



HAL
open science

Forme pure, vie enflammée. Symbolisme et modernité chez Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy)

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Forme pure, vie enflammée. Symbolisme et modernité chez Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy) . Le symbolisme polonais dans le contexte européen, Musée des Beaux-Arts de Rennes, Université Rennes 2, 15-17 octobre 2004, Oct 2004, Rennes, France. hal-01511144

HAL Id: hal-01511144

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01511144>

Submitted on 20 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Forme pure, vie enflammée.

Symbolisme et modernité chez Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)*

Mag Childeryk à Bungo : « Je crains que vous, qui pouvez être artiste, risquiez de devenir, pire encore : rester à tout jamais, un petit garçon qui joue à l'art¹. »

L'hypothèse défendue dans cette étude est la suivante : chez Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), la tension entre l'ironie et la dérision, d'une part, et la philosophie et la littérature, considérées avec respect et sérieux, d'autre part, doit être prise en compte pour interpréter son œuvre et son existence créatrice. Au-delà d'une figure de l'ironie romantique, il s'agit d'une contradiction vivante et vécue, mais insoluble, entre le choix des positions théoriques, enracinées dans le symbolisme, et le contexte d'un monde dans lequel il n'est plus possible d'être artiste symboliste.

« À peine avons-nous pris place [dans un taxi], écrit Freud, et nous voici endettés² » : une somme s'affiche déjà sur le taximètre de l'existence. Le compteur de l'existence de Witkacy s'est même trouvé fort « endetté » lorsque s'est éveillée en lui la conscience de vouloir devenir artiste. Plus encore qu'une relation œdipienne, pleine d'admiration pour son père, cette « dette » a été constituée essentiellement d'influences intellectuelles et artistiques dont le très jeune Witkiewicz Stanisław Ignacy – devenu plus tard Witkacy – s'imprégnait dans le milieu familial et auprès d'éminents amis de son père, lui-même artiste, critique d'art et théoricien, un grand intellectuel ; on aurait dit un sage si l'on n'avait trouvé dans sa correspondance quelques passages à coloration antisémite.

À l'âge de 29 ans, après le suicide de sa fiancée, Witkacy effectue un long périple qui le conduit avec Bronisław Malinowski aux îles Trobriand. Au retour, grièvement blessé durant la première guerre mondiale, il devient réserviste du régiment Pawlowski de l'armée du tzar, régiment dont la révolte a déclenché la révolution de février 1917 à Moscou, provoquant l'abdication du tzar de Russie. Witkacy ne s'y engage pas, mais en est témoin oculaire. De retour en Pologne en 1918, il rédige *Nouvelles formes en peinture et les malentendus qui en découlent*, où il expose sa théorie de la Forme Pure, depuis longtemps élaborée, qui guidera ses recherches picturales, théâtrales et même philosophiques ; la Forme Pure est conçue comme pure donnée plastique (ou plutôt esthétique, dans la mesure où la Forme Pure concerne également le théâtre), donnée sous-jacente à toute représentation figurative ou narrative, et directement associée au « sentiment métaphysique ». Witkacy ne modifiera plus ses positions esthétiques, comme si – grâce à cette persévérance – il avait voulu assumer le destin qui s'était emparé de lui avec une nécessité qui le dépassait. Selon lui, en effet, seules importent les

* Les œuvres de Witkacy sont citées comme suit :

DZ = *Dzieła zebrane* (œuvres complètes), éd. Janusz Degler, Varsovie, PIW, 1992 et suiv.

622 upadki Bunga = *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta* (622 chutes de Bungo ou la femme démoniaque) [1911], DZ I, 1992.

Nienasycenie (inassouvissement) [1930], DZ III, 1992.

Nowe formy w malarstwie = *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (nouvelles formes en peinture et les malentendus qui en découlent) [1919], DZ VIII, 1992.

Narkotyki (narcotiques) [1932], in *Narkotyki. Niemyte dusze*, DZ XII, 1993.

Niemyte dusze (âmes mal lavées) [1936], *ibid.*

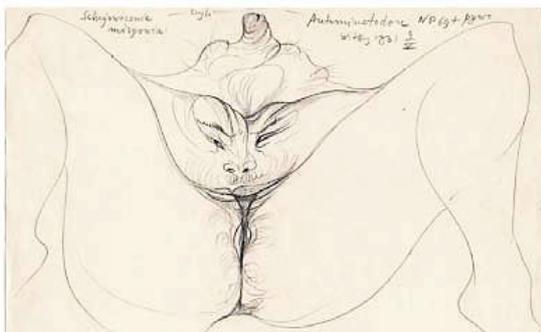
1. *622 upadki Bunga*, DZ I, p. 445.

2. Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation* [1900], trad. Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1985, p. 17-18.

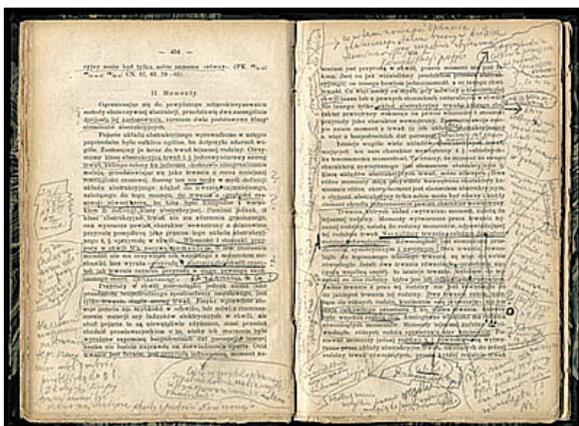
conceptions que soutiennent les convictions ; bref, la *Weltanschauung* ne peut être qu'intuitive. Dans ses grands traits, la théorie de la Forme Pure préserve le dispositif du symbolisme, à peine avoué par son auteur, dont cette théorie réorganise et clarifie les intuitions et les axiomes. Cependant, dès 1924, Witkacy abandonne la peinture, puis le théâtre ; mais il poursuit diverses activités créatrices et ludiques telles que les photographies de mises (<http://culture.pl/en/artist/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy>)



en scène dérisoires, une pratique du dessin qu'on dirait psychanalytique



(<http://muzeum.koszalin.pl/?q=node/1328>), une théâtralisation de tous les instants de sa vie, particulièrement difficile à supporter pour son entourage, l'écriture littéraire. Enfin, Witkacy avait une activité épistolaire soutenue, portant sur ce qu'il appelait les « questions essentielles », mais qu'on ferait mieux de désigner comme « questions existentielles », tant il était obnubilé par le Mystère de l'Existence. Ajoutons à cette « suractivité créatrice » une pratique quasi dadaïste de sa *Firme de portraits* « S. I. Witkiewicz », une collection d'objets insolites, les très sérieuses discussions philosophiques dans les marges des ouvrages qu'il



lisait, des expérimentations artistiques menées à l'aide de stupéfiants « d'ordre supérieur », tels que la cocaïne, la mescaline ou le peyotl... Dans *Narcotiques*, tout en mettant sagement en garde le lecteur sur l'extrême danger de l'emploi de la cocaïne, il se fait un malin plaisir de rappeler l'important compte rendu de son roman *Adieu l'automne*, paru dans les *Nouvelles pharmacologiques*, « ce dont ne peuvent se vanter beaucoup d'auteurs, "jeunes" de surcroît³ ». Bref, l'abandon de la pratique artistique centrée sur la Forme Pure, d'obéissance symboliste, est compensé par un ensemble d'activités marquées par l'esprit de dérision, d'auto-ironie ou de burlesque – jamais théorisé –, mais aussi par le travail philosophique qui, outre l'élaboration de son propre « système », comporte de nombreux débats philosophiques (avec le néopositivisme, le pragmatisme, la philosophie analytique, Bergson, le Cercle de Vienne, les philosophes polonais, bien sûr, et même la phénoménologie husserlienne).



Voilà, brossée à grands traits, la tension que nous avons présentée en préambule. On a le sentiment que la philosophie de Witkacy tente encore de justifier et de renforcer les fondations de la théorie de la Forme Pure, alors que l'ensemble des activités qui viennent d'être évoquées semble les contredire, voire s'y opposer. Tout se passe comme si, dans ces diverses pratiques artistiques et ludiques, d'autres intuitions étaient à l'œuvre, qui ne parvenaient pas à s'énoncer sur le plan intellectuel, notamment toute la tradition de l'anarchisme et ses concepts de révolte (dans laquelle l'expérience vécue de la révolution bolchevick lui interdisait de se reconnaître), ou encore la tradition de contestation ou de dérision comme arme artistique. Cette contradiction dans l'œuvre et la vie de Witkacy, prises ensemble, je l'interpréterai ici comme conflit et complicité à la fois entre le symbolisme et la modernité, comme si, durant toute sa vie, Witkacy voulait – inconsciemment ? – surmonter la métaphysique de l'art qu'exposent ses théories. Était-il conscient de la solution qu'il a sans doute trouvée à ce conflit, solution vécue, mais non théorisée, dont l'intérêt artistique est indéniable ? On peut le penser ; on peut même supposer que, dès l'origine, s'est formée une intuition schizophrénique qui le conduit à faire de sa pratique de l'art une contradiction de sa théorie de la Forme Pure. Cette théorie n'est-elle pas au fond une impossible fidélité à la « dette » sur le compte de son existence, lorsque le très

3. *Narkotyki*, DZ XII, p. 66.

jeune Witkacy monte dans le taxi de l'art ? N'est-elle pas une façon de respecter les valeurs intellectuelles de son père alors que son tempérament, sa vie et son milieu lui indiquent très tôt qu'il n'y parviendra pas ? Une vingtaine de pages contenues dans son roman à fort accent autobiographique, *622 chutes de Bungo ou la Femme démoniaque* de 1910-1911, permettent en effet de le penser. Bungo, lui-même alter ego de Witkacy, affirme devant Akne : « Pour moi l'art n'a rien à voir avec la vie ; de même que la vie de l'artiste avec son œuvre⁴ » ; et Tymbeusz de lui répondre : « Vous vous trompez, monsieur Bungo. L'art est lié à la vie. Vous avez un sosie en vous et là est votre danger⁵. » Bungo approuve : « L'idée du sosie l'a ravi⁶. » Mais Tymbeusz lui fait cette remarque : « Aujourd'hui vous êtes trop votre sosie. Vous devez tuer cela⁷. » En s'adressant à Akne, Bungo conclut cet échange révélateur : « mon œuvre n'est pas en accord avec ce qu'en théorie je considère comme art pur⁸ ».

Du symbolisme métaphysique avoué du bout des lèvres à la modernité dans laquelle il se réalisait de manière si foisonnante, mais sans s'y reconnaître, tel est le parcours où se concentrent les fortes tensions et les doutes hyperboliques de l'art de cette époque cruciale et hésitante que furent les années 1920, coincées entre les deux guerres mondiales. Une telle perspective herméneutique sur l'œuvre de Witkacy paraît en tout cas plus fructueuse que celle qui interprète sa création, par exemple, comme surgissant de troubles psychologiques (maniaco-dépressifs ?), comme tentait de le faire Alain van Crugten⁹ et d'autres.

Le Symbolisme¹⁰ contre la symbolisation dans la théorie de la Forme Pure

« Nous, les hommes d'aujourd'hui, en tant qu'êtres particulièrement compliqués, ne pouvons plus symboliser notre unité directement à travers la Forme Pure – écrit Witkacy dans *Nouvelles formes en peinture* –, car ce serait peut-être sous la forme d'un cercle rouge, par exemple, ou d'un trait vert, ce qui ne pourrait être un vécu essentiel que pour un homme primitif et sauvage. Nous ne pouvons pas non plus l'"inventer froidement", sous une forme plus compliquée, car alors nous ne vivrions pas de manière essentielle l'acte de la création, et la construction ainsi élaborée ne pourrait pas conduire le spectateur directement à la sensation de l'unité dans la multiplicité ; à moins que cela ne soit par un processus purement intellectuel qui conduit à la compréhension du symbole comme un signe conventionnel. Mais alors il vaudrait mieux abandonner la Forme Pure et ne s'exprimer que par les concepts. L'intellect peut [en revanche], aussi bien dans le processus de création que dans le processus de l'appréhension de l'œuvre, *jouer un rôle auxiliaire*, en contrôlant la conception émergeant spontanément ou en aidant la compréhension générale de l'essence des choses [...]. D'ailleurs, ce que l'on appelle intelligence artistique diffère beaucoup du sens habituel de ce mot. *Nous désignons comme Symbolisme direct* – conclut Witkacy – *le mode d'expression qui a lieu dans l'unité de la pluralité, exprimée dans la Forme Pure*¹¹. » Dans ce cas – il le dira et ne cessera de le répéter –, « l'expression de l'unité dans la multiplicité est une fin en soi », tandis que, sans être « une fin en soi », « l'expression de l'unité dans la multiplicité » peut avoir lieu dans toutes les autres productions humaines, mais seulement comme « un effet secondaire¹² ».

4. *622 upadki Bunga*, DZ I, p. 138.

5. *Ibid.*, p. 149.

6. *Ibid.*, p. 150.

7. *Ibid.*, p. 157.

8. *Ibid.*, p. 163.

9. Voir Alain van Crugten, *S.I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 192-206.

10. Witkacy écrit « Symbolisme » avec une capitale lorsqu'il s'agit de son symbolisme. Nous respectons la graphie du texte.

11. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 39-40 ; je souligne.

12. *Ibid.*, p. 16.

Dans ce texte à tonalité à la fois bergsonienne et hégélienne, lucide quant aux écueils qui guettent l'art moderne, Witkacy anticipe de manière remarquable l'élargissement du champ de l'activité créatrice (ce sera l'un des acquis du xx^e siècle en psychanalyse, linguistique, sociologie, etc.), mais, paradoxalement, il considère que l'intellect est « calculateur » et non « créateur ». Tel est l'angle mort qui résulte du point de vue qu'il a adopté sur le monde moderne : l'unité de la multiplicité n'est pas constructrice, car elle doit être ressentie et vécue. Ce n'est pas le moindre des paradoxes chez quelqu'un qui reproche à Bergson, on le verra, de valoriser davantage l'intuition que l'intellect. À un autre endroit et dans d'autres circonstances, peut-être en souvenir de ses conversations avec Malinowski, ou bien avec des psychanalystes amis de son père, Witkacy semble avoir toujours à l'esprit l'efficacité présumée du modèle symboliste, dont il n'arrive pas à se défaire : « pour les contenus psychiques les plus profonds, un mot dit au bon moment devenait le symbole plus compréhensible qu'un appareil conceptuel plus compliqué visant une entente absolument précise¹³ ».

L'idée d'« unité dans la multiplicité », stigmaté de l'existence même, fait entendre des résonances romantiques, voire kantienne : réconciliation des contraires, mobilisation de toutes les dimensions de l'être humain, inscription des expériences dans l'horizon commun du sujet transcendantal. Cette idée clé lie la théorie de la Forme Pure au système philosophique de Witkacy, et si elle n'est jamais suffisamment explicitée, c'est parce que, précisément, ce système fait appel à la modalité spécifique à travers laquelle l'art parvient à effleurer l'existence : le Symbolisme. En effet, la théorie de la Forme Pure semble fonder l'ensemble de son système philosophique. Intraduisible en termes de discours théorique, l'« unité dans la multiplicité » échappe à tout mode d'explicitation, car elle doit être vécue. Dans un schéma illustrant *Nouvelles formes en peinture*¹⁴, représenté sous forme de cercles concentriques, on voit l'effet produit sur le spectateur par une œuvre d'art comme une incision qui, en le frappant à travers la perception de la Forme Pure, se structure au contact de l'intellect pour envahir le vécu et susciter finalement un « sentiment métaphysique ». Lu dans le sens inverse, ce schéma visualise le fait que la création artistique doit être portée par un dynamisme qui surgit des tréfonds de l'être et qui, s'exprimant dans l'œuvre, permet en retour d'éprouver à travers celle-ci le « sentiment métaphysique », marque, au fer rouge, de l'injustifiable existence. Bergson n'explique pas autrement l'expérience de la liberté qui doit émaner de l'être tout entier du sujet, de son moi profond : « l'acte sera d'autant plus libre que la série dynamique à laquelle il se rattache tendra davantage à s'identifier avec le moi fondamental¹⁵ ».

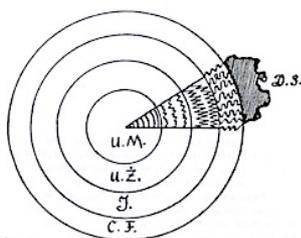


Fig. 1

- D.S. = dzieło sztuki = œuvre d'art
- C.F. = Czysta Forma = Forme Pure
- I. = intelekt = intellect
- U.Ż. = uczucie życiowe = l'ensemble des sentiments vitaux et d'imagination
- U.M. = uczucie metafizyczne = sentiment métaphysique

13. 622 *upadki Bunga*, DZ I, p. 53-54.

14. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 20.

15. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, PUF, 1976, p. 126.

Le Symbolisme, tel qu'il est présenté dans le passage cité, prend résolument ses distances avec les conceptions conventionnalistes et sémiotiques du symbole, et tente de se démarquer des pratiques modernistes de l'art en faisant allusion à deux lectures sans nuance de celles-ci. L'une d'elles voit dans le symbole une opération magique, mystique ou spiritualiste. Plus loin, Witkacy précisera : « La création de petits mystères artificiels » – qui sont naturellement tout autre chose que le Mystère de l'Existence – « est le symptôme caractéristique de la disparition de l'angoisse métaphysique. On le voit bien dans toutes ces croyances mystiques dont abonde l'Amérique de nos jours¹⁶ ». L'autre de ces lectures extrémistes conçoit la création artistique comme un processus hautement rationnel et entièrement lucide ; Witkacy la met en relation avec le scientisme, lourd héritage du XIX^e siècle. « Pour certains esprits obscurs, écrit-il, ne comprenant pas sa valeur essentielle, la science se présente comme l'ultime explicitation du Mystère de l'Existence¹⁷. »

Derrière ces évocations, on peut deviner par exemple Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch ou Piet Mondrian, d'une part, Fernand Léger, Vladimir Tatlin ou Katarzyna Kobro, d'autre part. Les efforts de Witkacy viseraient donc à clarifier le tracé des frontières du symbolisme, selon lui trop équivoques. Une telle clarification conduit inévitablement à la délimitation du sens de la modernité dans l'art. En effet, des frontières ambiguës sectionnent parfois l'œuvre d'un seul et même artiste : entre spiritualité et philosophie spéculative chez Kandinsky, entre engagement révolutionnaire et influence théosophique chez Malevitch, entre rationalisme de l'abstraction géométrique et théologie protestante chez Mondrian, ou encore, entre lucidité créatrice et spiritualisme chez Mallarmé, entre programme de la rationalisation de la vie sociale et scientisme inquiétant chez Kobro, etc. De cette réflexion surgit l'hypothèse, implicite chez Witkacy, d'un Symbolisme « corrigé » ou « rationalisé » qui serait selon lui le vrai sens de l'art moderne.

Certes, la conception witkacienne du Symbolisme se heurte à des écueils dont nous sommes aujourd'hui plus conscients qu'on ne pouvait l'être à son époque, par exemple l'idée de l'identité du vécu, celui de l'artiste déposé dans l'œuvre et celui du spectateur qui la contemple, ou bien encore le mythe du génie romantique qui se consume à travers sa création (« ce qui se passe de grand dans l'art à notre époque sympathique, le devient presque toujours à la limite de la folie¹⁸ », constate Witkacy). Et pourtant, si l'on s'en tient à la distinction établie par Paul Ricœur entre la métaphore et le symbole, cette conception a dans son fond quelque chose de solide ; en effet, à la différence de la métaphore, le symbole renverrait toujours au-delà des conventions et du jeu des significations, car selon Ricœur il s'enracine dans diverses régions de l'être¹⁹. Revendiquée comme Symbolisme même, la théorie de la Forme Pure porte chez Witkacy de forts accents existentialistes. Ce n'est pas par hasard que Witold Gombrowicz, identifié comme précurseur d'une certaine forme d'existentialisme littéraire, présente Witkacy, Bruno Schulz et lui-même comme les trois « mousquetaires » de la littérature polonaise. « Witkiewicz : affirmation délibérée des folies de la "forme pure" par le biais de la vengeance et pour que s'accomplisse le tragique destin : un fou désespéré. Schulz : absorption par la forme : un fou noyé. Moi – conclut Gombrowicz cette analyse lucide : tentative passionnée pour me frayer, à travers la forme, un chemin vers mon "moi" et la réalité : un fou révolté²⁰. »

16. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 187.

17. *Ibid.*, p. 169.

18. *Ibid.*, p. 209.

19. Cf. Paul Ricœur, « Parole et symbole », *Revue des sciences religieuses*, t. XLIX, fasc. 1-2, 1975, p. 142-161 : http://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1975_num_49_1_2729 [01-01-2017]. Cet article reprend et développe les analyses antérieures contenues dans *La Symbolique du mal* (Paris, Aubier, 1960) et *De l'interprétation. Essai sur Freud* (Paris, Le Seuil, 1965).

20. Witold Gombrowicz, *Journal*, t. II (1959-1969), trad. Dominique Autrand *et al.*, Paris, Gallimard, 1985, p. 219-220.

On peut se demander cependant si la théorie de la Forme Pure peut encore se justifier après l'abandon par Witkacy de la pratique picturale, puis théâtrale, inspirée par elle. Sans être condamnée par son auteur, cette théorie symboliste est en effet dépassée par la réalité du monde et, paradoxalement, elle prend alors un tout autre sens. « Je n'ai pas, loin de là, trahi mes idées [la Forme Pure en peinture et en théâtre, ainsi que la réforme de la critique artistique] – écrit Witkacy –, seulement j'en suis venu à penser que, en tout cas, elles sont à présent intempestives, et que peut-être leur temps a passé. C'est ce que j'affirmais déjà avant la guerre, et que j'ai exprimé dans la quatrième partie de mon livre intitulé *Nouvelles formes en peinture*, à savoir que l'art périt, que cela se passe sous nos yeux, et que par conséquent la question de savoir si la critique artistique, c'est-à-dire la critique formelle, existera, et quelle forme elle prendra, est sans importance²¹. » Witkacy n'aurait donc jamais renoncé aux convictions exprimées dans la théorie de la Forme Pure – la *Weltanschauung* ne peut être qu'intuitive –, mais cette théorie se retrouve sans objet dans la mesure où la pratique de l'art symboliste n'est plus possible dans le monde moderne. Elle est dépassée par l'Histoire (le sentiment métaphysique ne peut plus être éprouvé), mais elle n'est pas obsolète pour autant : à travers cette dialectique, la théorie witkacienne du symbolisme révèle un autre sens, celui de la modernité. Intempestive, la théorie de la Forme Pure est surtout anachronique : en renonçant à chercher une autre théorie de l'art, c'est-à-dire à accepter intellectuellement le changement de son modèle, Witkacy inscrit l'art dans la dynamique – hégélienne, mais surtout « fin de siècle » – de la décadence. Outre la dimension proprement esthétique, les *Nouvelles formes en peinture* apportent une ébauche de l'ontologie qui fonde son édifice théorique, ainsi que – de manière tout à fait cohérente – la confrontation de cette ontologie avec les conditions de vie de l'homme moderne. C'est sur ce plan, celui de la modernité et non pas celui du symbolisme, que Witkacy prend en compte la dimension intersubjective de l'art, et c'est là son originalité : il inscrit la théorie du symbolisme dans une interprétation de la modernité qui, pour lui, ne peut être que décadente. À ce propos, on parle volontiers, et non sans raison, d'un « catastrophisme » de Witkacy.

La quatrième partie des *Nouvelles formes en peinture* esquisse en effet un tableau pour le moins désenchanté de l'avenir, au lendemain de la guerre de 1914-1918. Certes, comme l'est la modernité, Witkacy est profondément concerné par l'apparition de la classe ouvrière et de la foule urbaine sur la scène de l'histoire : « Bien que l'Église et la démocratie modérée de tous les pays ne veulent pas admettre la nécessité de ces conséquences, écrit-il, la révolution qui transférera le pouvoir véritable aux classes ouvrières est inévitable, sous une forme ou sous une autre²². » Mais si le modernisme a rendu le symbolisme impossible, c'est, selon Witkacy, parce que ce dernier reposait sur une conception aristocratique – exigeante et élevée – de la culture ; le marxisme, lui, explorait les voies populaires, auquel Witkacy n'était pas très sensible. Il était convaincu que le confort et la sécurité de la vie moderne chasseraient fatalement l'art de la vie des hommes : « Rien n'est jamais acquis sans contrepartie et le bonheur général n'est pas ici une exception. Le prix de ce bonheur c'est la disparition d'un certain genre de création, ayant sa source dans le tragique de l'existence, que les hommes futurs ne pourront plus ressentir²³. » Déclaration grandiloquente ? Sans doute. Autant Witkacy ne se reconnaissait pas dans le modernisme, autant ce qui l'effrayait vraiment, c'était une espèce de dérive « postmoderniste » du modernisme, si l'on entend par ce terme le renoncement à l'exigence de la culture *high* et la complaisance pour la culture *low*, voire leur égalisation²⁴. Witkacy ne perçoit autour de lui que

21. *Narkotyki*, DZ XII, p. 8.

22. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 154.

23. *Ibid.*, p. 164.

24. Pour la distinction entre la culture *low* et la culture populaire, on peut se référer au Post-scriptum de la réédition de mon livre *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2016, p. 405-408.

cette culture dégénérée (vedettariat des champions de sport et des starlettes de cinéma, la fuite de la vérité du vécu immédiat²⁵ dans la représentation, l'épanouissement de la pseudo-science à la place de la pensée, etc.), et il se moque de l'imitation des styles anciens – des « pré-raphaélites, des néo-grecs, des pseudo-Égyptiens, des néo-byzantins, et de ce genre d'écoles²⁶ ». On est en 1919 ! Il se fait également peu d'illusions sur le fonctionnement du capitalisme mondial, ses critiques visant davantage le progrès exclusif de la culture matérielle plutôt que les tentatives de manipulation des masses. À la différence des guerres religieuses d'autrefois, les guerres d'aujourd'hui, écrit Witkacy, « sont des crimes systématiques, mécaniques, froids, privés d'un fond affectif direct, visant la réalisation des profits économiques, lucidement réfléchies par les diplomates, les marchands et les industriels²⁷ ». Aux anciens maîtres du monde, il oppose le « carriérisme » et la démagogie des plus hauts responsables de la politique d'aujourd'hui²⁸. Bref : « L'ancien monde [...] s'éclipse dans le crépuscule, afin de faire place à l'humanité généralement plus heureuse, mais pour cela mécanisée, dépossédée de la création et dont le divertissement cache mal l'abyssal ennui²⁹. » Voilà en quelques traits le « catastrophisme » witkacien.

Que reste-t-il alors à l'artiste, face à cette impossibilité d'être peintre symboliste ou de pratiquer le théâtre de la Forme Pure, si tant est que la « dégénérescence » de la culture n'annule pas la théorie symboliste et que sous une couche déchue de la culture se boursoufle toujours la lave volcanique du « sentiment métaphysique » ? Mis à part la pratique de la haute montagne (le « taternik » qu'il était est par rapport aux Tatras, la haute montagne proche de Cracovie, ce que l'alpiniste est aux Alpes), pratique qui selon lui cultive l'intense « sentiment métaphysique », que l'histoire connaît sous la dénomination de sentiment du sublime, il restait à Witkacy à mener une vie enflammée et une contestation sur le plan culturel : ses multiples activités mi-artistiques, mi-ludiques, mi-dérisoires, mi-philosophiques, ce qu'une phrase des *Nouvelles formes en peinture* permet peut-être d'entrevoir comme une suite possible à partir de la fin de l'art, telle que Witkacy l'a annoncée : « La perversion artistique est la seule forme dont l'humanité d'antan, en voie de disparition, marque la tragédie de sa fin³⁰. »

La création permanente de l'existence comme une « perversion artistique »

L'hypothèse qui sera explorée ici est donc de savoir si l'idée d'une « perversion artistique » peut s'appliquer à ces diverses formes contestataires que Witkacy pratiquait après avoir déclaré la fin de l'art et abandonné la peinture.

En un sens, Witkacy refait le chemin de Nietzsche (et rappelons que tous les ouvrages majeurs de ce dernier ont été traduits en polonais et publiés à Cracovie au tout début du xx^e siècle). On peut voir dans son esthétique une figure de la métaphysique « nietzschéenne » de l'art comme un alliage, réalisé à haute température, de l'apollinien (« Forme Pure ») et du dionysiaque (« sentiment métaphysique »). « La distinction entre les arts apolliniens et les arts dionysiaques est juste³¹ », écrit Witkacy. Cependant, quelques années après la publication de *La Naissance de la tragédie* – Witkacy ne pouvait le savoir –, Nietzsche tentait de dépasser ses positions antérieures : « Je veux déclarer explicitement aux lecteurs de mes précédents ouv-

25. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 173. « Face à la mollesse physique, écrit Witkacy, il est bien de promouvoir le sport, mais il ne faut pas pour autant complètement abrutir les jeunes, en en faisant la limite même de l'échelle suprême des valeurs et la fin suprême de la vie » (« Postscriptum », *Niemytka dusze*, DZ XII, p. 329).

26. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 198.

27. *Ibid.*, p. 160.

28. *Ibid.*, p. 144.

29. *Ibid.*, p. 160.

30. *Ibid.*, p. 203.

31. *Ibid.*, p. 25.

rages que j'ai abandonné les positions métaphysico-esthétiques qui y dominaient essentiellement », écrit Nietzsche entre 1876 et 1878 ; « elles sont plaisantes, mais intenable. Qui se permet prématurément de parler en public est d'ordinaire forcé à se contredire publiquement bientôt après³² ». Witkacy, lui aussi, tente de dépasser sur plusieurs plans les positions de cette métaphysique de l'art, sans avoir pour autant renié son Symbolisme. Il les dépasse déjà dans son théâtre de la Forme Pure, qui n'est plus une forme pathétique à la manière de Wagner, mais un théâtre « métaphysico-burlesque » qui tourne en ridicule la recherche du « sentiment métaphysique ». Il les dépasse aussi en affirmant « la mort de l'art en général sur notre planète³³ », due à l'extinction des frissons métaphysiques. En tirant les conséquences de la fin de l'art, Witkacy passe de la Forme Pure à la théâtralisation ironique et dérisoire de la vie, embrasée jusqu'à l'insupportable. Dorénavant, c'est la vie elle-même qui est devenue une matière ardente se mouvant dans de multiples formes d'activités ludiques.

Philosophe, Nietzsche n'a pas prévu cette forme « métaphysico-burlesque » inventée par Witkacy-artiste. La tragédie de l'existence, c'est qu'elle est une question philosophique à la fois inévitable et insoluble. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche proposait de faire de la vie une œuvre. L'homme est œuvre d'art, car son existence est tragédie : déchirement qui se refait et réconciliation qui se défait, sans cesse. Certes, la vie vécue en tant qu'œuvre d'art ne cesse d'être souffrance, mais elle devient une mise en scène : la prise en main de la vie est une prise de conscience de l'être. « L'homme n'est plus artiste, il est lui-même œuvre d'art³⁴ » : cette phrase, hégélienne, de Nietzsche correspond bien à la vie de Witkacy, à condition toutefois qu'on y ajoute la dimension dérisoire et burlesque, c'est-à-dire tragi-comique. C'est en cela que Witkacy dépasse la métaphysique nietzschéenne de l'art. Même si les *Nouvelles formes en peinture* ont été conçues pour fonder une pratique picturale, il faut relire ce texte à la lumière de la vie de Witkacy, faite de toutes ces activités créatrices jamais prises « au sérieux » ; on se rendra alors compte d'un double sens que ce texte recèle : « La création artistique est une confirmation directe de cette loi de la solitude au prix de laquelle seulement l'existence est possible, confirmation non seulement pour soi, mais également pour les autres Existences Singulières, tout aussi solitaires. Elle est une confirmation de l'Existence dans son horreur métaphysique, et non pas une justification de cette horreur par la création d'un système de concepts adoucissants, comme dans la religion. Elle n'est pas, comme la philosophie, un système de concepts démontrant par la raison qu'un tel état des choses, et non pas un autre, est nécessaire pour la Totalité de l'Existence³⁵. » L'art est pour Witkacy l'expérience d'un face à face avec l'insupportable existence, une sorte de travail sur soi-même dans l'horizon de l'inéluctable.

Mais autant ce frisson métaphysique reste toujours la source de la création artistique, autant, lorsque Witkacy bascule de la peinture de la Forme Pure à la création de la vie comme œuvre d'art, l'ironie et l'autodérision se glissent entre les deux attitudes, en modifiant le dispositif de son Symbolisme. La vie en tant qu'œuvre d'art n'est finalement pas une tragédie, car c'est une mise en scène et une mise en œuvre lucides de « l'effroi de la solitude de l'individu dans l'Être insensé³⁶ » et absurde. Là réside son existentialisme. C'est justement cette absurdité qui resurgit directement dans la vie de Witkacy : le burlesque est une traduction moderne de l'absurdité de l'existence, car le sentiment métaphysique ne peut qu'installer l'homme moderne dans le tragi-comique.

32. Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, vol. III-1, trad. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1968, fragment 23 [159], p. 483.

33. *Narkotyki*, DZ XII, p. 20-21.

34. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872, 1886], § 1, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1985, p. 26.

35. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 17-18.

36. *Narkotyki*, DZ XII, p. 19.

Celui qui interroge sans relâche la vie et assume l'épreuve de l'existence avec une extrême attention de chaque instant, formulant des opinions sur tout et jugeant la réalité sans jamais se lasser, celui-ci vit sur un mode qui, s'il peut être stimulant, est à l'origine de comportements qui frôlent le ridicule. Dans l'impossibilité qu'il est de réaliser en pratique sa théorie de la Forme Pure, Witkacy donne le sentiment de chercher à se rassurer sur sa propre valeur, à calmer son angoisse, fût-elle métaphysique, sans ménager un libre espace de discussion avec autrui (ses célèbres listes d'amis dont il bouleversait régulièrement l'ordre hiérarchique, jusqu'à éliminer tel ou tel, en témoignent).

Witkacy le sait, il le sent, il en parle souvent. « Les vrais artistes, c'est-à-dire ceux qui sans la création ne peuvent absolument pas vivre, à la différence d'autres aventuriers qui se calmeront en acceptant des compromis, seront enfermés dans des établissements pour les incurables et, en tant que spécimens résiduels de l'ancienne humanité, seront l'objet d'étude des savants psychiatres. Les musées à leur tour seront ouverts à de rares visiteurs, eux aussi experts en secteur spécialisé de l'histoire, à savoir histoire de l'Art, tels que les spécialistes de l'égypto- ou d'assyriologie³⁷. »

Witkacy s'est résigné : être artiste est désormais grotesque. Mais il participe à la création de son « mythe » personnel. Dans la préface de son roman *Inassouvissement*, il évoque ce qu'on dit de lui : « que j'ai été à la solde d'une riche juive à Ceylan, que j'ai "cocaïnisé" une ourse dans les Tatras, etc. Ils ne me soupçonneront pas d'avoir été fusillé par les communistes, car il n'y a pas de soviets en Pologne, et moi, malheureusement, je vis pour l'instant et continue à écrire³⁸. » Assez rapidement, il réussit en effet à constituer autour de lui une sorte de légende qui a survécu à sa mort, à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, à un demi-siècle du communisme soviétique en Pologne qui a suivi la guerre, et qui se perpétue encore de nos jours. Pourtant ce mythe lui fait du mal, car Witkacy sait qu'on ne le prend pas au sérieux : « Il ne s'agit pas d'être loué, se plaint-il, mais honnêtement combattu³⁹. » Et il en souffre d'autant plus que, sans cesser son jeu avec la vie, il se fait fort d'avoir dépassé l'idéologie artistique du génie créant au bord de la folie... Mais il est toujours considéré comme un fou ridicule. Une distance ironique, qu'il a prise à l'égard de l'artiste comme génie fou, l'a transformé en guignol ; effet pervers de la négation de la négation. Il déclare en 1932 : « Je dois certes reconnaître que dans les dessins réalisés sous l'effet de la cocaïne prise à des doses d'enfant [...], j'ai réussi certaines choses que je n'aurais pas réussies dans un état normal. Mais cela ne vaut pas trois sous, si l'on prend en compte les ravages affolants provoqués par la dépendance "cocaïniste". À moins qu'on admette que tel caractère du trait dans le dessin ou telle déformation du visage humain ou telle harmonie de couleurs, obtenus sous la cocaïne, sont les choses les plus importantes, sans lesquelles la vie ne vaut rien du tout. Mais je pense qu'il y a de moins en moins d'individus, même parmi les artistes, qui pensent ainsi. Même moi, qui y étais idéalement prédestiné, j'ai dépassé cette *Weltanschauung* "de la perdition artistique dans la vie", et cela doit constituer un avertissement pour les jeunes gens qui seraient tentés par ce genre de "justification" du "délire blanc". [...] Il vaut mieux s'abstenir de quelques gribouillages d'un certain genre plutôt que perdre ce qu'il reste de plus essentiel dans l'homme d'aujourd'hui, à savoir l'intellect qui fonctionne correctement⁴⁰. » Modéré, Witkacy adopte la posture du sage, tout en dirigeant ses violents assauts polémiques contre Bergson, qui selon lui s'est rendu coupable d'un mépris inexcusable, précisément, pour l'intellect. Se sent-il piégé par la philosophie bergsonienne, extrêmement influente en Pologne comme en Russie⁴¹ ? En réalité, Witkacy a accepté le rôle de

37. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 214.

38. *Nienasylenie*, DZ III, p. 9-10.

39. *Ibid.*, p. 11.

40. *Narkotyki*, DZ XII, p. 19.

41. Voir Stanisław Borzym, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce* (Bergson et les transformations de *Weltanschauung* en Pologne), Varsovie, Ossolineum / PAN, 1984, et Frances Nethercott, *Une*

clown ou de bouffon, qui sont autant de masques du sage.

De cette situation paradoxale de l'artiste symboliste à l'époque des *mass-media* et de la « mercantilisation » de la culture résulte la fonction spécifique que jouent l'ironie et l'auto-dérision chez Witkacy. Certes, l'ironie est une mise à distance critique qui permet d'affirmer une proposition et d'en sous-entendre en même temps la négation ; elle permet donc d'éviter une posture grotesquement pathétique. Mais l'attitude ludique et dadaïste adoptée par Witkacy est avant tout la critique d'un monde où le vrai et le faux se ressemblent, où l'authentique et le simulé ont la même valeur, où le *high* et le *low* se retrouvent sur le même plan. En ce sens, Witkacy n'a pas abandonné ses idées symbolistes, mais il en a fait l'instrument de la critique d'un monde dans lequel la position même des valeurs telles que la vérité, la beauté ou l'authenticité n'est plus possible, monde que nous désignons aujourd'hui comme simulacre. L'art « connaîtra une lente agonie, au milieu des visions terrifiantes et des cauchemars, des vomissements mortels et des hémorragies, au milieu des convulsions et des tremblements répugnants. Tout ce qui dans l'art n'est pas Forme Pure et se sépare d'elle tentera de la singer ; alors que, dans sa cellule [de l'asile], la Forme Pure agonisera, tout en souffrances, son sosie paré d'un masque amusera dans une pièce à côté les derniers demi-hommes, nerveusement insensibles à toutes les excitations, en faisant des grimaces exécrables et en simulant les supplices que l'autre vivra réellement, en s'éteignant dans la solitude⁴² ». On sent bien dans ce texte de 1918 qu'en rédigeant la théorie de la Forme Pure, Witkacy percevait déjà à la fois la disparition des conditions culturelles qui l'ont rendue possible et le caractère désespérément burlesque – tragique et comique à la fois – de ses affirmations.

Pourtant sa posture ludique et dérisoire n'est pas un substitut venant combler le vide laissé par l'abandon de la peinture et du théâtre, car elle est présente chez Witkacy comme une donnée « intuitive » ; les deux postures se côtoient donc jusqu'à ce que l'artiste de la Forme Pure abdique, laissant l'ironiste seul sur la scène de la création. Mais la figure de l'artiste en joueur, provocateur et moqueur est animée par les mêmes brûlures que celle de l'artiste en symboliste de la Forme Pure, à une différence près toutefois : le brasier de l'existence inspire désormais directement la vie, sans passer par l'art, devenu intenable en tant qu'art symboliste. Il faut souligner que cette posture ludique et ironique reste chez Witkacy inséparable de l'exigence intellectuelle qui se manifeste non seulement à travers les « questions essentielles » faisant partie de ses comportements quotidiens extravagants, mais aussi à travers ses pratiques de la philosophie et de la littérature, que Witkacy exclut du domaine de l'art afin de pouvoir en poursuivre l'activité. Le roman doit selon lui préférer le contenu à la forme, il doit décrire et « intensifier la teneur de la vie⁴³ », et être un chantier des expérimentations intellectuelles et conceptuelles : « Le roman peut être tout [...] jusqu'à devenir, à la limite, un traité philosophique ou social⁴⁴ », écrit-il. Sa vie comme œuvre d'art se construit concrètement comme une mythologie personnelle – balades en pyjama au centre de Zakopane – ou réception chez lui – sans pyjama – de personnes importantes, liste d'amis systématiquement mise à jour, etc. ; lorsque Julian Przyboś, poète et critique littéraire, s'était « permis » de publier un article – d'ailleurs plutôt favorable, mais maladroit aux yeux de Witkacy – sur une pièce de celui-ci donnée dans un théâtre de Varsovie, il reçut le lendemain une carte postale l'informant qu'il fut déplacé de la troisième à la trente-sixième position sur la liste d'amis ; c'étaient les « périphéries de l'amitié », conclut Przyboś. La vie de Witkacy considérée comme œuvre d'art, c'est aussi la dérision quasi dadaïste, telle qu'elle s'exprime dans le manifeste intitulé *Pierre de touche*. [...] !! *Purblagisme* !! [...] (*Feste de Mani*), signé « Marcelli Duchañski-Blaga ». On doit y ajouter sans doute l'idée et la pratique de la *Firme de portraits* « S. I. Witkiewicz » où, comme

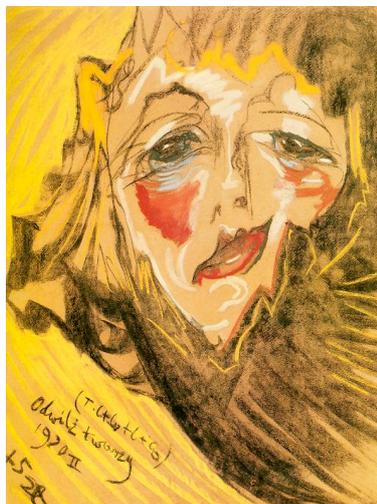
rencontre philosophique. *Bergson en Russie (1907-1917)*, Paris, L'Harmattan, 1995.

42. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 189-190.

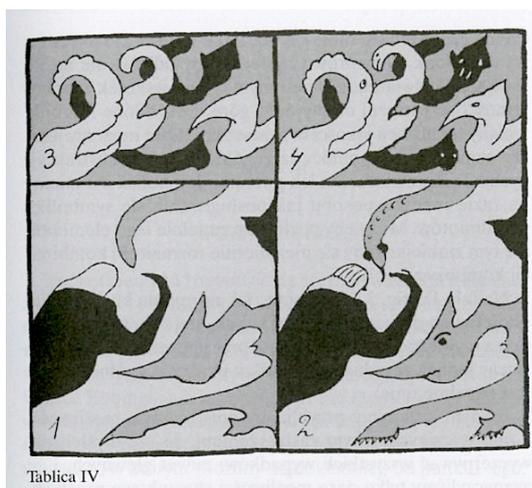
43. *Nienasylenie*, DZ III, p. 7.

44. *Ibid.*, p. 8.

dans la république romaine, le commanditaire avait le droit de choisir un type de portrait. Voici un extrait du règlement : « § 1. [...] Type C [sans prix], C + CO, ET, C + H, C + CO ET, etc. Ces types, exécutés à l'aide de C₂H₅OH, ou de stupéfiants supérieurs, sont actuellement exclus. Caractérisation subjective du modèle, renforcement caricatural formel et psychologique possibles. À la limite, composition abstraite, autrement dit "Forme Pure". »



http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Witkacy/Witkacy_3.htm



Witkacy, *Nouvelles formes en peinture* : schéma abstrait pour préparer des compositions figuratives.

Le dessin au pastel comme travail alimentaire est l'occasion de ridiculiser la peinture comme activité commerciale : « § 6. Les portraits de femmes au cou et aux bras découverts coûtent un tiers de plus. Chaque main est facturée un tiers du prix. Portraits avec mains ou en pied selon les accords spéciaux⁴⁵. » La vie de Witkacy comme œuvre d'art, ce sont également les mises en scène photographiques – dans le style de Toulouse-Lautrec ou de Duchamp et de Man Ray – dont il est toujours le principal modèle ; c'est aussi sa collection d'objets insolites dont Wojciech Sztaba nous livre une magnifique description :

Le cœur de la collection a été constitué par (au moins) deux épais volumes dans une reliure en toile, « albums de curiosités », qui enfermaient toutes les curiosités susceptibles d'être collées dedans. Ainsi : des reliques laïques de personnes célèbres telles qu'une jarrettière ronde de la célèbre

45. *Règlement de la firme de portraits « S. I. Witkiewicz »*, trad. A. Baudin, in *Présences polonaises*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1983, p. 73.

danseuse Rita Sacchetto, le mégot de cigarette de Piłsudski ou le poil de Bejlis, jugé en 1913 à Kiev suite à l'accusation calomnieuse d'un meurtre rituel ; des autographes des personnes alors les plus célèbres en Pologne ; les photos des personnes connues, tel le jeune Rubinstein, ou deux photographies de Tadeusz Miciński nu, une serviette posée avec fantaisie sur l'épaule, marchant d'un pas vigoureux à la salle de bains, puis revenant. Légendes : l'une « Le tsar Ferdinand de Bulgarie se rendant au bain », l'autre « revenant du bain » ; des « préparations » anatomiques et diverses « pièces macabres » [...] telles que la langue séchée d'un nouveau-né, l'appendice enlevé à une connaissance (« Bien sûr, tout à fait, mais s'il vous plaît dans un état sec, auparavant... vous comprenez... dans le formol, afin que je puisse coller "ceci" »), un morceau de la peau humaine tatouée, ou « une photo d'un cadavre morcelé sur le lieu du crime, extorquée à un juge d'instruction contre son portrait » ; des plantes séchées qu'on utilise pour des préparations hallucinogènes ; divers imprimés, manuscrits et lettres, une partie de sa « malle d'Australie », des comptes rendus non publiés de ses spectacles, la « lettre d'une érotomane », ou une autre (ou peut-être la même) qui se termine par « de tes mains esclaves » ; enfin des objets d'art, des poèmes humoristiques, des dessins propres ou faits par des amis amateurs, comme Roman Jasiński, une série d'aquarelles pornographiques de Tymon Niesiołowski, dans une enveloppe séparée, marquée « Réserve aux adultes », ainsi qu'une série érotique de gravures japonaises en couleur, une collection d'eaux-fortes de Schultz et une collection de gravures de Włodzimierz Konieczny. / Dans des curiosités restantes, n'entrant pas dans les albums, se distinguait une collection de cannes ayant appartenu à des gens célèbres, à des gens portant des noms bizarres, ou des cannes remarquables⁴⁶.

Ici le vrai se mélange toujours avec le faux, l'original avec la copie, l'authentique avec le simulacre. Witkacy a choisi sa propre voie pour saper la représentation : la voie d'une dérision poétique.

En tant que tragédie burlesque, la vie de Witkacy est à considérer comme l'expression du symbolisme à l'âge de son impuissance. La clé de cette œuvre réside sans aucun doute dans ce que toutes les philosophies de la vie – de Nietzsche à Bergson, auteurs que Witkacy ne cessait d'attaquer, en passant par Freud pour qui il avait beaucoup d'admiration – considéraient comme leur aspect fondateur, à savoir la création permanente de l'existence comme à la fois mode de vie et choix de valeurs. Witkacy s'inscrit ainsi dans la tradition de la philosophie de la vie, cherchant à mettre en place une nouvelle rationalité qui s'instruit auprès de la vie elle-même, tradition qui ne disjoint jamais l'exigence intellectuelle et le jeu comme source de joie. Elle se garde bien de contraindre le corps et lui indique plutôt de nouvelles voies d'épanouissement (libertinisme, exercices physiques et alpinisme, expérimentations avec les drogues, etc.). L'œuvre de Witkacy, considérée dans toute son ampleur, est une interrogation permanente des conditions dans lesquelles l'intellect peut trouver sa place et son importance au milieu de la vie. Dans l'art, on l'inscrirait donc dans la tradition des Arts incohérents, du dadaïsme et du surréalisme. Comme les philosophies de la vie, Witkacy insiste sur le principe créateur comme fondateur de l'existence. Dans les *622 chutes de Bungo*, ce principe apparaît comme la clé de ses choix artistiques ultérieurs. Lors d'un séjour à Paris, Bungo-Witkacy est fasciné par les toiles de Picasso (Fagasso dans le roman) et d'autres peintres, qu'il découvre dans un salon parisien, vraisemblablement celui de Gertrude Stein. « L'enthousiasme de Bungo atteignait les sommets⁴⁷. » Mais la force de ces inventions picturales le désarmait. « Il eut l'impression qu'il n'allait plus rien peindre de sa vie⁴⁸. » Quant à son ami Brummel, en réalité un autre artiste – mathématicien, philosophe, peintre et écrivain polonais dans une même personne, Roman Chwistek –, il en était secrètement jaloux : « Pourquoi je n'étais pas le

46. Wojciech Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Cracovie, Wyd. Literackie, 1982, p. 272-273. Toute cette collection a brûlé pendant la Seconde Guerre mondiale, avec son appartement rue Bracka à Varsovie.

47. *622 upadki Bunga*, DZ I, p. 103.

48. *Ibid.*, p. 106.

premier à avoir inventé tout cela⁴⁹ »?! Bungo pense que Fagasso « tire la forme jusqu'à l'impossible. C'est une perversion décorative⁵⁰ », dit-il. Il en vient finalement à une résolution qui a définitivement empêché Witkacy d'être peintre abstrait ou de rejoindre une autre école ou tendance, quelles qu'elles aient été : « Je ne ferai jamais rien de semblable, je ne tâcherai même pas⁵¹. » Autre que les autres, Bungo décide de faire autrement. La vie de l'artiste, dira-t-il plus tard, est « une vie aussi intense qu'au temps de la Renaissance⁵² ».

Ce modèle de l'homme de la Renaissance est une idée essentielle pour comprendre l'attitude de Witkacy et son style de vie ; non seulement la polyvalence de ses engagements créateurs (peinture, littérature, philosophie, photographie, collection d'objets ou activités dérisoires de tous les jours), mais encore et surtout son rapport au temps et à la réalité en dépendent. À propos de ce modèle, Wilhelm Dilthey apporte un éclairage philosophique important. « C'est en vain, écrit-il, que Nietzsche, dans une contemplation solitaire, cherchait l'état originaire de la nature, son essence anhistorique. Il enlevait une couche après l'autre ; et que resta-t-il ? Quelque chose que malgré tout l'histoire a déterminé, à savoir les traits d'un homme puissant de la Renaissance. Ce qu'est l'homme, seule l'histoire le lui dit⁵³. » Or, choisir l'idéal de l'homme de la Renaissance à l'époque moderne, cela ne va pas de soi, et l'on peut observer comment ce choix entraîne Witkacy dans des attitudes dérisoires, voire bouffonnes. Pourtant, cet idéal semble ne réclamer que la volonté de l'individu pour pouvoir se réaliser. Johann Gottlieb Fichte l'exprime peut-être de la manière la plus concise et percutante : « Toute conduite purement passive est justement le contraire de la culture ; [...] qui veut se cultiver, se cultive à propos de tout⁵⁴. » La vie que guide cette conception est précisément celle de l'activité créatrice permanente, de la création continue de l'existence. « Witkacy tâchait de ne perdre aucun moment du temps⁵⁵ », se souvient sa femme Jadwiga Witkiewiczowa. Et Bungo-Witkacy des *662 chutes* radicalise cette attitude : « Je veux que la vie soit une suite ininterrompue de tels instants. Que la réalité soit en contact continu avec la conscience supérieure de l'étrangeté métaphysique de tout ce qui existe. Je veux une continuité ininterrompue de cette appréhension suprême de la vie⁵⁶. » Ce serait une vie qui n'a rien à gagner en attendant, car elle est créatrice à tous ses moindres instants. La création est le renouvellement de la vie et le jaillissement de l'énergie vitale : tels sont les principes de la philosophie de la vie qui émerge à la fin du XIX^e siècle.

Mais aujourd'hui, pour parler d'un tel style de vie, il ne suffit plus de prendre l'exemple de Shakespeare pour dire, avec Dilthey, qu'il « possédait cette nature vigoureuse qui préfère se tromper que ne rien faire du tout⁵⁷ ». Les temps ont changé, l'histoire n'est plus la même. La nécessité de la création est devenue un combat atroce contre l'habitude et la routine, contre la répétition mécanique que le monde moderne impose aux hommes. Dans *Nouvelles formes en peinture*, Witkacy écrit : « Les anciens maîtres étaient des hommes aux nerfs comme les cordes de vaisseaux, aux muscles [...] comme les ressorts d'acier, aux têtes peut-être pas aussi subtiles

49. *Ibid.*, p. 103.

50. *Ibid.*, p. 105.

51. *Ibid.*, p. 106.

52. Cité d'après Sztaba, *op. cit.*, p. 278.

53. Wilhelm Dilthey, « Traum » (projet de discours pour son soixante-dixième anniversaire) [1903], in *Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie*, in *Gesammelte Schriften*, t. VIII, éd. Bernhard Groethuysen, Stuttgart, B. G. Teubner / Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962, p. 226.

54. Johann Gottlieb Fichte, *Considérations sur la Révolution française destinées à rectifier les jugements du public* [1793], trad. Jules Barni, Paris, Payot, 1974, p. 116.

55. Cité d'après Paweł Polit, in *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Marginalia filozoficzne*, catalogue d'exposition, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (Varsovie), 2004, p. 85.

56. *622 upadki Bunga*, DZ I, p. 211.

57. W. Dilthey, « Goethe et l'imagination poétique » [1910], in *Écrits d'esthétique*, trad. Danièle Cohn et Évelyne Lafon, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 246.

que nos arguties, mais qui avaient un tempérament enragé, sinon dans l'érotisme, du moins dans la religion⁵⁸ ». Tels ne sont plus les hommes d'aujourd'hui. Dans les *622 chutes*, Bungo-Witkacy explique cette différence à Nerevmore-Malinowski : autrefois les hommes « vivaient ainsi, car ils ne pouvaient pas vivre autrement ; ils avaient un excès non maîtrisable de forces, qui les obligeait à faire transparaître leur être tout entier dans chacun de leurs actes. [...] Ce à quoi tu aspiras a été pour eux un besoin inné. [...] C'est là justement l'erreur de la théorie qui affirme que la vie est une fin en soi, et que la vie et l'acte ne sont pas la même chose⁵⁹ ». Mais les artistes d'aujourd'hui sont des névrosés inspirés, et c'est là que semble résider désormais la source de la création. Ce sont, écrit Witkacy, « des fous inassouvis rongés par le feu infernal, dont l'enveloppe charnelle ne peut supporter l'ardeur de leur esprit, et qui offrent leur vie à une vraie chimère⁶⁰ ». La découverte par Witkacy de la psychanalyse à l'âge de 27 ans est décisive pour sa façon de penser la création et la vie. La vie n'est pas que la force et la santé, elle est aussi – ou plutôt avant tout – fragilité, délire, souffrance, détresse. C'est davantage de ces défaillances que d'un excès de forces que vient la création dans le monde moderne ; tel semble être du moins le regard de Freud sur la question. Witkacy fut initié à la psychanalyse par le docteur de Beaurain, ami de son père. Bien plus tard, il parlera de cette expérience à peu près dans les mêmes termes que Rilke à qui on a proposé une cure psychanalytique : « En un sens, le Dr de Beaurain voulait me sauver de moi-même, écrit-il. Il est possible que le fait qu'il n'a pas entièrement réussi ait été bon pour moi, car ayant "dénoués" tous mes nœuds (complexes), j'aurais dû renoncer à travailler dans mes professions, c'est-à-dire littérature, peinture et philosophie », et il ajoute dans une note : « Je n'avais alors derrière moi qu'un roman non publié en deux volumes intitulés *622 chutes de Bungo ou la Femme démoniaque* et en philosophie – des notes marginales⁶¹. »

Le roman en question, plus ou moins autobiographique, décrit avec des traits forcés un jeune homme perturbé, toujours au bord d'un abîme, qui vit tout sur le mode de la tension extrême et du déchirement tragique et n'arrive jamais à faire coïncider le désir et l'amour, ni à faire jaillir l'art de son immense volonté. On peut penser – à condition de ne pas confondre les causes avec les effets – que la vie de Witkacy est la scène où, sur un mode loufoque, se joue le drame qu'est pour l'homme occidental la découverte freudienne de l'inconscient. Si le modèle de l'homme de la Renaissance reposait sur la puissance absolue de la libre volonté, désormais chaque acte de la volonté est soupçonné d'être mû par un désir inconscient refoulé. La liberté s'écroule, la volonté devient esclavage, le sérieux, ridicule. Dans ce contexte, la vie de l'artiste est peut-être « aussi intense qu'au temps de la Renaissance », mais elle est en même temps – et par là même – burlesque. Vivre tous les instants de la vie sur le mode de l'extrême intensité et de la vigilance métaphysique ne va plus de soi. C'est même, sans doute, maladif. Il en résulte, d'un côté, le Witkacy qui ne supporte pas ces gentillesse quotidiennes qui facilitent tellement la vie des hommes – « comment allez-vous ? », « comment ça va ? », etc. –, car il les perçoit comme un écran qui dissimule le manque d'un réel intérêt dans les relations humaines ; mais il en résulte, d'un autre côté, la méthode de lecture qu'il évoque dans la note citée plus haut, « les notes marginales » ; ces notes, qui en 2004 ont fait l'objet d'une exposition à Varsovie, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Marginalia filozoficzne*⁶², étaient une façon de lire des ouvrages philosophiques dans une attitude active, en menant, sur les parties des pages non occupées par le texte imprimé, des discussions avec leurs auteurs : pour bien lire, il faut en même temps écrire soi-même.

58. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 210.

59. *622 upadki Bunga*, DZ I, p. 41.

60. *Nowe formy w malarstwie*, DZ VIII, p. 209.

61. *Niemyte dusze*, DZ XII, p. 152 et n. 2.

62. Voir ci-dessus, n. 54.

Par conséquent, ces trois éléments : la conception de la vie comme création permanente, la découverte de l'inconscient psychanalytique, ainsi que le travail ironique-critique sur la représentation, sont des éléments substantiels pour comprendre l'œuvre du « second » Witkacy, c'est-à-dire l'articulation de *son* Symbolisme et de *sa* modernité. L'idée de l'inconscient a donné à sa conception du symbole une nouvelle impulsion, lui permettant d'éviter le spiritualisme (souvent inspiré des néoplatoniciens) avec lequel le symbolisme du XIX^e siècle ne cessait de flirter. La critique de la représentation lui a permis d'éviter la mystification des valeurs proprement plastiques dans la peinture et le théâtre et d'en relativiser l'importance : on ne va plus mourir pour « tel caractère du trait », « telle déformation du visage » ou « telle harmonie de couleurs ». La théorie de la création permanente, enfin, lui a permis d'affûter le sens du réel, ce qui est paradoxal si l'on songe à la place que la fantaisie a prise dans sa vie. En effet, la nécessité de l'attitude créatrice, c'est la nécessité d'être extrêmement attentif à la réalité : non seulement s'efforcer d'y répondre de manière créative, mais aussi observer et analyser le monde pour s'en faire une opinion, gage de l'autonomie, afin de pouvoir le juger. Si penser ne conduit pas à un jugement, alors la pensée reste une abstraction stérile. Sans opinion, pas d'action (*wirken*), et par conséquent pas de réalité (*Wirklichkeit*), comme Hegel l'a si bien exposé⁶³. L'attentisme ou la contemplation affaiblissent le sens de la réalité autant que le fait la précipitation. En choisissant la création permanente plutôt que la peinture de la Forme Pure, Witkacy a définitivement *basculé de la contemplation esthétique à l'action artistique*, ce qui caractérise aussi le passage du Symbolisme aux positions propres à la modernité, comme si une telle posture pouvait seule répondre aux exigences du monde moderne. Car si le destin se décide à chaque instant, alors le monde est comme un appel permanent qui est adressé à l'individu, s'il veut rester alerte, l'interpréter et le juger sans relâche : en cela Witkacy est un stoïcien névrosé. La nécessité de la création équivaut à l'engagement de ne jamais esquiver la réalité, ne jamais suspendre le jugement, ne jamais sombrer dans le confort de vivre sans opinion.

Le suicide de Witkacy le jour où, le 18 septembre 1939, il apprend l'invasion de la Pologne par l'Union soviétique (invasion qui fut la conséquence du pacte Ribbentrop-Molotov, et qui a suivi l'invasion allemande du 1^{er} septembre), n'est que l'application sans faille d'une telle discipline. Décision lucide, d'ailleurs : Witkacy se donne la mort au moment où le destin du monde bascule dans l'immonde et dans la barbarie sans nom ; deux guerres mondiales, c'est beaucoup pour une seule existence. Mais lorsque cette discipline, pratiquée par un artiste, s'applique à toutes les petites choses de la vie quotidienne, surtout à l'époque moderne qui impose à la vie un rythme de plus en plus soutenu, elle rend l'existence insupportable, aussi bien à l'artiste qu'à son entourage. La folie n'est plus dès lors une posture romantique ostentatoire, elle est la conséquence du choix d'être artiste symboliste à l'époque moderne. La vie et l'œuvre de Witkacy permettent de comprendre le symbolisme comme la limite de la modernité.

Le symbolisme comme limite de la modernité

La modernité se constitue progressivement comme un territoire où se met en place une nouvelle rationalité dans laquelle l'art cherche à intégrer dans ses pratiques les exigences de la vie, de l'amour, du jeu, du désir et de l'inconscient, de la critique de la représentation, de l'autoréflexivité, de la position politique de l'art, et bien d'autres choses encore, que la tradition philosophique a su déjà pointer du doigt, mais que les institutions de la société avaient encore du mal à assimiler. La modernité est donc un long processus qui commence bien plus tôt qu'on ne l'admet d'habitude, en tout cas avant l'impressionnisme et le symbolisme. Elle commence avec les recherches historiques qui découvrent la diversité culturelle et avec l'émergence des

63. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1977, t. II, p. 252.

philosophies de la vie qui, précisément, apprennent à prendre en compte les revendications de la vie même. Mais ce territoire fluctuant, fait d'une grande diversité d'idées et d'expériences⁶⁴, se trouvait délimité par les frontières dont au moins deux vacillaient sans cesse. Perméables, elles permettaient à bon nombre d'aventuriers modernes de faire des excursions – parfois honteuses – tantôt dans le domaine du scientisme et du positivisme, tantôt dans celui de la spiritualité, voire de l'occultisme. Si nous faisons remonter les origines de la modernité au symbolisme, nous constaterons qu'il en résulte, d'une part, une lucidité du processus créateur chez un Mallarmé ou un Huysmans (les deux, d'ailleurs, attirés à des degrés divers par le mysticisme ou le spiritualisme), mais, d'autre part, les messes noires d'un Péladan, kabbaliste et membre de la Rose-Croix, qui entraînera sur son chemin d'autres artistes jusqu'à Arman et Yves Klein. Si nous voyons dans l'impressionnisme l'origine de l'art moderne, on aboutit à la critique de la représentation conduisant à la peinture abstraite et, plus tard, à l'art conceptuel, mais on aboutit aussi aux effrayantes « fabriques de l'homme nouveau » d'un Fernand Léger ou d'un Piet Mondrian⁶⁵. Le symbolisme tentait de concilier l'inconciliable : d'un côté, la théorie du symbole – instrument de la connaissance de l'inconnu, voire de l'inconnaissable – empruntée à Hegel, et, de l'autre, la décadence empruntée à Schopenhauer. Dans la figure de Mallarmé on a longtemps vu l'incarnation du poète symboliste, jusqu'à ce que Maurice Blanchot lui refuse ce titre en en faisant le poète de la modernité. De même que le symbolisme, la modernité a privilégié le registre du sublime, mais elle a rompu avec l'innocence de la représentation. La modernité est une trame dense tissée de contradictions, dont la tension fut longtemps commandée par le dispositif du symbolisme.

À sa manière, Witkacy a parcouru ce territoire de la modernité dans tous les sens, et bien que parfois simpliste, lassant, voire injuste, mais aussi – il faut le souligner – drôle, intelligent et passionné, il n'a jamais franchi ces dangereuses frontières. Même symboliste, il est resté dans les limites des exigences de la modernité, quitte à frôler la « folie ». On l'a vu. Avec beaucoup d'ardeur, il se livrait à la critique du scientisme sous toutes ses formes, et à celle de la philosophie à qui il reprochait d'abdiquer devant la science ; c'est en effet le cas de la philosophie anglo-saxonne qui a longtemps considéré les questions métaphysiques comme non avenues du fait de leur caractère insoluble. Witkacy est resté à la frontière symboliste de la modernité, là où d'autres, on l'a vu, ont basculé dans un obscur mysticisme ; il est peut-être devenu bouffon, mais jamais fou. Il appelait de ses vœux une réforme de la critique d'art, sans jamais être tenté par un jargon ou une gnose artistique, moins encore par une conversion religieuse. Hypersensible et vulnérable, il labourait son existence jusqu'à en extraire le « sentiment métaphysique », sans jamais sombrer dans une spiritualité prétendument supérieure. Sa pratique de la photo-



Locomotive n° 16 006 à la gare de Zakopane, 1899.

64. Témoin de ce processus, Paul Valéry écrit en 1919 : « Et de quoi est fait ce désordre de notre Europe mentale ? – De la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés. C'est là ce qui caractérise une époque moderne » (« La Crise de l'esprit », in *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1978, p. 19).

65. Voir Éric Michaud, *Fabriques de l'homme nouveau. De Léger à Mondrian*, Paris, Éditions Dominique Carré, 1997.

graphie oscillait entre le documentaire et le burlesque. Sa collection d'objets insolites s'inscrivait dans l'esprit de la poésie surréaliste et de ses suites. Il a pressenti l'idée de la « mythologie personnelle » comme un jeu dérisoire avec l'image de soi, et entrevu peut-être aussi la création des « situations » comme ce qui vient après la fin de l'art pour prendre la place de l'œuvre, afin de choisir entre être et agir – au profit de l'action créatrice, cela va sans dire.

Witkacy a pressenti que l'art n'était pas vraiment là où il affirmait l'avoir abandonné, mais qu'il se nichait dans la création – fulgurante, auto-ironique et ludique – de tous les jours, comme une réponse à la question intolérable, inévitable et insoluble de l'existence ; il l'a pressenti, mais il a renoncé à l'exprimer dans des exposés théoriques, dans des manifestes programmatiques, instruments de la compréhension. Il l'a communiqué par sa vie qui a été une appréhension intuitive, non explicitée, de tous ces possibles ; par sa vie qui nous apprend la difficulté d'être vraiment moderne.

Leszek Brogowski, Univ Rennes, UBL, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000