à tout moment et qu'il dépend des hasards absurdes; en même temps l'homme tend à comprendre le secret de l'existence et au moins à modérer ses influences par les phénomènes comme la religion, la philosophie et l'art. Ce dernier phénomène ne sert pas à expliquer ou justifier l'angoisse de l'existence mais il forme une espèce de légitime défense. L'art doit donc aider l'artiste à extérioriser ses sentiments métaphysiques et à évoquer les sentiments analogues chez le récepteur. Ce sentiment métaphysique élaboré par le système psychique de l'artiste devient une construction autonome et individualisée, c'est-à-dire une construction de la Forme Pure<sup>8</sup>. La Forme Pure comme reflet du «moi» de l'artiste est donc exprimée par la construction formelle de l'oeuvre qui

<sup>5</sup> S. I. Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia*, Warszawa 1935.

<sup>6</sup> Cf. les essais de T. Kotarbiński, J. Leszczyński, R. Ingarden, [dans:] S. I. Witkiewicz, *Człowiek i twórca*, Warszawa 1957.

<sup>7</sup> S. I. Witkiewicz, *Teatr*, Kraków 1923, avec un soubre-titre (en traduction française): *Introduction à la théorie de la Forme Pure dans le théâtre, De l'art des metteurs en scène et des acteurs, Document de l'histoire de la lutte pour la Forme Pure dans le théâtre et un supplément Sur notre futurisme*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 12.

contient le germe des contradictions illustrées par la fameuse métaphore de Witkacy «la flamme figée à cause d'une gelée inexprimable». En effet, la conception de créer une esthétique à la base des notions métaphysiques est résolue par les moyens formels, c'est-à-dire par la construction de l'oeuvre d'art qui se compose d'un système des éléments simples et compliqués. Mais, d'après Witkiewicz, ce système doit à son tour avoir comme but l'évocation des sentiments métaphysiques.

Dans la réalisation de cette conception de l'art, l'écrivain voit d'énormes difficultés: les valeurs individuelles de l'homme sont menacées par le fait que cet homme appartient à la «machine sociale» épouvantable et la conscience qu'il y appartient conduit au dépérissement de ses sentiments métaphysiques; il en résulte que l'homme futur ne sera plus capable de sentir le «secret de son existence». L'avenir de l'art ne se présente donc pas sous de belles couleurs, deux espèces de mort l'attendent: 1° — la mort naturelle, dans un moment déterminé toutes les combinaisons formelles possibles seront épuisées, et 2° — la mort résultant du procès du développement social, la démocratisation de la vie conduit à la formation d'une culture de masse et, à son tour, à la standardisation et à la banalisation de l'art.

Ce pessimisme de Witkiewicz se formait progressivement. Au début de son activité, il croyait encore dans la possibilité de sauver l'art, en traitant cet art comme une espèce de catharsis, d'une évasion qui aide l'homme à se libérer de l'horreur, de ce qui est quotidien et vulgaire. Il proposa d'une part le retour aux fonctions métaphysiques de l'art, et de l'autre, la recherche des nouvelles formes qui pussent provoquer des secousses après le travail mécanique et abêtissant et qui pussent enragier l'homme.

Par ce bref regard sur le fond théorique de l'esthétique de Witkacy, on voit qu'elle est fondée sur des éléments pas tout-à-fait originaux: prenons comme exemple la considération de l'art comme une sorte de catharsis, la prédiction de la mort de l'art ou bien la crainte en vue de la démocratisation de l'art. Mais tous ces éléments pris dans leur ensemble forment un système cohérent qui sert de base pour l'invention des moyens pratiques correspondant à la théorie.

Ainsi l'art moderne doit être fondé sur une soi-disant «perversion artistique». Dans la conception théorique, cette perversion trouve sa réalisation dans la Forme Pure — l'acte de désespoir contre la monotonie de la vie. Pratiquement Witkacy comprend sous le terme de «perversion» le fait que le beau peut être réalisé à l'aide d'un complexe d'éléments laids et désagréable comme les dissonances, les combinaisons déplaisantes, bizarres et même dégoûtantes des paroles et des faits<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Cf. S. I. Witkiewicz, *O czystej formie*, Warszawa 1932, p. 21.

Witkiewicz décida de faire des efforts pour sauver l'art dans le domaine qui, à son avis, subit un déclin total — c'est-à-dire dans le théâtre. L'avenir du théâtre ne peut pas être lié à l'esprit théâtral du symbolisme, de l'expressionnisme et des formes apparemment nouvelles de la mise-en-scène consistant dans l'introduction des nouvelles conceptions du décor, du son, de la lumière. La valeur essentielle du théâtre repose sur la liaison métaphysique entre l'homme et la nature et cette liaison doit être réalisée par tous les moyens d'expressions possibles (les paroles, le jeu des acteurs, l'espace de la scène, le son etc.) agissant directement (c'est-à-dire sans une transformation intellectuelle et raisonnée) dans tout moment du spectacle indépendamment du moment précédant ou suivant. Cette compréhension du théâtre rend nul le sujet et les vieux principes comme la chronologie, la logique du système des trames, le développement des caractères et des phénomènes psychiques du personnage. En analogie avec la peinture moderne, la déformation de la vie (ou bien du monde fantastique) ne dépend que de la structure interne de l'oeuvre et ne peut pas être soumise aux principes de la vie-même. Le théâtre crée, en effet, un monde autonome, indépendant de la réalité et évoque chez le spectateur des rêves bizarres, pleins de charme, mais incomparables à d'autres phénomènes<sup>10</sup>, d'où le refus des conventions naturalistes. En même temps l'écrivain ne propose pas de nouveautés dans la mise-en-scène ou bien dans l'architecture du théâtre. Il ne rejette pas le décor, les costumes et l'architecture scénique, mais il demande que ces moyens soient employés sans exagération.

Le point de départ du théâtre — c'est le texte; d'autres éléments du théâtre doivent être adaptés au texte. Witkacy demande d'abandonner l'intrigue et l'action reposant sur le complexe des causes et des effets. Ces éléments doivent être remplacés par un système d'événements liés d'une manière incohérente d'après les lois d'une «logique formelle interne». Le refus de l'affabulation permet de libérer le théâtre de ses fonctions politiques, sociales, didactiques etc.

A l'action illogique correspond une psychologie particulière du personnage. Witkiewicz propose de renoncer aux moyens de la caractéristique du personnage comme l'individualisation de l'aspect extérieur, des traits psychologiques et du langage et il insiste sur la libération du personnage des lois de la psychologie, de la morale et des sciences en général.

Dans ses écrits l'auteur s'occupe peu du metteur en scène. Il ne lui demande que d'oublier la vie et de ne prendre en considération que le système des énonciations et des événements renfermé dans l'oeuvre et

<sup>10</sup> Cf. Witkiewicz, pp. 25-26.

selon lequel le metteur en scène forme une construction correspondant à son propre esprit du Beau. Celui-ci doit permettre aux acteurs de réaliser leurs propres idées à condition que les acteurs eux-mêmes s'éloignent de la vie<sup>11</sup>. Les indications peu nombreuses données aux metteurs en scène touchent le problème de la rapidité énorme du jeu, et en plus, Witkacy les avertit qu'ils ne cherchent pas à introduire des bizarreries plus excessives que celles qui sont prévues par l'auteur.

Quant aux acteurs, leur jeu doit correspondre aux nouvelles exigences du théâtre. L'acteur est obligé de comprendre l'idée formelle de l'oeuvre, de rejeter la vérité de la vie et de ne se soumettre qu'à la vérité formelle. C'est pourquoi il a une pleine liberté dans le choix des moyens du jeu parce que les conventions n'existent plus. L'acteur ne s'incarne pas dans le rôle du personnage, mais il devient un véritable artiste qui crée son rôle d'après sa propre intuition. Il rejette les états d'âme et emploie les moyens vocaux d'une manière qui lui est propre; par exemple, il peut parler des choses joyeuses d'une manière triste et rire pendant les moments tragiques<sup>12</sup>. De toute façon, l'acteur ne peut pas oublier qu'il constitue une parcelle d'une entité et qu'il est obligé de conformer son attitude à l'attitude de la scène.

Witkiewicz ne se limita pas à l'exposition de ses idées dans les essais et articles, mais il en fit parler les personnages de ses pièces. On peut trouver dans la plupart de ses ouvrages des répliques comme celles-ci: «La grandeur de l'art ne consiste à présent que dans la perversion et dans la folie — je parle certainement de la forme»<sup>13</sup>, ou bien: «Le véritable artiste est celui qui crée les conceptions formelles, même au prix de la déformation»<sup>14</sup>.

Malgré cette liaison étroite entre sa théorie et la pratique Witkiewicz se sentit obligé de constater la défaite dans la tentative d'atteindre la Forme Pure et même de s'en approcher. C'est pourquoi vers le 1924 il renonça aux deux genres d'art qui lui furent les plus proches: à la peinture et au théâtre. A son avis, les expériences démontrèrent que le théâtre était condamné à mort<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 73-74.

<sup>13</sup> Le poète Walpurg dans *Le Fou et la nonne (Wariat i zakonnica)*, [dans:] *Dramaty*, p. 266.

<sup>14</sup> Léon dans *La mère (Matka)*, *ibidem*, p. 369.

<sup>15</sup> S. I. Witkiewicz, *Odpowiedź i spowiedź*, „Linia”, 1931, no. 3, cit. d'après le texte de la thèse de J. Degler.

L'ESTHÉTIQUE DE L'AVANT-GARDE THÉÂTRALE EN FRANCE  
DE JARRY AU SURREALISME

En analysant les idées de Witkiewicz, on trouve beaucoup de traits qui sont aussi caractéristiques de certaines tendances dans l'art français représentées surtout par la ligne qui conduit de Jarry jusqu'au surréalisme. En entreprenant cette analyse, il faut souligner que dans la direction du développement de l'art français de cette époque, le théâtre ne jouait pas toujours un rôle du premier ordre, laissant souvent la première place à d'autres genres d'art, y compris d'autres genres littéraires.

Le premier qui a porté un coup fort aux conventions théâtrales regnant en France à la fin du XX<sup>e</sup> siècle (après la «révolution» d'Antoine) fut sans doute Alfred Jarry avec sa première représentation d'*Ubu-Roi* sur la scène du Théâtre de l'Oeuvre en 1896. La farce écrite par un lycéen de quinze ans comme une parodie de son professeur d'histoire introduisit dans le théâtre de nouveaux moyens d'expression étrangers au théâtre réaliste et naturaliste et même un nouveau contenu dont le jeune auteur ne put point être conscient. Le héros de la pièce devint la caricature monstrueuse d'un tyran et par l'universalisation du lieu de l'action — «en Pologne c'est-à-dire Nulle Part»<sup>16</sup> — un symbole de toute tyrannie barbare — le trait significatif entre autres pour Witkacy. Aux deux écrivains fut aussi commune la vision du monde comme une boucherie sanglante et absurde<sup>17</sup>. Comme plus tard le dramaturge polonais, Jarry employa tels moyens comme langage grossier et personnages dégoûtants et beaucoup de jeux de théâtre reposant sur le pur-nonsense.

L'oeuvre de jeunesse fut prise au sérieux par l'auteur-même qui tâcha d'expliquer les principes de l'art nouveau dans plusieurs articles. Il y avait des problèmes qui se classaient dans le terrain de l'esthétique et particulièrement du métier théâtral, mais on n'y trouve pas de question touchant une base idéologique de son théâtre. Jarry se présenta comme un homme de théâtre qui voulut renouveler ce genre d'art bien qu'il ait refusé le nom de créateur d'une nouvelle école dramatique<sup>18</sup>. Il refusa de s'abaisser aux exigences de la foule qui, à son avis, ne comprenait jamais le théâtre.

Au point de vue de l'esthétique la plus grande nouveauté du théâtre de Jarry fut la tentative d'introduire l'irrationnel par la suppression

<sup>16</sup> Cf. Le discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi* le 10 décembre 1896, [dans:] A. Jarry, *Tout Ubu*, Paris 1962.

<sup>17</sup> Cf. K. Puzyna, La préface à *Dramaty*, p. 12.

<sup>18</sup> H. Béhar, *Etude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris 1967, p. 39.

de tout élément concret qui pût permettre au spectateur de se raccrocher à la réalité<sup>19</sup>. En s'exprimant sur les moyens techniques, il précisa la simplification ou même la suppression du décor et en même temps l'augmentation du rôle de la lumière, le port d'un masque par les comédiens pour mettre en évidence le caractère éternel du personnage et l'adoption d'une voix spéciale qui, plus qu'un personnage, rappelât une marionnette. S'il est difficile d'examiner les influences directes de Jarry sur l'oeuvre de Witkiewicz, il faut quand même souligner que le dramaturge polonais connut *Ubu-Roi*<sup>20</sup>.

La deuxième phase de l'avant-garde théâtrale française commence sans doute avec les *Mammelles de Tirésias* d'Apollinaire et les conceptions de Pierre Albert-Birot — conceptions liées sans doute avec le développement du futurisme. Sans entrer dans une discussion sur les influences réciproques du futurisme et des différents «-ismes» de cette époque, on peut constater que l'avant-garde française rejeta le programme politique du groupe de Marinetti — programme lié surtout à la situation de l'Italie, mais se rapprocha des idées du futurisme dans le domaine purement artistique tels le rejet de l'art traditionnel et la simultanéité comme reflet de la complexité du monde envahi par la nouvelle technique<sup>21</sup>. Les représentants de l'avant-garde en question ne recherchèrent pas de base philosophique pour leur activité et ce furent surtout les philosophes et critiques qui s'efforçaient de la trouver<sup>22</sup>. La preuve en est l'oeuvre d'Apollinaire dont le mot d'ordre fut d'inventer les nouveaux moyens d'expression pour attirer le lecteur (et le spectateur) à la participation au jeu. Apollinaire écrivit dans la préface aux *Mammelles de Tirésias*: «Il m'est impossible de décider si ce drame est sérieux. Il a comme but d'intéresser et d'amuser»<sup>23</sup>. Les traits de son théâtre sont exposés aussi dans le prologue: l'esprit nouveau du théâtre c'est la joie, la volupté, la vertu qui doivent remplacer le vieux pessimisme. Quant aux moyens techniques, Apollinaire déploie l'impossibilité de présenter la pièce dans un théâtre construit selon le projet de Pierre Albert-Birot (un théâtre rond à deux scènes<sup>24</sup>) mais il propose de profiter de tous les moyens possibles pour tenir le

<sup>19</sup> Cf. *Tout Ubu*, article *Questions de théâtre*.

<sup>20</sup> La préface à *Dramaty*, p. 12.

<sup>21</sup> Cf. surtout P. Bergmann, *Modernolatritia et Simultaneità*, Uppsala 1962, et aussi R. Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris 1952; G. Lehmann, *De Marinetti à Maiakowski*. Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Fribourg, 1942.

<sup>22</sup> Cf., entre autres, R. Arbour, *Henri Bergson et les lettres françaises*, Paris 1955; G. Lemaître, *From Cubisme to Surrealisme*, Cambridge 1945.

<sup>23</sup> G. Apollinaire, *Les Mammelles de Tirésias*, Paris 1946, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 30.

spectateur dans un état d'incertitude en le frappant par d'incessantes surprises<sup>25</sup>, ce qui lui rend impossible de rester indifférent envers l'oeuvre d'art.

Rappelons les principes de ce théâtre appelé par Albert Birot «nunique» qui furent exposés dans plusieurs articles de la revue de l'avant-garde «Sic»: «L'action principale n'aura pour ainsi dire pas plus d'importance que les autres actions ou fragments d'action qui la compénétreront; on ne reculera devant aucun contraste, aucune diversité, aucun inattendu, acrobatie, chants, pitreries, tragédie, comédie, bouffonnerie, projections cinématographiques, pantomimes; le théâtre nunique doit être un grand tout simultanément, contenant tous les moyens et toutes les émotions capables de communiquer une vie intense et enivrante aux spectateur. Pour ajouter encore à cette intensité les multiples actions se dérouleront sur la scène et dans la salle. Pour atteindre à un réalisme plus profond, on dédoublera certains personnages de manière à montrer les actes et les pensées, si souvent en contradiction»<sup>26</sup>. Quelles ressemblances des idées et de leurs réalisations dans le théâtre de Witkacy et d'Apollinaire, pour n'en donner que quelques exemples: dans la pièce du dramaturge polonais *Le Fou et la nonne* au troisième acte le poète Walpurg entre au moment où son cadavre du pendu est encore visible et il est accompagné du médecin Burdygiel tué par lui-même au deuxième acte; dans *La Mère* au moment où la vieille mère est étendue sur le catafalque en présence de son fils Léon, apparaît sur la scène la mère à l'âge de 23 ans, enceinte, avant la naissance de Léon, et cette jeune femme est accompagnée de son mari, pendu au Brésil comme malfaiteur il y a plusieurs ans et dont la voix se faisait sentir tout le long de la pièce, comme une voix d'outre-scène. De même dans les *Mammelles de Tirésias* Apollinaire fait ressusciter plusieurs fois des personnages (Presto et Lacouf dans les 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> scène du I<sup>e</sup> acte), tandis que dans l'autre pièce de cet auteur *Couleur de Temps* on se rencontre avec les Voix des morts, des vivants et des dieux.

Apollinaire chercha aussi des sujets pour droguer le public. Il n'hésita pas devant une sorte de mystification, en profitant du mythe de Tirésias pour relever le problème actuel de l'époque — celui de la repopulation, traité en effet d'une manière burlesque<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Le phénomène de «surprise» fut mis en relief comme un des éléments les plus importants de la poésie dans son testament artistique *L'esprit nouveau et les poètes*, publié dans le «Mercure de France», le 1 décembre 1918.

<sup>26</sup> «Sic», 1916, no. 8-10.

<sup>27</sup> Rappelons le fragment concernant la mise au monde en un seul jour 40.049 enfants (p. 63) ou bien les jeux de mots: merdecin — mère de seins, merdecine — mère des cygnes (p. 53); cf. aussi A. Breton, *Les Pas perdus*, Paris 1924, p. 44.

La troisième étape de l'avant-garde théâtrale en France est liée avec le mouvement Dada, bien qu'il soit très difficile de faire une césure entre le théâtre Dada et le théâtre surréaliste<sup>28</sup>, puisque les uns et les autres rejetèrent toute différenciations entre les genres artistiques (Dada rejeta même toute notion d'Art) et ne considérèrent le théâtre que comme une pure convention qui contribue au contact direct de l'artiste et du public, contact obligatoire pour la réception de leurs oeuvres. Néanmoins, ce contact demanda des formes d'expression qui commencèrent à l'époque de Dada par les dialogues autour des expositions d'une peinture et en passant par les représentations des sketches et des actes uniques finirent par les spectacles qui s'approchèrent, au moins dans leur construction, du théâtre traditionnel.

Au moment de la création des spectacles Dada, la différence entre eux et le théâtre de Jarry et d'Apollinaire devient évidente: tandis que ces derniers tendirent aux changements à l'intérieur de l'art, Dada proclama la négation de l'art en général et sa destruction. Mais, en réalité, cette destruction s'effectuait par le moyen de procédés appartenant au domaine de l'art et ainsi se créait un art nouveau, différent de l'ancien, mais quand-même un art. A ce propos Tristan Tzara écrivit trente ans après la création de son mouvement: «Dada se dressait contre tout ce qui était littérature, pour en détruire les fondements, nous employions les méthodes les plus insidieuses, les éléments-mêmes de cet art, de cette littérature décriés»<sup>29</sup>.

Certainement, on peut trouver dans l'art de Dada des traits plus profonds, mais ces traits qui touchèrent l'attitude de l'homme en vue de la situation actuelle pour l'époque de la fin de la première guerre mondiale, ne furent relevés que plus tard par les critiques et parfois par les artistes-mêmes. Tristan Tzara nous parla de l'offensive contre le système du monde qui aboutissait à la destruction de l'homme par l'homme et il explique que ces idées ne lui parurent évidentes que plus tard; à l'époque pour annoncer et divulguer pareilles idées il fallut scandaliser le monde au point de passer devant lui soit pour des mal-fauteurs, soit pour les imbéciles<sup>30</sup>.

De la nécessité de scandaliser proviennent les moyens d'expression du théâtre Dada qui adapta ceux de l'art de Jarry et d'Apollinaire et

<sup>28</sup> Cf. aussi *Teatro Dada*, Torino 1969, préface de Gian Renzo Mateo et Ippolito Simonis, p. 16.

<sup>29</sup> T. Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris 1966, p. 19. La première pièce de théâtre publiée sous l'égide du mouvement Dada fut *L'Empereur de Chine* de Ribemont-Dessaigne. Cf. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, éd. J. J. Pauvert, p. 116.

<sup>30</sup> *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 20.

y ajouta d'autres formant ainsi un ensemble de traits caractéristique pour le théâtre moderne d'avant-garde. On pourrait caractériser ces traits de la manière suivante<sup>31</sup>:

1° — L'abolition de toutes les conventions dramatiques et le mélange de toutes les formes d'expression dramatique (le comique, le tragique, réalisme, fantaisie etc.).

2° — L'abolition de la logique du discours dans la sphère du langage-même (l'incohérence entre les mots, les mots inventés sans une signification déterminée) et dans la sphère de la communication entre les hommes (les dialogues dans lesquels il n'y a pas de liaison entre les énonciations des personnages); l'exemple d'un langage construit au mépris de toute logique et des règles de la syntaxe nous est fourni dans la pièce de Tristan Tzara *La première aventure de M. Antipyrine*, où à côté des expressions comme »Soco Biaï Affahou» l'auteur emploie même les formules chimiques telles  $SO_2H_4$  ou bien  $Ca_2O_4SPh$ . Parfois l'impossibilité de la communication entre les hommes devient un symbole de l'existence humaine, par exemple dans la pièce de Ribemont-Dessaigne *Le serein muet*, où les personnages parlent chacun de ses propres problèmes: le mari Riquet, au sommet d'une échelle, s'adresse à un Conseil de la Couronne imaginaire et en même temps sa femme Barate, au bas de cette échelle, parle de ses sentiments.

3° — L'abolition de la coordination entre divers éléments du spectacle et l'emploi des éléments des divers genres d'art, en premier lieu de la peinture, y compris la technique du «collage».

4° — Une nouvelle méthode du jeu des acteurs qui deviennent «aliénés» des personnages et qui doivent inventer de nouveaux moyens d'expression étrangers aux conventions; rappelons l'exigence de Witkiewicz d'exprimer la joie d'une manière triste et la tristesse d'une façon joyeuse.

5° — L'introduction d'un érotisme vulgaire et de la cruauté pour scandaliser le spectateur et l'exciter à une participation violente dans le spectacle; très souvent la cruauté exagérée fut destinée à évoquer une sorte d'humour plutôt macabre, par exemple dans la pièce de Ribemont-Dessaigne *Le Bourreau du Pérou* où le personnage du bourreau ayant reçu le paraphe présidentiel devint un tyran plus atroce qu'Ubu dans la pièce de Jarry.

Presque tous les traits énumérés ci-dessus entrèrent dans le cadre du théâtre surréaliste et c'est pourquoi il est difficile — comme nous avons déjà mentionné — de séparer le théâtre Dada du celui des surré-

---

<sup>31</sup> Certains de ces traits ont été relevés dans *Teatro Dada*. Sur certaines co-hérences entre le théâtre de Jarry et celui de Dada, cf. aussi *Dada à Paris*, p. 316.

alistes. Mais d'autre part on ne peut pas affirmer que l'un est la continuation de l'autre, malgré le fait que beaucoup d'écrivains, et parmi eux les piliers du surréalisme comme Breton, Aragon, Soupault, commencèrent leur activité au sein du mouvement Dada. Il nous semble opportun d'accepter les opinions de Tzara que c'était dans la nature de Dada de mettre un terme à son existence et que le surréalisme naquit des cendres de Dada<sup>32</sup>. Si dans les problèmes techniques les surréalistes profitèrent largement de l'expérience des dadaïstes, ils introduisirent des moments tout-à-fait nouveaux dans le contenu des œuvres. Dada proclama la destruction de l'ancien monde, les surréalistes essayèrent de créer une nouvelle vision du monde. Les essais de s'adapter à la réalité et de la pousser en avant ne reposèrent pas seulement dans les tentatives de concilier le mouvement surréaliste avec le mouvement révolutionnaire, mais aussi dans la création des nouveaux rapports entre l'art et la vie et dans ce domaine, ils apportèrent une contribution de la plus haute valeur.

Les surréalistes demandèrent la reconnaissance des droits illimités de l'imagination et pour évoquer cette imagination ils considérèrent comme une nécessité de premier ordre la descente à la profondeur de l'inconscience, d'où le recours à l'écriture automatique — le procédé permettant la libération de l'individu. Ainsi Breton croyait saisir la pensée sans aucun contrôle esthétique ou moral et trouver un moyen d'expression artistique à la portée de tous. De plus, selon les idées du chef du mouvement le surréalisme alla vers un plus grand réalisme en nous donnant à voir ce qui existait réellement mais que l'homme ne savait pas voir<sup>33</sup>.

Il est intéressant que malgré la condamnation du théâtre comme pure convention (d'où l'exclusion d'Artaud et de Vitrac du surréalisme au moment de la création d'un véritable théâtre professionnel) Breton lui-même profita de ces conventions. On peut pourtant noter une évolution dans l'attitude du surréalisme à l'égard du théâtre. Au début, encore à l'époque de Dada, Breton et ses amis écrivaient des pièces et se manifestaient eux-mêmes, ensuite — à la période des manifestes surréalistes — Breton confirma que c'est au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptèrent le mieux<sup>34</sup> et en même temps il condamna le théâtre comme institution et enfin, déjà après la deuxième guer-

<sup>32</sup> Cf. *Le Surréalisme et l'après-guerre*, pp. 23-24. Il faut noter l'opinion très intéressante mais discutable de M. Sanouillet sur le problème en question: «Le surréalisme fut la forme française de Dada» (voire: *Dada à Paris*, p. 420).

<sup>33</sup> Cf. aussi, C. Mauriac, *André Breton*, Paris 1970, p. 250.

<sup>34</sup> A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1962, p. 48.

re mondiale, le chef du mouvement reconnu comme surréalistes certaines oeuvres dramatiques<sup>35</sup>.

En effet, indépendamment des idées théoriques de Breton, on peut constater qu'un théâtre surréaliste existait et on peut même relever les traits caractéristiques pour ce théâtre, surtout dans les oeuvres de Roger Vitrac et Antonin Artaud — tous les deux créateurs (en collaboration avec Robert Aron) du Théâtre Alfred Jarry. Tout d'abord le fait de créer un vrai théâtre et des pièces destinées à leur réalisation scénique distingua ces deux écrivains des dadaïstes qui se prononcèrent (comme d'ailleurs Breton) contre le théâtre professionnel. Pour eux le théâtre ne fut pas un jeu mais une entreprise où le public et les comédiens devaient engager leur vie profonde et les faire ressentir directement l'angoisse métaphysique en les conduisant à la révolte et à la libération individuelle. De ces idées sur le but de théâtre plusieurs procédés découlèrent: la fascination magnétique des rêves (la pièce qui met en relief ce trait est *L'Entrée libre* de Vitrac où l'auteur porte à la scène les rêves de trois personnages) provenant directement du freudisme, la folie — elle aussi considérée comme état pathologique résultant des équilibres causés par la réaction de l'inconscience et la cruauté qui envahit aussi l'amour conçu dans la violence, avec un goût du sang et des arrière-pensées criminelles. Ces derniers traits présents dans la petite scène du *Jet de sang* et dans le *Ventre brûlé ou la Mère folle* d'Antonin Artaud furent développés plus tard par cet écrivain dans son Théâtre de la Cruauté qui devint une synthèse de tous les genres d'art non sans influence du théâtre oriental qui provoqua une évolution dans les idées de l'auteur de la pièce *Les Cenci*<sup>36</sup>.

#### UN ESSAI DE COMPARAISON

De l'analyse des idées de Witkacy et de celles de l'avant-garde théâtrale française, certaines ressemblances et distinctions sautent aux yeux et on peut les trouver facilement aussi bien dans la base philosophique, dans les modes de concevoir le théâtre que dans les procédés techniques.

Il nous semble incontestable qu'à la base de tous les mouvements étudiés ci-dessus, on peut relever la même source: une crise de conscience devant les maux du siècle, d'où les tentatives d'une rupture avec

<sup>35</sup> Cf. Béhar, *op. cit.*, p. 29.

<sup>36</sup> Pour les particularités du Théâtre de la Cruauté, cf. aussi mon article *Les Interprétations du motif Cenci dans le théâtre moderne d'Artaud et de Moravia*, „Romanica Wratislaviensia”, vol. V, Wrocław 1970.

le passé comme origine de ces maux et la recherche d'une nouvelle vision du monde. S'il y a une certaine unanimité dans la condamnation du passé, on peut constater que dans le mode de concevoir le monde divers points de vue se présentent. Cette protestation contre le passé doit être examinée comme un phénomène social et dans ce domaine on note déjà des différences importantes. La plupart des mouvements d'avant-garde ne posèrent pas des problèmes des changements sociaux et ne cherchèrent pas les origines des maux dans le terrain de l'idéologie proprement dite. Au lieu d'essayer changer le monde en participant aux activités révolutionnaires, les porte-parole des avant-gardes visèrent à transformer le monde à travers l'art. Ce n'est qu'avec les surréalistes qu'on arrive aux tendances révolutionnaires mais la symbiose de l'art et de la révolution dans ce cas-là ne porta pas aux résultats positifs. Le mode de concevoir l'art comme procédé de la libération de l'individu des angoisses personnelles résultant du jeu de l'inconscience fut incompatible avec les projets de l'activité sociale lancés par les communistes; ces contradictions brisèrent le surréalisme. Tandis que chez les surréalistes les routes de l'art et de l'idéologie bifurquèrent, Witkiewicz tâcha de les unir et c'est pourquoi il créa non seulement une base philosophique profonde de son art mais il l'a divulguée par cet art-même; rappelons les énonciations des ouvriers dans les *Cordonniers* ou bien celles de Léon dans *La Mère* qui exposèrent les éléments du système philosophique et mirent en relief le problème de l'injustice sociale. D'ailleurs l'illustration de ce système constitue le noyau de toute oeuvre de Witkacy. La défaite de l'écrivain ne signifia point le déclin de son art mais elle fut causée par la faiblesse de son système philosophique détaché de la réalité sociale.

Witkiewicz dépassa les surréalistes aussi dans le mode de concevoir l'art. Il tourna en ridicule le freudisme (entre autres dans la pièce *Le Fou et la nonne*) et s'approcha plutôt des opinions d'Artaud de l'époque de ses manifestes (1932) sur la fonction métaphysique de l'art. De cette manière de voir l'art faut-il tirer l'emploi des procédés techniques qui furent révélés par Jarry, enrichis par Apollinaire et menés à la «perfection» à l'époque de Dada. On trouve surtout les traits communs de Witkiewicz et du théâtre Dada dans les efforts de ne pas permettre à leur art de passer inaperçu et de choquer le public en le faisant participer violemment aux spectacles. Les tentatives de réagir sur le spectateur directement sans lui donner le temps de réfléchir et de raisonner rapprochent Witkiewicz plutôt d'Artaud que des surréalistes mais à la différence du dramaturge français, l'auteur des *Cordonniers* ne tendit jamais à un théâtre grandiose — synthèse de tous les arts — et insista surtout sur la force de la parole en lui soumettant d'autres moyens d'expression artistique.

L'économie des procédés artistiques et la mise en relief du texte permit à Witkiewicz de se concentrer sur certains problèmes résultant aussi de ses idées qui le rapprochaient des philosophes existentialistes, d'où proviennent les traits qui nous font penser au théâtre de l'absurde de l'après-guerre <sup>37</sup>.

Une autre différence considérable concerne les rapports avec des problèmes nationaux. Dans les oeuvres de l'avant-garde française les auteurs ne touchèrent que rarement l'actualité nationale de leur pays <sup>38</sup>. Witkiewicz fut pleinement engagé dans l'actualité de la Pologne renaissante après 150 ans d'inexistence nationale. On peut facilement voir cette attitude de l'écrivain non seulement dans les didascalies folkloriques mais dans la polémique vivante avec des conceptions concernant l'avenir du pays. Dans son oeuvre on trouve une espèce de règlement des comptes avec les doctrines historiques sur le passé de la Pologne, l'introduction du «personnage en paille» comme polémique avec des idées exposées par le fameux dramaturge polonais Wyspiański dans sa pièce *Les Nocés*.

Witkiewicz ne fut pas compris par ses contemporains et resta dans l'oubli jusqu'au 1956. Ce n'est qu'après 1960, c'est-à-dire déjà après le point culminant du «théâtre de l'absurde» que son oeuvre traversa les frontières de la Pologne. Probablement, si cet oeuvre avait été traduit dans les langues étrangères à l'époque entre les deux guerres, Witkiewicz aurait pu être considéré comme un grand innovateur de l'art sur mesure de Joyce ou plutôt de Sartre <sup>39</sup>, représentant de ce phénomène dans l'art qui le rapproche de l'avant-garde dite authentique.

#### ESTETYKA STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA A AWANGARDA TEATRALNA WE FRANCJI

##### Streszczenie

Na początku artykułu objaśniono użycie terminów „awangarda” oraz „dekadent” i ustalono zasadę porównań polegających nie na poszukiwaniu wpływów, lecz na określeniu podobieństw i różnic przy analizie dzieł sztuki, które, zrodzone

<sup>37</sup> Cf. aussi la préface de K. Puzyna à *Dramaty*, et l'article de J. Iwaszkiewicz, *Nieboszczyk Witkacy*, «*Życie Warszawy*», 1956, no. 246. Le célèbre écrivain polonais trouve dans les pièces de Ionesco les traits les plus caractéristiques de Witkiewicz.

<sup>38</sup> Ce n'est que dans son testament *L'Esprit nouveau et les poètes* qu'Apollinaire vint à la conclusion que la littérature doit avoir toujours des traits nationaux («[...] Les poètes sont toujours l'expression d'un milieu, d'une nation [...]»).

<sup>39</sup> Cf. J. E. Płomieński, *Rozważania nad twórczością S. I. Witkiewicza*, [dans:] *S. I. Witkiewicz. Człowiek i Twórca*, p. 6.

w różnych krajach, oburzały współczesnych, a przez późniejsze generacje uznane zostały za prekursorskie. Następnie omówiono zasady estetyki Witkacego i jej związek z głoszonymi przez niego poglądami filozoficznymi oraz ewolucję zasad estetycznych i przyczyny porzucenia przez polskiego dramaturga twórczości teatralnej.

W części dotyczącej francuskiej awangardy teatralnej ukazano rozwój tego nurtu w teatrze, który rozpoczął Alfred Jarry swoim *Ubu-Roi*. Kolejnymi twórcami w ramach tego nurtu byli Apollinaire oraz teoretyk tzw. teatru „nunicznego” — Pierre Albert-Birot. Potem gorszy publiczności teatr dadaistów oraz nadrealistów, przy czym trudno ustalić między nimi granicę, mimo różnych celów, a także stosowanych przez nich środków artystycznych.

Kiedy porównujemy teatr Witkiewicza z teatrem wspomnianych twórców francuskich, dostrzegamy i podobieństwa, i różnice. Mają one swe źródło w filozofii wymienionych pisarzy, w ich rozumieniu teatru oraz w stosowanych przez nich środkach ekspresji. Wydaje się niezaprzeczalne, że podstawą wszystkich omawianych nurtów jest kryzys świadomości ludzkiej w obliczu „mal du siècle”; stąd dążenie do zerwania z przeszłością i poszukiwanie nowej wizji świata. Jest to zjawisko ogólne, ale w jego pojmowaniu występują poważne różnice. Większość artystycznych ruchów awangardowych nie szuka społecznych źródeł zła i nie dąży do zmian typu społecznego; świat usiłowano natomiast zmienić za pomocą sztuki. Dopiero nadrealiści starali się powiązać rewolucję w sztuce z rewolucją społeczną, ale przyniosło to tylko częściowo pozytywne wyniki; pojęcie sztuki jako procesu uwolnienia jednostki od własnej rozpaczki nie stworzyło właściwego podłoża do praktycznej działalności politycznej w myśl hasła partii komunistycznej.

O ile u nadrealistów drogi sztuki i ideologii rozchodziły się, Witkiewicz starał się te dwie dziedziny połączyć. W wielu sztukach (nie mówiąc już o esejach) element ideologiczny był wyraźnie zarysowany; dotyczy to zwłaszcza podkreślenia niesprawiedliwości społecznej. Klęska Witkiewicza nie była dowodem upadku jego sztuki, ale raczej spowodowana została słabością jego systemu filozoficznego, w dużym stopniu oderwanego od rzeczywistości społecznej.

W pojmowaniu roli teatru Witkiewicz z lat dwudziestych był bliski poglądom głoszonym w manifestach Antonina Artaud (z lat trzydziestych); dotyczy to przede wszystkim metafizycznych funkcji sztuki. Podobieństwa widoczne są także w dążeniu do bezpośredniego oddziaływania na widza, nie dając mu możliwości przemyśleń i refleksji w momencie odbioru sztuki. Natomiast dążenie do symbiozy wszystkich dziedzin sztuki w teatrze właściwe jest także całemu nurtowi francuskiej awangardy teatralnej.

Poważne różnice widoczne są w podejściu do zagadnień narodowych. O ile w swoich dziełach francuscy pisarze omawianego nurtu rzadko nawiązują do problemów związanych z sytuacją ich kraju, to Witkiewicz był w pełni zaangażowany w sprawy polskiej rzeczywistości społecznej. Widzimy to nie tylko w didaskaliach, ale także w częstych polemikach dotyczących zarówno oceny przeszłości historycznej, jak i koncepcji przyszłościowych.

Witkiewicz nie był rozumiany przez współczesnych i jego dzieło, uznane w kraju dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych, weszło do skarbca teatru światowego w latach sześćdziesiątych, tj. po okresie rozkwitu tzw. teatru absurdu. Gdyby dzieła Witkacego przełożono na języki obce w okresie międzywojennym, zostałyby on uznany za jednego z wielkich prekursorów i odnowicieli sztuki europejskiej XX wieku.