

ACTA
UNIVERSITATIS
WRATISLAVIENSIS
No 690

TYPOLOGIE DU ROMAN

Actes du colloque organisé par l'Université
de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) en
collaboration avec l'Université de Wrocław,
à Paris les 24-26 janvier 1983

présentés par Christiane Moatti et Józef
Heistein



Wrocław 1984

WYDAWNICTWO UNIwersytetu WROCLAWSKIEGO

WŁODZIMIERZ BOLECKI, *Institut des Recherches Littéraires, Varsovie*

WITKACY ET LES PROBLÈMES DU ROMAN MODERNE

Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz) est généralement considéré comme le représentant le plus original de l'avant-garde polonaise. Ses études sur les arts plastiques¹, ses conceptions du théâtre moderne², et enfin ses drames appartiennent sans aucun doute aux phénomènes d'avant-garde les plus intéressants³. Dès le début, un seul domaine de son activité, le roman, provoqua des controverses. Ses deux romans: *Adieu à l'automne* (*Pożegnanie jesieni*) et *l'Inassouvissement* (*Nienasycenie*)⁴ d'une part suscitèrent un intérêt grâce à la mise en relief du problème de la destruction de la civilisation occidentale par les doctrines totalitaires et, de l'autre, en exprimant l'opinion qu'elles s'écartaient des lignes de changement du roman moderne, on les jugeait comme des oeuvres anachroniques et inhabiles.

Au cours des années trente, alors que Witkacy formulait sa théorie du roman, on considérait déjà comme modèles de la nouvelle prose du XX^e siècle les oeuvres de Henry James, Marcel Proust, James Joyce, Joseph Conrad, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Gertrude Stein — oeuvres qui montrèrent

¹ *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (Les nouvelles formes de la peinture et les malentendus qui en résultent, 1919), *Szkice estetyczne* (Esquisses esthétiques, 1922).

² *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1922). Traduction française par Koukou Chanska et Jacques Lacarrière: *Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre. Précision sur la question de la Forme Pure au théâtre*, « Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud — Jean-Louis Barrault », 1973, Paris, Gallimard, 1970.

³ S. I. Witkiewicz, *Théâtre complet*, I-VI, Lausanne, 1969-1976, traductions par Alain van Crugten, Erik Veaux, Ania Beczkowska.

⁴ *L'Adieu à l'automne* (1927), traduction par Alain van Crugten, avec la postface du traducteur, *Le Catastrophisme dans la littérature de l'entre-deux-guerres*, Lausanne, 1972; *L'Inassouvissement* (1931), traduction et avant-propos par Alain van Crugten, Lausanne, 1970. Witkacy est auteur de deux autres romans, publiés récemment à partir des manuscrits, notamment *522 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta* (522 chutes de Bung ou la femme démoniaque), Warszawa, 1974, et *Jedyne wyjście* (La Solution unique), Warszawa, 1968.

de manière plus efficace les transformations du roman post-naturaliste. Parce qu'on considérait comme déterminante dans le roman moderne l'utilisation de différentes variantes de la narration dans les perspectives du personnage: du *stream of consciousness* jusqu'au « nouveau roman ». On acceptait généralement l'idée selon laquelle le roman se libère de l'omniscience de l'auteur et des tendances idéologiques imposées par le XIX^e siècle. Il s'en suit que, en perfectionnant sa forme, son langage et en particulier sa conscience théorique, le roman devient un genre artistique « à plein temps ».

Cependant, Witkacy formule une thèse qui nous choque jusqu'à présent, lorsqu'il prétend que le roman n'est pas une oeuvre d'art, qu'on ne peut pas le considérer comme un ouvrage artistique, que c'est une sorte de « sac » où l'écrivain peut « jeter » tout ce qu'il veut. Cette thèse constituait l'un des éléments de ses conceptions esthétiques et il faut l'examiner de manière très attentive pour y constater quelles sont les relations entre ce qui est « moderne » ou « anachronique » dans les formes romanesques.

LE « ROMAN-SAC » OU LA THÉORIE DU ROMAN SELON WITKACY

Le principe essentiel de la théorie du roman fut fondé sur la conviction de Witkacy selon laquelle le XX^e siècle mènerait à la disparition de l'art et à l'anéantissement de la culture. Tout simplement l'art ne serait-il plus capable d'exprimer la cruauté croissante de la réalité. Les hommes se transformeraient en automates privés de besoins philosophiques et esthétiques. Au cours des années trente, il semblait à Witkacy que ces temps étaient déjà tout près, que dans l'évolution de l'art toutes les formes artistiques avaient été déjà épuisées et que l'innovation ne pouvait que déformer tout ce que les anciens maîtres avaient créé.

La théorie de l'art de Witkiewicz fut jusqu'à l'extrême antinaturaliste et antimimétique. Pour lui, l'élément essentiel de l'oeuvre fut la Forme Pure, à savoir une construction composée d'éléments, par exemple, des sons en musique, des couleurs en peinture ou bien des ensembles de mots en poésie. Le but de la Forme Pure consistait à provoquer chez le récepteur des sentiments métaphysiques, mais sous forme de sensation directe et unique et dépourvue des caractères résultant d'un processus intellectuel, comme dans un acte d'épiphanie ou d'illumination.

Le roman, certes, grâce à sa dimension, ne fut pas capable de provoquer ce type de sensation. Il s'en suit que le roman n'a pas de « construction » mais un « assemblage » d'éléments qu'on peut soumettre à une analyse intellectuelle mais qu'on ne peut pas éprouver comme une totalité.

Witkacy en déduit deux conséquences: premièrement, il est arrivé à la conclusion que ses romans devaient être antinaturalistes jusqu'à l'extrême.

Le style des ouvrages devait étourdir, surprendre le lecteur, attaquer ses habitudes linguistiques et esthétiques. Il en est de même des autres caractéristiques du texte. Il est inadmissible, d'après Witkacy, de décrire le monde de manière réaliste, d'utiliser un style d'une transparence réaliste qui cacherait un auteur « objectif »; c'était, certes, une certaine continuation de la tradition expressionniste.

La deuxième conclusion fut également frappante: « le roman ne réagit que par son contenu »⁵. Donc, ce qui intéressait Witkacy, ce ne fut pas la suggestion, l'atmosphère, la musicalité, les qualités picturales du roman, mais sa « discursivité »: « Dans le roman — écrit-il — ou bien exprime-toi clairement ou bien ne parle point » (BK, p. 150). Le roman doit être imprégné d'idées, de conceptions et d'opinions de l'auteur exprimées *expressis verbis*. Pratiquement, il s'agissait de la possibilité d'inclure dans le roman des considérations sur des thèmes quelconques que l'auteur considérait comme intéressants. Le narrateur et les héros de ses oeuvres discutent souvent des problèmes qui pouvaient également faire partie d'une étude scientifique ou philosophique, d'un fragment d'une revue ou d'un journal-mémoire. Ils discutent également de la théorie du roman, de la psychologie sociale, de la politique et de la vie intellectuelle contemporaine. Selon Witkacy, l'essence structurale du roman ne repose pas sur l'élaboration artistique du texte, donc sur la tendance à lui donner une construction correspondante, mais sur la création d'un type particulier de discours sur le monde.

« Je crois — écrit-il — que personne, dans le roman, ne s'intéresse à la forme comme telle, mais à la réalité présentée à l'aide de cette forme » (BK, p. 169). En d'autres mots, on ne lit pas un roman pour éprouver des sentiments esthétiques, mais pour y trouver des idées qui touchent directement à la réalité.

Sans entrer plus profondément dans l'analyse des conceptions de Witkacy on peut constater que son intention de créer un roman philosophique et discursif a été pleinement réalisée. On considère jusqu'aujourd'hui que l'élément le plus attractif dans le « roman-sac » c'est justement son contenu. C'est au contenu qu'on a consacré les interprétations les plus intéressantes. Cela ne nous étonne guère; en effet l'anéantissement physique des valeurs et des frontières de la culture occidentale, le développement démesuré du totalitarisme, la transformation de la démocratie parlementaire en une farce des idéologies dénaturées, l'anéantissement des individus ou des phénomènes sociaux de masse à la manière asiatique — c'est une problématique qui ne cesse d'attirer le lecteur de Witkiewicz. Dans notre perspective, on peut

⁵ Cf. S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne* (Sans compromis. Ecrits critiques et journalistiques), édition par J. Degler, Warszawa, 1976, p. 184. Dans le texte de l'étude ce livre est marqué BK.

facilement inscrire ces romans dans le courant moderniste de considérations sur l'avenir de la civilisation occidentale (Oswald Spengler, Ortega y Gasset, Florian Znaniecki). C'est pourquoi le « contenu » des romans de Witkacy est devenu un terrain attrayant pour des analyses concernant l'histoire des idées, la sociologie ou même la philosophie existentielle.

Pourtant, dans la perspective de l'évolution ultérieure des formes narratives, ce qui dans le roman de Witkacy semblait le plus anachronique, à savoir la technique de récit et de composition du texte, a révélé des valeurs surprenantes. Ce qu'on considérait comme une imitation servile de l'écriture « dix-huitiémiste », s'inscrit parfaitement dans le contexte des expériences artistiques du XX^e siècle.

L'ÉCRITURE COMME MANIFESTATION D'UNE CONVENTION

Dans les romans de Witkacy, le narrateur commente souvent les formes narratives, s'exprime sur la construction psychologique du personnage, sur le langage du roman, sur le vocabulaire, sur l'affabulation, la composition etc. On note, dans le texte, le rôle important que jouent les « informations » consistant à résumer les événements « sautés » dans le roman, à faire des digressions sur des sujets politiques ou moraux. On peut les considérer comme de petits chapitres, une sorte de « micro-traités » intercalés dans la construction linéaire du texte. Comme si un metteur en scène faisait baisser de temps en temps le rideau au théâtre et se mettait à raconter des événements non présentés sur la scène ou bien rendait compte d'un problème le hantant.

En d'autres termes, il existe, dans le « roman-sac » des énoncés qui dévoilent le rapport du narrateur à l'acte de raconter, à l'acte d'écrire, de construire le roman.

Il est évident que ces digressions où le narrateur commente l'acte d'écrire et révèle ses opinions sur la technique littéraire, violent la continuité de la narration romanesque classique, ce qui fut jugé par ses premiers lecteurs comme bavardage narratif ou bien technique narrative anachronique. Cependant, ces digressions constituent des éléments inséparables du texte, et sans elles les éléments de la fable, dans le « roman-sac », auraient perdu leur véritable sens artistique. Parce que le fait de révéler, dans le roman, la manière d'utiliser diverses conventions, y compris la convention du narrateur, est un élément extrêmement important de la poétique des textes en question. La convention du narrateur dans le « roman-sac » apparaît à deux niveaux : dans la sphère de l'histoire construite, et dans le dévoilement du narrateur en qualité de personnage. En d'autres mots, le « roman-sac » modernise une des dichotomies que le roman classique du XIX^e siècle avait abolie. Ce n'est pas par hasard que justement la relation entre le « moi » du narrateur et l'univers

représenté se trouvait au centre des interprétations du « roman-sac ». On considérait la présence de cette dichotomie comme une imitation mécanique et inhabile de la technique narrative d'il y a quelques dizaines d'années.

Cependant, dans la prose de Witkacy, cette dichotomie remplit une fonction différente de celle qu'elle remplissait à l'époque de la maturation du roman classique. Tout d'abord parce qu'elle constitue une polémique contre l'esthétique du roman objectif, une polémique donc contre le type de roman dont — dès l'époque de Flaubert — le facteur déterminant était l'« absence de l'auteur »⁶. Pourtant, sa présence dans le « roman-sac » n'est pas une répétition automatique des règles de communication du roman du XVIII^e siècle ou bien du roman à thèse du XIX^e siècle; il s'agit plutôt d'une actualisation consciente d'une convention littéraire toute prête, c'est-à-dire formulée il y a un certain temps. Le fait de renouer avec une convention visiblement anachronique ne veut nullement dire que l'oeuvre en question devient anachronique. Car, on le sait bien, la culture artistique du XX^e siècle (en particulier les arts plastiques, la musique) puisait abondamment dans les phénomènes archaïques, anachroniques et même primitifs, pour les besoins d'une esthétique même élitaire de l'époque. Il paraît que dans le cas du « roman-sac » nous avons affaire à un procédé analogue: pour transformer le système narratif existant on n'invente pas de nouvelles formes de narration (ce qui a eu lieu dans le roman occidental), mais on puise dans les conventions littéraires d'autrefois. Dans la poétique du « roman-sac » le fait de savoir si un « procédé » est novateur ou anachronique est dénué de sens. On considère comme innovation dans le roman la libre utilisation de plusieurs formes du discours, c'est-à-dire aussi bien diverses formes dévoilant le narrateur que divers types de langage. Il vaut la peine de citer l'un des énoncés de Witkiewicz où celui-ci compare la construction du roman à celle d'une oeuvre constructiviste, pour motiver sa façon de réaliser un thème dans le « roman-sac »: « Dans les questions sociales [...] nous avons affaire à des formes tellement compliquées qu'il est parfois impossible de les présenter d'un seul coup, il faut utiliser les procédés simultanés et multidimensionnels pour présenter l'objet à la manière des cubistes et des futuristes, créant ainsi de nouvelles valeurs dans la sphère de la Forme Pure » (BK, p. 374). Il est à noter que la présence de la « présentation multidimensionnelle » ou bien de « plusieurs plans qui s'entrecoupent réciproquement » n'a pas de motivation « cognitive », elle ne résulte pas de la narration « épistémologique » (celle des points de vue), typique de la prose moderne du XX^e siècle. Le « roman-sac » ne porte aucun intérêt à l'élargissement de la connaissance du monde à l'aide du type de narration correspondant. Ses principes narratifs nous

⁶ Cf. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1962.

rappellent les constructions cubistes parce qu'ils nous présentent la réalité de plusieurs côtés, du point de vue des conventions narratives. Comme les objets des tableaux cubistes montrés simultanément de plusieurs côtés, violant ainsi les principes empiriques de l'observation (déformation), le « roman-sac » ne se préoccupe pas des principes de la perspective narrative, des catégories de la distance, de la place et des points de vue du narrateur. Pourtant, justement le principe de la perspective narrative a fait avancer rapidement le développement de la narration moderne. Cependant, le « roman-sac » abolit toutes les « règles » narratives, ne répugne pas aux manières narratives les plus anachroniques et « anti-littéraires ». Il pouvait fonctionner comme un « ramas » de divers types de narration, pleinement « conventionnalisés » dans la poétique des oeuvres en question. On considère ce fait comme une polémique contre l'esthétique mimétique (surtout dans sa version naturaliste, ce que Witkacy mettait souvent en relief). La domination de la fonction cognitive qu'on observe dans les oeuvres créées selon cette esthétique fut liée à l'intention d'effacer les « rudesses » artistiques. Le roman classique devait être un miroir de la vie, une copie de la nature, une étude d'un fragment de la réalité où les éléments de littérarité seraient effacés ou entièrement neutralisés. Toutefois dans le « roman-sac », tout cela devient artificiel au maximum, les procédés littéraires sont « dénudés » à tous les niveaux. Paradoxalement donc — surtout dans le cas de Witkacy — le « roman-sac » défend les valeurs autonomes de l'art littéraire parce qu'il utilise, comme matériel principal, les conventions artistiques. Mais, le « roman-sac » abolit simultanément toute illusion de « neutralité » de l'énoncé littéraire.

LES HÉROS ROMANESQUES: MARIONNETTES OU PERSONNAGES VIVANTS?

Le dualisme dans le rôle du narrateur et dans l'univers représenté est particulièrement visible dans la relation narrateur — personnage. Witkacy renonce à la conception du personnage « vivant », c'est-à-dire doté de tout un ensemble de sentiments psychiques et, en même temps, indépendant du narrateur. Il est de notoriété que du moins à partir de Flaubert jusqu'au roman du *stream de consciousness* le principe fondamental, cognitif et axiologique, du roman européen fut la construction des personnages littéraires comme des « êtres » non soumis à l'ingérence du narrateur, et ceci au nom de l'objectivité. Avec la disparition des commentaires, les personnages deviennent indépendants comme figures sémantiques. Ces problèmes furent amplement analysés en liaison avec le « tournant » naturaliste dans la prose européenne. Ensuite, les recherches psychologiques orientées de manière anti-positiviste, le développement des conceptions non déterministes, l'intérêt porté au « moi » intime de l'homme, à son « intérieur », à ses émotions, ses

valeurs éthiques, ses complexes etc., l'observation des traits individuels du parler et de certaines déviations dans le comportement individuel et collectif, tout cela a suscité un intérêt croissant pour le personnage romanesque, pour sa situation dans la structure de la narration et surtout pour la relation personnage — narrateur. En ce qui concerne le niveau axiologique, cette problématique apparut dans les discussions sur le champ de liberté du personnage que lui concède l'auteur comme un « dieu » régnant sur le monde romanesque. Selon M. Raimond, ces problèmes furent les plus discutés en France au milieu des années vingt⁷. L'auteur de *La Crise du roman* cite, entre autres, les oeuvres et les énoncés de J. Greu, L. Pirandello, M. de Unamuno, A. Gide, M. Proust, et même M. Schwob, R. Martin du Gard, F. Mauriac; pour ces écrivains, l'indépendance d'un personnage par rapport au narrateur constituait une exigence capitale du processus créateur, de la poétique romanesque, et en particulier de l'idéologie de l'écrivain. C'est la fameuse étude de Sartre où celui-ci a analysé les contradictions entre la poétique postulée et immanente chez Mauriac, qui a provoqué la discussion sur le problème en question. Sartre a conclu que « dans un vrai roman il n'y a pas [...] de place pour un observateur privilégié »⁸. On considère comme résultat de ces polémiques — dues également aux inspirations bergsonniennes — la mise en valeur des monologues et des dialogues comme expression de l'autonomie des personnages, au dépens du récit et de la description arbitraires. C'est le livre de M. Bakhtine sur la prose de Dostoïevski qui est devenu la réalisation la plus célèbre de ces idées axiologiques: « La liberté du héros » y fut reconnue comme le facteur élémentaire que Bakhtine appelait polyphonique⁹. Par conséquent, comme il a été confirmé, l'élémentaire but artistique du roman est la construction du héros littéraire comme « personnage vivant », indépendant au maximum de l'esprit, de la mentalité et du langage de l'auteur. Pratiquement, sur le plan de la narration, on préférerait toute manifestation du langage propre au personnage, et on exigeait que les distinctions entre le langage et les compétences du narrateur (en opposition aux actes du héros) fussent respectées. Sur la base de ce type d'idées, presque tous les critiques s'occupant de la prose de Witkacy mettaient en relief le manque de droit moral, de la part de l'auteur, pour jouer arbitrairement avec l'existence des personnages littéraires.

Pourtant, dans le « roman-sac » le narrateur abolit sans cesse la distance entre lui-même et les héros des oeuvres. « ... ne nous préoccupons pas des

⁷ M. Raimond, *La Crise du roman. Dès lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, 1966.

⁸ J. P. Sartre, *François Mauriac et la liberté*, [dans:] *Qu'est-ce que la littérature?* (Situations), Gallimard, 1947.

⁹ M. Bakhtine, *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscou, 1929, 2^e édition, 1963.

destins des héros — écrivit Witkacy — toute cette critique vitale c'est une porcherie qui a assassiné l'art pur »¹⁰.

Le roman du XX^e siècle tend à limiter au maximum le « moi » du narrateur comme intermédiaire entre le « moi » du héros et le récepteur. C'est le contraire chez Witkacy: il accroît à un degré jusqu'ici inconnu l'ingérence du narrateur dans l'existence du personnage romanesque. Le « roman-sac » à définitivement renoncé à l'individualisation stylistique du langage des personnages, ce qui violait de manière choquante les normes et les ambitions de la prose réaliste du XIX^e et du XX^e siècles. Le langage des héros dans ce roman ne caractérise plus leur condition sociale réelle, leur savoir, leurs traits de caractère, ni le point où ils sont situés pour observer le monde présenté, il n'est plus l'indice de leur place *hic et nunc* dans l'ouvrage. Sa fonction ne se rapporte plus à la « psychologie réaliste » ni à la « vraisemblance de vie ». La façon de parler est traitée comme les autres types de conventions, telle que la stéréotypicité de la fable, de la biographie des héros, de l'images des objets etc. Le langage dévoile le libre comportement du narrateur-auteur et le manque d'autonomie existentielle des personnages dans le texte littéraire. « On me reproche — disait Witkacy — que » mes gens « utilisent le même langage, et c'est bête. Je ne m'abaisse pas pour décrire des » bribes de vie « , je m'efforce seulement de créer (peut-être de manière inefficace) un type de roman intellectuel, de préférence philosophique, un roman que j'aurais aimé lire moi-même; je n'en trouve pas, et c'est pourquoi je l'écris »¹¹. Le narrateur de ces romans commente donc sans gêne les pensées et le comportement des personnages, pénètre brutalement dans les recoins de leur vie psychique, achève leurs énoncés, plus encore, il polémique avec eux. Dans les romans de Witkacy, le narrateur injurie ses personnages en les appelant « hommasses », « salauds », « crétins » etc., ce qui choquait les critiques. Cette avalanche d'épithètes que le narrateur jette sur les personnages accroît considérablement la présence de son « moi » dans la structure de la narration, bien que le narrateur n'acquière jamais le statut d'un personnage dans l'univers représenté, c'est-à-dire qu'il n'existe pas dans l'affabulation¹².

La spontanéité des actes méta-narratifs prouve que le « roman-sac » s'oriente vers l'utilisation des conventions dévoilées. Le manque d'autonomie existentielle des héros a fait penser, aux premiers lecteurs de ces romans, à un théâtre de marionnettes. Cette observation s'est avérée très juste, elle

¹⁰ *Jedyné wyjście*, op. cit., p. 143.

¹¹ *Ibidem*, p. 173.

¹² Witkacy a écrit à ce propos: « Les types de mon roman ne sont pas objectivés et moi, je me balade pas entre eux comme l'un des » héros « bien que je fasse des énoncés personnels sur des questions différentes », BK, p. 375.

démontre une conventionnalisation extrêmement forte des personnages accompagnés sans cesse du narrateur. La fonction de ce procédé diffère cependant de celle qu'on observe à l'époque de la maturation du roman classique. Dans les formes plus anciennes de la prose on se servait de commentaires pour faciliter la réception, en particulier au niveau de la signification. Il s'agissait d'une sorte de « usoupape de sûreté » pour les idées cognitives, didactiques ou moralisatrices communiquées par l'action (c'est le procès intenté à *Madame Bovary* qui a révélé clairement cette fonction). Cependant dans le « roman-sac » les commentaires ne facilitent point la réception, ils ne contribuent point à présenter le monde de manière plus claire et évidente. Car ils jouent le rôle d'une convention comme d'autres éléments du roman, la fable par exemple. Il faut donc les interpréter du point de vue de la culture littéraire, du système littéraire contemporains. Et c'est justement l'un des plus grands paradoxes, dans les romans de Witkacy, qui consiste dans le fait que les constructions narratives pensées par l'écrivain comme anti-littéraires ne sont interprétées que comme une actualisation (parodique, grotesque, philosophique — et c'est un problème à part) des conventions littéraires jusqu'ici en vigueur. De ce fait, la narration du « roman-sac » à la troisième personne acquiert certains traits de la narration à la première personne et, il s'en suit que le « roman-sac » surprend le lecteur par la construction du récit.

PARODIES STYLISTIQUES

Dans les romans de Witkacy l'un des facteurs constants de leur poétique est le passage du ton sérieux à la parodie et à d'autres formes où la distance à l'égard du langage et de l'énoncé est mise en relief. Le principe des changements de style consiste à grouper les conventions contrastantes, situées aux pôles opposés des hiérarchies esthétiques. À côté de l'exubérance de mots, on trouve le style protocolaire, à côté de l'archaïsation — la modernisation, à côté des énoncés philosophiques — des conventions journalistiques, à côté du langage raffiné — l'argot et même le patois. Il ne s'agissait certainement pas de la tendance à la multiplicité de styles, notée dans le roman du XIX^e siècle (je pense à la stylisation du langage des personnages, donc aux éléments des « points de vue » ou bien du discours indirect libre). Dans le « roman-sac » la multiplicité de styles est un procédé appartenant aux actes méta-romanesques, elle démontre notamment la dégradation du langage de roman comme élément de l'art littéraire. C'est justement dans le style qu'on observe de manière très évidente une *sui generis* « poétique de friperie ». Le « roman-sac » est donc construit d'un ramas de styles, de genres, de fables.

Les intentions parodiques influençaient également la composition de l'oeuvre. Dans la « roman-sac » on trouve plusieurs épisodes stylistiques qui nous paraissent entièrement « inutiles ». Le « roman-sac » abolit ainsi la norme classique de fonctionnalité des éléments de l'énoncé narratif, norme typique de la prose des XIX^e et XX^e siècles. On la remplace par le principe d'amplification — correspondant syntaxique de la notion de « sac », d'agrégation (assemblage sans liaison). L'anoblissement du roman du XIX^e siècle consistait, entre autres, dans sa comparaison avec plusieurs domaines du savoir; d'où proviennent des ambitions à en faire une étude de moeurs, une étude sociologique, ethnologique etc. La qualité des romans est jusqu'aujourd'hui souvent appréciée du point de vue de la réalisation littéraires des valeurs extra-littéraires: cognitives, politiques, psychologiques, morales etc. Cependant le « roman-sac » oppose à ce type d'anoblissement du roman la dégradation de la poétique du genre; en témoigne la notion méta-romanesque de Witkacy, notamment la notion de « sac ».

LE NARRATEUR COMME AUTEUR

Dans toutes les oeuvres de Witkacy les discussions sur la culture contemporaine constituent un élément très fréquent dans le discours du narrateur. Dans plusieurs digressions le narrateur fait mention de dizaines de noms de personnages littéraires, de personnes vivantes et déjà mortes, d'auteurs d'oeuvres littéraires et scientifiques, de personnalités de la vie sociale, et cite abondamment des fragments des oeuvres littéraires polonaises et étrangères. Le narrateur lui-même ou bien par l'intermédiaire des héros des romans entame des discussions au sujet de l'histoire, de la critique littéraire, de la philosophie, de la science, des problèmes politiques actuels etc. Tous ces énoncés remplissent, dans le roman, des fonctions de critique artistique et littéraire, celles d'un feuilleton ou bien d'autres formes du journalisme. Ils sont le plus souvent rapportés directement à un autre texte (oeuvre littéraire, fragment d'oeuvre, jugement de quelqu'un, opinion commune etc.). La convention du « roman-sac » admet également l'apparition, dans le discours du narrateur, des animosités personnelles de l'auteur, des opinions de l'auteur sur les événements étrangers au roman. Justement ce procédé fut sévèrement critiqué parce qu'il violait la distinction entre la fiction et les énoncés d'auteur. L'apparition de l'auteur dans les commentaires narratifs contredisait, d'après les lecteurs, le statut de fiction propre à d'autres éléments de l'univers représenté. On constatait que le caractère « personnel », auctorial de la narration est un indice typique de la crise du roman en tant que forme épique. C'est sur la base de ces jugements négatifs concernant la construction du narrateur et sa relation au personnage que les lecteurs parlaient de

traits anachroniques de l'art littéraire de Witkacy. Pourtant, la convention de la narration auctoriale dans le « roman-sac » actualise les manières diverses d'organiser l'énoncé littéraire, en s'appuyant sur au moins quatre systèmes de la tradition narrative.

Au premier système appartient la conception de la prose comme forme spéciale de la « persuasion sociale », présente entre autres dans le roman-traité, dans le récit philosophique ou dans le roman didactique. L'un des traits de cette conception est la séparation évidente entre le plan de la narration et le plan de la fable, l'apparition du narrateur en dehors de la fable, comme si celui-ci franchissait la sphère de ce qui constitue l'essence du récit (commentaires, aphorismes, apostrophes au lecteur). Ce trait du narrateur (qui révèle à dessein son point de vue, souvent proche de celui de l'auteur) fut lié à la création spécifique du personnage littéraire. Il s'agissait d'une sorte d'*exemplum* pour exposer, dans le roman, les idées déterminées. Le but de la narration ne consistait pas à présenter l'évolution spirituelle des héros, mais à montrer, en se servant de ces héros, divers domaines de la vie sociale et individuelle.

C'est au deuxième système qu'on peut rattacher la tradition de la littérature « inférieure », en particulier celle du « roman d'amour » et du roman gothique, dépourvus d'ambitions novatrices et cognitives, mais pourvus d'une forte conventionnalisation des éléments de la fable (intrigue, sensation, péripétie), des personnages et de la manière de raconter et de décrire (le fond conventionnel). Il faut constater qu'à l'époque entre les deux guerres le « roman-sac » fut considéré comme un genre « barbare », comme les « romans d'amour » à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. Witkacy, en affirmant que « le roman n'est pas une oeuvre de l'art pur », reprenait en effet sur le roman des opinions typiques de l'esthétique classique et de celle des Lumières¹³. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'on reprochait à ses romans les caractéristiques qui avaient choqué les lecteurs « éclairés » d'autrefois : la nonchalance dans la composition, le langage peu soigné, le manque de finesse lexicale et du sens des hiérarchies esthétiques, l'appel aux instincts « bas » du lecteur à l'aide de scènes érotiques et de sensations faciles etc.

Le troisième système de tradition narrative qui apparaît de façon spécifique dans le « roman-sac » est lié à la poétique du stérnisme et à sa variante romantique caractérisée par l'abondance de digressions dans le récit. Il ne s'agit pas seulement de la domination de l'acte de narrer sur l'objet, du dévoilement de la situation narrative en dehors du plan de la fable, de l'oscillation entre le savoir et le non-savoir du narrateur, de l'autonomie des

¹³ Witkacy a développé cette idée de manière très large dans son article *Dlaczego powieść nie jest dziełem sztuki?* (Pourquoi le roman n'est-il pas une oeuvre d'art?, 1932), BK, p. 160-179.

réflexions particulières etc. bien que tous ces phénomènes perturbant le développement linéaire de la narration soient présents dans la structure du « roman-sac ». Ce qu'il faut mettre en relief, c'est le fait que le sternisme et l'art romantique de la digression s'y trouvent actualisés comme un jeu conscient avec des conventions littéraires, comme une technique de narrer qui n'est en effet qu'un énoncé méta-narratif et méta-critique sur les conventions et sur ce que peut le roman. La tradition du sternisme actualisée de cette façon est pour le « roman-sac » un indice du prolongement du genre romanesque, un indice attrayant par sa polémique virulente contre la prose bien construite, ordonnée, objective, avec des ambitions mimétiques ou un but cognitif sérieux.

Le quatrième système, c'est la problématique moderniste de la création artistique considérée comme un acte de désillusion. Généralement, il s'agit du dévoilement des « coulisses » de la création artistique, de la formation de l'univers représenté (des personnages littéraires) comme des êtres fictifs, des produits artificiels de la création artistique, de l'homme artificiel, de la marionnette, du mannequin etc., que l'auteur comme leur créateur peut librement façonner. On peut considérer tous ces phénomènes comme la mise en évidence de la dégradation de la théorie mimétique de l'art. En révélant, par exemple, l'acte créateur devant le lecteur, en montrant sa corrélation avec le narrateur, en dénominant les types déterminés des actes d'écriture (souvent sous forme de polémique), on mettait en relief la désillusion qui détruisait les fondements de la prose réaliste, et notamment le principe d'antériorité du monde présenté par rapport à l'acte d'écriture et également le principe de la *mimesis* comme contrat mis en vigueur dans le domaine de la culture littéraire. On mettait donc, dans la littérature, la réalité comme une dérivée des pratiques langagières, et non pas comme une existence reflétée à l'aide de constructions langagières. On prouvait que dans l'art (dans notre cas, dans la prose) la « réalité sémiotique » est non seulement antérieure à la « réalité des objets », mais que cette réalité sémiotique (les conventions langagières, artistiques etc.) possède une existence autonome. En résumant tout ce qui a été dit: la narration auctoriale dans le « roman-sac » ne témoigne pas — comme il semblait à beaucoup de lecteurs — de l'inhabileté de l'écrivain. Elle est un cas particulier d'une actualisation des conventions qui remplissent des fonctions déterminées dans les étapes différentes du développement de la littérature. On ne considère pas comme indice de modernité de la prose du XX^e siècle le renoncement à l'observateur omniscient, mais également le procédé visiblement contraire: le dévoilement de la manière de se servir des conventions (par exemple *Berlin-Alexanderplatz* de Döblin, *The Sot-weed Factor* de John Barth). Je ne cache pas que cette problématique demande des recherches supplémentaires.

LE ROMAN COMME « PRÊT À PORTER ». COMPARAISONS ET DESCRIPTIONS

La convention du « roman-sac » demande le refus du statut référentiel du mot, de la phrase ou de la narration. Car l'énoncé (description, récit) ne s'y développe pas selon les règles de vérité, de véridicité, d'objectivité. Nous avons donc affaire à la mise en relief de la fonction sémiotique (poétique) du mot comme matériel de la narration. En ce qui concerne l'utilisation du mot, on se trouve entre le pôle de l'insolite et celui du stéréotype, comme s'il s'agissait d'un signe vide — élément préfabriqué spécifique de la narration.

On a abondamment écrit à propos de la présence des stéréotypes dans l'oeuvre de Witkacy, plus — il est vrai — dans les drames que dans les romans. De toute façon il n'y a plus de doute que tous les éléments du roman, notamment les schèmes de la fable, les thèmes principaux, les types de héros (comme dans les drames, d'ailleurs), les systèmes de composition et de narration peuvent être considérés comme des stéréotypes. Le « roman-sac » paraît se terminer au premier chapitre. Aucune surprise — au niveau de la poétique — ne peut frapper le lecteur, averti qu'il ne trouverait rien qui n'ait existé dans la tradition littéraire. C'est pourquoi on trouve dans le « roman-sac » de multiples variantes de relations entre son texte et d'autres textes, on constate le fonctionnement métalinguistique de plusieurs éléments du texte, par exemple de la narration à l'égard de la fable, du dénouement des scènes, de l'oeuvre toute entière etc. On peut donc affirmer, *mutatis mutandis*, que la « stéréotypicité » maximale de tous les éléments du roman permet de comparer le « roman-sac » à la comédie dell'arte. La base de la construction du texte de cette « comédie dell'arte romanesque » serait une liberté syntaxique spécifique du texte permettant de briser l'action à l'aide de digressions des héros ou du narrateur (à caractère de « couplets », d'« arguments » ou de « conclusions » narratives), l'utilisation de quelques clichés de chaque composante morphologique de la prose, un mélange de plusieurs langages et de plusieurs styles (ethniques et fonctionnels), l'emploi des éléments du répertoire traditionnel comme une sorte de scénario spécifique qui rend vain l'essai de décoder le modèle prototypique. Certainement, tous ces éléments appartiennent à la tradition propre de la prose romanesque. On pourrait analyser toutes les composantes mentionnées de la poétique du « roman-sac »; dans la présente étude je me limiterai à la comparaison et à la description.

On peut considérer comme exemple de la construction du texte, dans le « roman-sac » (à partir des éléments tout prêts), la façon de former des comparaisons à l'aide de citations ou d'allusions à d'autres textes. La poétique des comparaisons était toujours liée à l'intention d'individualiser le langage de l'oeuvre littéraire. Cependant dans le « roman-sac » les comparaisons semblent être des indices du freinage de l'invention créatrice. La

formule typique dans ce cas-là est la constatation du type: le héros « se souvient » de l'idée (de la phrase) d'un autre.

Dans tous les cas, où au lieu d'un discours propre apparaît une formule toute prête, le développement du texte narratif témoigne d'un rapport à la tradition littéraire qu'on pourrait appeler « état d'assouvissement » de cette tradition. Par exemple, la comparaison suivante: « le coucher du soleil fut ce soir aussi beau que chez Balzac » comprend toute une gamme de fonctions méta-narratives et parodiques. Le but de la narration, dans le « roman-sac », n'est donc pas l'adaptation du langage à la réalité, mais le fait d'y insérer sans cesse des conventions toutes prêtes.

Il est de notoriété que dans la convention réaliste, naturaliste ou bien impressionniste la description était toujours liée à l'observation. Cela concernait de la même façon la nature que le genre humain. Dans le « roman-sac » le refus du principe d'observation est postulé de manière évidente; on le voit dans *L'Adieu à l'automne* et dans *L'Inassouvissement*. Nous ne pouvons plus poser de questions, entièrement légitimes dans les oeuvres classiques, comme: « quel était le fond de l'action? comment était la rue (la maison, l'appartement, le personnage)? » Les questions concernant le statut « visible » des éléments de l'univers représenté n'ont plus de sens parce que Witkacy rejette avec mépris la description du côté « matériel » du monde. Il a constaté qu'« il ne s'occuperait pas de la description de ce que n'importe quel imbécile est à même de voir et de décrire »¹⁴. Dans l'esthétique de Witkacy le caractère de la description indiquait les frontières entre le roman « métaphysique » et le roman « réaliste ». Le trait de ce dernier est, d'après l'écrivain, « le point de vue limité de l'auteur », centré sur la description des événements quotidiens concrets et des situations particulières accidentelles, par conséquent, selon Witkacy, la présentation dans le roman des problèmes insignifiants, peu importants, sans possibilité de les généraliser. « Le roman — disait Witkacy — est le plus souvent une photographie irréfléchie de la réalité qui empêche même de deviner [...] qu'il existe un monde d'idées à l'aide duquel on peut s'élever au dessus de la triste et fortuite existence quotidienne » (BK, p. 315-316). C'est cette conviction (je laisse de côté d'autres implications) qui détermine la structure narrative spécifique des romans de Witkacy. L'auteur de *L'Inassouvissement* rejette les tendances cognitives élémentaires de la prose du XX^e siècle dont témoignait, entre autres, la limitation de la perspective narrative (du point de vue du narrateur). Les idées philosophiques de Witkacy font que ses romans sont situés à contre-courant de cette tendance généralement acceptée de la prose. L'épistémologie est remplacée, chez Witkacy, par sa propre ontologie. Il est évident qu'à cette ontologie correspond, au niveau de la narration, la construction d'un

¹⁴ *L'Inassouvissement*, op. cit.

récit panoramique. Selon Witkacy, la description, dans le roman réaliste, sert à copier ce qui est généralement accessible à l'observateur, tandis que le but du « roman métaphysique » consiste à rendre possible d'éprouver le Secret de l'Existence. Toute thèse éliminait de la narration des descriptions « vraies », « conformes », « fidèles » etc., parce que le Secret de l'Existence (« l'horreur d'être ») est *ex definitione* indescriptible. Il s'en suit que pour Witkacy c'est justement la description qui décide de la « non-littérarité » de la prose romanesque classique (réaliste). Le roman en tant que « prose descriptive » est une négation des idéaux de la Forme Pure¹⁵. C'est la description de la nature qui peut servir d'exemple de la conventionnalisation particulière des éléments utilisés dans la construction du texte d'un « roman-sac ». Il s'agit d'une sorte d'éléments narratifs préfabriqués. Toutes les descriptions de la nature dans *L'Adieu à l'automne* et dans *L'Inassouvissement* répètent en principe le même modèle lexical et stylistique, et sont composées de quelques clichés descriptifs « montés » dans ses fragments particuliers du roman. On y constate des différences, mais celles-ci ne résultent que du « montage » des éléments, de la façon de les « bricoler ».

¹⁵ Les conceptions de Witkacy ressemblent de manière étonnante à certaines idées de Breton sur le roman. Il s'agit surtout du refus de la « description réaliste » traitée comme un témoignage du déclin de l'art narratif et de l'imagination. Voici une citation du *Manifeste du surréalisme* à laquelle Witkacy aurait pu souscrire: « L'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en honneur, car elle fait de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas; la clarté confinait à la sottise, la vie des chiens [...] Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l'abondance de romans. Chacun y va de sa petite observation [...] Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs [...] Que l'esprit se propose, même passagèrement, de tels motifs, je ne suis pas d'humeur à l'admettre ». A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, éd. J. J. Pauvert, Paris, 1962, p. 18-20.

Et voici les idées de Witkacy: « Je demande au roman non pas une présentation médiocre (du monde), mais une vision métaphysique du monde [...] Il ne vaut pas la peine d'écrire autrement; est-ce qu'il vaut la peine de faire un effort — après Tolstoï, Maupassant, Flaubert, Conrad, Dostoïevski, Żeromski et quelques autres — pour présenter la vie comme telle, ce qui a été déjà fait de manière parfaite jusqu'à l'impossible? je pense que non, cela ne fait qu'embouer le ciboulot social ». *Jedyné wyjście*, op. cit., p. 143.

On pourrait trouver plus de ressemblances entre Breton et Witkacy dans leurs idées sur la construction des personnages romanesques, sur la fonction métaphysique de l'art, sur le caractère ludique de la littérature, sur l'épuisement des conventions de la prose traditionnelle ou bien sur la nécessité d'écrire des « pseudo-romans » comme des imitations d'un roman vrai.

Cela ne veut nullement dire que Witkacy était surréaliste. Tout simplement son esthétique appartient au même courant de destruction des conventions, des normes et des ambitions réalistes dans l'art.

Dans la prose de Witkacy la description apparaît là où l'on présentait traditionnellement le dit fond de l'action. Elle est un élément que le narrateur manipule visiblement, il « l'implante » dans une convention réaliste, expressionniste ou dans un jeu non caché d'un stéréotype stylistique, par exemple: « Quelque part le soleil rampa d'en dehors des nuages »¹⁶. Toutes les fois le statut spécifique du mot utilisé en tant que signe dépourvu de la fonction dénotative est visiblement dénudé. Car le matériel de la description est composé d'accessoires génériques et stylistiques convenablement déformés. Il en est de même de la construction de la fable et de la caractéristique des personnages.

CONCLUSION

Dans la prose classique, on suggérait que les éléments linguistiques étaient postérieurs à ceux de la réalité. Cependant dans les romans de Witkacy une partie considérable de significations surgit d'un jeu évident des conventions narratives et linguistiques. Cela détruit la transparence du style, de plus, les énoncés du narrateur portent atteinte à la linéarité de l'action, rendent incertain le statut des sentences exprimées, des situations créées et des conventions utilisées. En effet, tout cela remplit une fonction destructive par rapport au modèle de la prose objective, homogène, qui présente l'univers et cache l'auteur.

Le « roman-sac » s'oppose au « roman bien fait » justement par la présence, dans ce premier, d'un mélange de styles, de poétiques et de conventions. Au lieu du choix d'une seule convention, nous en avons plusieurs, au lieu d'une hiérarchie dans leur utilisation — un emploi arbitraire. On peut trouver sans grande difficulté les sources de ce type de poétique dans la théorie romantique du grotesque.

Les romans de Witkacy constituent donc une sorte de cours de répétition de l'histoire de diverses formes narratives. On peut dire que le « roman-sac » est une espèce de « forme-musée » ou « forme-bibliothèque » où l'on trouve différents genres et différentes techniques d'écriture. Cela révèle le paradoxe le plus profond de la « nouveauté » de ces ouvrages. Il ne s'agit point de la rupture avec la tradition, mais de son dévoilement, de la mise à jour des formes appartenant aux époques éloignées. Witkacy croyait que l'invention des nouveautés dans l'art n'était plus possible. L'unique genre de nouveauté possible était la reprise et la déformation des éléments tout prêts. « On ne peut — disait-il — que remplir le roman d'ancienne farce », mais cela n'amènera point à de nouvelles formes. Plusieurs prévisions de Witkacy se sont vérifiées, mais pas celle-ci.

¹⁶ *L'Adieu à l'automne*, p. 88.

En 1967 John Barth a publié le célèbre essai intitulé *The Literature of Exhaustion*; selon l'auteur, les possibilités du roman moderne se sont épuisées. La prose moderne n'est plus capable de perfectionner la représentation de la vie (ce que recherchaient les techniques post-naturalistes, celles des « points de vue » ou du *stream of consciousness*). La prose moderne, selon l'auteur, doit être une imitation ironique de la forme traditionnelle du roman et du rôle de l'auteur. Elle ne doit être qu'un jeu de conventions parce que toute la littérature s'est déjà épuisée depuis un certain temps. « Il fait mal — écrit-il — de voir ce grand nombre d'écrivains imitant Dostoïevski, Tolstoï, Flaubert ou Balzac... ».

Je ne veux pas dire que Witkacy fut le précurseur de certaines idées de John Barth. Mais c'est justement dans le « roman-sac » qu'on trouve la question du rapport entre la modernité et la tradition dans le domaine de l'art narratif, question de plus en plus inquiétante au XX^e siècle et à laquelle il n'y a pas de réponse unique¹⁷.

¹⁷ La présente étude est un fragment de mon livre *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* (*Le Modèle poétique de la prose d'entre-deux-guerres*, Wrocław, 1982) consacré à la place de Witkacy, de Gombrowicz et de Schulz dans le système de communication littéraire dans les années 1918-1939. Dans l'étude j'ai renoncé à mentionner les deux autres écrivains contemporains de Witkacy qui se servaient également de la poétique du « roman-sac », notamment Tadeusz Miciński (1873-1918) et Roman Jaworski (1883-1944). Il faut ajouter que certains éléments du « roman-sac » (la narration auctoriale, le dévoilement des conventions, le discours dans la narration etc.) sont extrêmement populaires chez des romanciers polonais contemporains qui représentent diverses générations.