



Le Catastrophisme grotesque. La prose polonaise et l'anti-utopie européenne de l'entre-deux-guerres

Stanislaw Fiszer

► To cite this version:

Stanislaw Fiszer. Le Catastrophisme grotesque. La prose polonaise et l'anti-utopie européenne de l'entre-deux-guerres. Editions Le Manuscrit, 2007. <hal-02554287v3>

HAL Id: hal-02554287

<https://hal.science/hal-02554287v3>

Submitted on 2 May 2022

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.



HAL Authorization

Stanisław Fiszer

Le Catastrophisme grotesque

La prose polonaise et l'anti-utopie européenne de
l'entre-deux-guerres

L'image grotesque caractérise le
phénomène en état de changement,
de métamorphose encore inachevée,
au stade de la mort et de la
naissance, de la croissance et du
devenir ...

MIKHAÏL BAKHTINE

Introduction

L'anxiété devant l'avenir de notre civilisation est un sentiment particulièrement présent dans nombre d'œuvres publiées en Pologne durant l'entre-deux-guerres. On a coutume de les désigner par le terme générique de *catastrophisme*. Cette tendance domine dans la poésie qualifiée de « seconde avant-garde »¹. L'un des critiques littéraires la définit comme :

[...] un phénomène intellectuel et artistique de la poésie polonaise au cours de la seconde décennie de l'entre-deux-guerres, qui consistait à élaborer [...] des thèmes qui suggéraient et annonçaient l'approche d'une inévitable catastrophe historique et morale.²

Quant aux autres genres littéraires où les tendances catastrophistes sont relativement fortes – outre l'essai philosophique qui est la forme la plus immédiate pour la réflexion sur les fins de l'homme et de l'humanité –

1. La « seconde avant-garde » succède à la « première avant-garde » qui, née à Cracovie au lendemain de la Grande Guerre, exalte trois M : Métropole – Masse – Machine, et qui est optimiste quant à l'avenir de notre civilisation.

2. La définition est de Kazimierz Wyka, nous citons d'après MIŁOŚZ (Czesław), *Histoire de la littérature polonaise*, trad. franc. André Kozimor, Fayard, 1986, p. 548.

il s'agit du drame et du roman. Et c'est en particulier le roman que nous envisageons d'étudier dans cet essai. À la différence de la poésie, le catastrophisme dans la prose se manifeste dès la fin de la Première Guerre mondiale. Parmi les écrivains qu'on peut appeler catastrophistes il y a Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Jasiński, Aleksander Wat ou encore Roman Jaworski, Antoni Slonimski. Ils ne forment aucune école littéraire. Ce qui les unit c'est une vision grotesque et paradoxale du monde. Ils ressemblent à plusieurs égards au courant anti-utopique européen des années vingt et trente du XX^e siècle, représenté, entre autres par Karel Čapek, Aldous Huxley, Eugène Zamiatine. Tous ces écrivains continuent la tradition littéraire de la science-fiction et de l'utopie du XIX^e siècle, en lui faisant toutefois subir une volte-face idéologique : on assiste à la naissance d'une sorte d'anti-modernisme. Nous chercherons donc à rapprocher les deux phénomènes littéraires en question et à jeter une lumière nouvelle sur la philosophie de l'histoire qu'ils expriment. En même temps nous voudrions établir les liens entre les différentes formes de grotesque et la réalité politique, sociale et économique de l'époque.

Pour comprendre les sources intellectuelles du catastrophisme polonais, il faut remonter au dernier quart du XIX^e siècle, qui se caractérise par la critique des sciences, la retraite du rationalisme et la crise de l'idée de progrès. Certains écrivains, en particulier Witkiewicz et Jaworski, sont marqués par la sensibilité décadente qui doit en partie son origine au pessimisme fondamental d'Arthur Schopenhauer et d'Eduard von Hartmann. Pour le premier de ces philosophes, l'histoire n'est ni progrès ni perfectionnement, mais

répétition incessante d'un unique destin, celui du besoin et du manque gouvernant la volonté. Ainsi celle-ci est à l'origine de tous les maux de l'humanité. Pour Hartmann, objet d'un vif intérêt en Pologne à la fin du XIX^e siècle, le vouloir devenu conscient de la souffrance universelle qu'il provoque, peut choisir l'autodestruction et la rédemption du mal. Cela implique toutefois la fin de l'univers et l'anéantissement de l'homme. Influencés par les deux philosophes et insurgés contre l'ordre établi et ses valeurs bourgeoises, les décadents croyaient que la civilisation occidentale était entrée dans une phase de décadence. Selon eux la « religion, mœurs, justice, tout s'achemine vers le déclin »³.

La fin du XIX^e siècle se caractérise aussi par la montée des courants philosophiques qui mettent en question le modèle d'explication scientifique adopté par le positivisme. La « volonté de puissance » chez Friedrich Nietzsche ou « l'élan vital » chez Henri Bergson sont des concepts qui traduisent la spécificité des phénomènes de la vie, partant leur irréductibilité aux phénomènes mécaniques et à la dynamique purement physico-chimique du monde inorganique. En s'opposant ainsi au rationalisme positiviste selon lequel tout dans l'univers se déroule selon un ordre objectif et connaissable, les deux philosophes considèrent l'histoire comme le domaine de la liberté et de l'imprévisibilité. Par là même, ils admettent la non-linéarité du processus historique qui pourrait être constitué aussi bien de progressions que de régressions et de catastrophes.

3. *Ibidem*, p. 438.

Apparemment situé à l'opposé des « philosophies de la vie », l'empiriocriticisme de Richard Avenarius et d'Ernst Mach a fort influencé Witkiewicz et Musil, les deux écrivains que nous comparons à plusieurs endroits de notre étude. Tout en valorisant la connaissance scientifique, l'empiriocriticisme cherche à limiter la prétention des positivistes de confier à la science la découverte d'une hypothétique structure ultime et définitive de la réalité. Il critique, en particulier, les fondements métaphysiques de la mécanique classique, c'est-à-dire les concepts newtoniens d'espace, de temps et de vitesse absolue. Qui plus est, Mach, par son phénoménisme, va jusqu'à mettre en cause l'idée du « moi », une unité accidentelle et fictive qui n'est en réalité qu'un regroupement temporaire et précaire des sensations dans une conscience. Comme nous allons voir, Ulrich de *L'Homme sans qualités* et les héros des romans de Witkiewicz peuvent être considérés comme une sorte d'équivalent littéraire du machisme⁴. Ce dernier prépare donc l'avènement du catastrophisme dans la mesure où il désagrège la conception du moi et du monde, fondée sur la physique et la psychologie classique.

Le catastrophisme polonais reste étroitement lié à l'essor de la pensée humaniste en Europe après la Première Guerre mondiale. De très nombreux intellectuels portent un jugement sévère sur notre civilisation. En voici quelques-uns dont les ouvrages sont les plus évocateurs du climat de l'époque :

4. Voir à ce propos ASSOUN (P.-L.), « De Mach à la philosophie-sans-qualités », étude-postface, in MUSIL (Robert), *Pour une évaluation des doctrines de Mach*, Paris, PUF, 1985.

Oswald Spengler (*Le Déclin de l'Occident*, 1918-1922), Guglielmo Ferrero (*La Ruine de la civilisation antique*, 1921), Ortega y Gasset (*La révolte des masses*, 1930), Hermann von Keyserling (*Analyse spectrale de l'Europe*, 1928), Nicolas Berdiaeff (*Un nouveau Moyen Âge*, 1924 ; *L'Homme et la Machine*, 1933), Daniel-Rops (*Le Monde sans âme*, 1932)⁵.

Spengler substitue à un schéma rassurant d'un progrès qui va de l'Antiquité à notre époque une forme de l'histoire qui reproduit la cyclicité d'un organisme biologique : les possibilités de chaque civilisation se réalisent selon le rythme millénaire imposé par la vie. Appliqué à la civilisation occidentale, ce modèle montre, selon Spengler, que son élan initial s'est épuisé et qu'elle est entrée dans le stade de la décadence. Celle-ci doit être acceptée comme une fatalité à laquelle même l'individu ne peut pas échapper. *Le Déclin de l'Occident* se termine par cette devise de Sénèque : *ducunt fata volentem, nolentem tradunt* (les destins conduisent celui qui veut, ils entraînent celui qui ne veut pas). Ferrero, quant à lui, en tant que philosophe analyse les raisons de la décadence de la civilisation latine, en tant qu'historien de l'Antiquité montre comment la fin d'un monde, d'une société, d'une classe tend à se confondre avec la fin du monde et l'anéantissement de toutes les valeurs. Aussi l'homme

5. On peut ajouter à ces noms ceux de : Vassili Rozanov (*L'Apocalypse de notre temps*, 1918-1919), Albert Schweitzer (*Culture et Éthique*, 1923), Christophers Dawson (*Le Progrès et la religion*, 1929), Karl Jaspers (*L'Orientation philosophique*, 1932), Arnold Toynbee (*Étude de l'histoire*, 1934-1961), Edmund Husserl (*La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, 1936), Pitrim Sorokin (*La Dynamique sociale et culturelle*, 1937-1941).

au déclin d'une civilisation vit-il ce déclin comme celui de la civilisation.

On sait que pour Nietzsche les idéaux du judaïsme et du christianisme avec leur « morale d'esclaves », ceux de l'humanisme moderne dont l'égalitarisme trahit ses origines plébéiennes et chrétiennes, sont responsables du nivellement progressif des valeurs. Sans être foncièrement antidémocratique, Ortega y Gasset dénonce lui aussi le nivellement par le bas, qui s'opère sous la pression de la masse : c'est le développement de l'industrie et de la technique qui crée les agglomérations sociales et les concentrations de foule, tout en uniformisant les conditions de vie et les comportements. Le philosophe analyse également la manière dont les individus se sentent gratifiés dans la masse pour autant qu'elle semble permettre une satisfaction importante des besoins culturels et sociaux. Dès lors, les individus n'aspirent plus à une réalisation qui dépasse les standards dominants et ont un comportement social entièrement passif. L'homme-masse est en réalité un primitif, « un type d'homme que les principes de civilisation n'intéressent pas » et qui, de ce fait, peut être facilement manipulé par toutes sortes de totalitarismes. La pensée d'Ortega, qui garde une empreinte aristocratique, est donc essentiellement dirigée contre l'uniformisation sociale, dangereuse, à ses yeux, pour l'existence même du monde libéral.

Les humanistes de l'entre-deux-guerres, dont Berdiaeff, Keyserling, Jaspers, Husserl, font une critique affinée du caractère aliénant de l'objectivisme philosophique et scientifique moderne, hérité du positivisme, et rejettent la civilisation technique qui en résulte. D'une part, la technique est jugée comme une dégradation et une trahison de la raison authentique

qui, étant dévoyée, se retrouve asservie à des fins purement utilitaires. D'autre part, les progrès technologiques risquent de dépersonnaliser l'homme dans la mesure où ils le poussent vers la satisfaction de ses désirs les plus grossiers au détriment de ses besoins spirituels. Enfin, l'utilisation abusive de la technique par des régimes belliqueux peut provoquer une destruction totale de notre civilisation. Pour lui redonner un sens, certains intellectuels prônent un retour aux sources profondes de l'humanité. Keyserling, par exemple, cherche à concilier la sagesse d'Orient et la civilisation occidentale, par trop orientée vers la domination matérielle de la nature. Husserl tente de se réapproprier l'esprit de la philosophie grecque antique, tandis que Berdiaieff se tourne volontiers vers le passé et exalte les valeurs spirituelles du Moyen Âge. Chez le philosophe russe, qui voudrait « mettre fin au vieux monde et commencer le nouveau », le retour à l'authenticité de l'existence prend la forme d'une conception théologico-eschatologique de l'histoire.

Florian Znaniecki, théoricien de la culture et sociologue, et Marian Zdzichowski, historien de la pensée et de la littérature russe, sont les représentants les plus connus du catastrophisme philosophique en Pologne. Le premier est l'auteur du *Déclin de la civilisation occidentale* (*Upadek cywilizacji zachodniej*, 1921), le second de *Devant la fin* (*W obliczu końca*, 1937). Tous les deux reprennent certaines idées propres au catastrophisme européen. Ils considèrent, par exemple, la disparition des élites comme l'une des causes principales du déclin de l'Occident. Car le processus de démocratisation entraîne le nivellement des valeurs et la création de la culture de masse, incompatible, selon eux, avec les idéaux de la

société occidentale, de nature inégalitaire. Ils évoquent le danger de la transformation de la démocratie en *ochlocratie* ou en régimes totalitaires. Le conservatisme des deux intellectuels se révèle, en particulier, dans leur critique de la Russie bolchevique et de l'Amérique. Pour Zdziechowski celle-ci est synonyme de civilisation matérialiste et de société de consommation où les valeurs spirituelles sont remplacées par les valeurs utilitaires et hédonistes. Dans un système du travail en série et à la chaîne, le fameux taylorisme, l'homme est transformé en machine et le mode de fonctionnement de la machine se communique à la société tout entière : « dans cette parfaite organisation [américaine] – affirme Zdziechowski – dont toutes les forces se concentrent sur le même but [gagner de l'argent], l'être humain devient un moyen, un instrument de travail, et rien de plus »⁶.

Pour les mêmes raisons Zdziechowski et Znaniecki critiquent la Russie bolchevique qui, malgré les différences doctrinales, cherche à imiter le taylorisme américain et poursuit un idéal purement matérialiste. En outre, les deux intellectuels dénoncent la barbarie de la révolution russe et du régime soviétique qui gouverne par la terreur. Ils sont horrifiés par la tentative que font les communistes pour effacer la tradition chrétienne par la laïcisation forcée de la société. Zdziechowski, écrivain catholique, perçoit la révolution russe comme une incarnation du Léviathan biblique, qui symbolise le Mal absolu. Dans la crainte de voir celle-ci se transformer en révolution mondiale, il va jusqu'à prêcher une croisade anticommuniste. Il

6. Nous citons d'après GAWOR (Leszek), *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii, 1918-1939* (*Le catastrophisme dans la pensée sociale et la philosophie polonaise, 1918-1939*), Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999, p. 54-55.

est significatif qu'alors que Zdziechowski représente la révolution bolchevique comme une nouvelle apocalypse menaçant la civilisation occidentale, il passe sous silence le danger nazi et parle de Mussolini avec une sorte d'admiration.

À la différence de Zdziechowski et d'autres représentants du catastrophisme polonais, tels que Stanisław Cat-Mackiewicz ou Jan Kucharzewski, les écrivains dont nous parlons dans cette étude sont loin d'être conservateurs. Bien que Witkiewicz partage le pessimisme de certains intellectuels européens de la fin du XIX^e et du commencement du XX^e siècle, dans ses romans il présente une vision qui cherche à se définir par opposition au catastrophisme cosmique de la tradition romantique et symboliste, illustrée notamment par Tadeusz Miciński⁷. D'ailleurs, on ne saurait taxer Witkiewicz de conservateur du seul fait que l'œuvre tout entière de cet individualiste inclassable constitue une satire féroce de la Pologne nationaliste, populiste et cléricale de son temps. Tout comme Jasieński, Wat et Slonimski, Witkiewicz, au lendemain de la Première Guerre mondiale, fait partie de l'avant-garde littéraire et artistique⁸. Or, cette avant-

7. Dans « Trzy apokalipsy w jednej » (Trois apocalypses dans l'une), *Twórczość*, 10, 1976, Jan Błoński affirme que Witkiewicz prend ses distances avec le catastrophisme romantique et symboliste. N'empêche que l'écrivain dédie *L'Inassouvissement* à la « mémoire de Tadeusz Miciński ».

8. Dès 1918, Witkiewicz collabore avec le groupe cracovien des *Formistes*, fondé la même année sous l'égide de Leon Chwistek, professeur à l'Académie des Beaux-Arts, philosophe, mathématicien. Le *formisme*, tout en s'inspirant de l'expressionnisme, du cubisme et du futurisme, va au-delà d'un simple amalgame de ces trois courants. À preuve les programmes artistiques originaux formulés par Leon Chwistek dans *Le*

garde rompt avec ostentation avec les valeurs traditionnelles de la littérature et de la société polonaise. Les soirées poétiques attirent l'attention par leur caractère satirique et parodique, par leurs digressions politiques qui visent les réactionnaires de droite, mais surtout par leurs attaques contre les mœurs et la médiocrité bourgeoise. L'engagement de ces poètes qui s'orientent de plus en plus vers la gauche marxisante, est à l'origine de la naissance d'un type de poète « démocratique », attentif à la réalité quotidienne dont il devient témoin et héraut. Et c'est cet intérêt porté au quotidien qui rapproche tout d'abord les futuristes et les poètes de « Picador », dont Słonimski, avec lesquels ils partagent le goût de la réalité présente, l'exaltation du vitalisme biologique et le désir de diffuser et de vulgariser l'art. Les récitations publiques et les folies des futuristes et de leurs amis qui, peu après prennent officiellement le nom de *Skamander*, font vraiment respirer la poésie aux gens du peuple. Même si Słonimski visite, en 1932, l'Union soviétique, il n'adhère jamais, comme le font Wat et Jasiński⁹, aux idéaux communistes. Cependant cet

Pluralisme de la réalité (*Wielość rzeczywistości*, 1918) et par Witkiewicz dans les *Nouvelles formes en peinture* (*Nowe formy w malarstwie*, 1919).

9. Expulsé de France comme étranger indésirable après la publication de *Je brûle Paris* par *L'Humanité*, en 1928, Jasiński partit s'établir à Moscou où il écrivit son premier roman du réalisme socialiste, *L'homme change de peau* (1932), et devint membre du comité exécutif de l'Union des écrivains soviétiques. Arrêté par le régime stalinien, en 1937, il périt durant sa déportation, en 1939. Wat rédigea dans les années 1929-1931 le *Mensuel littéraire* communiste. Pendant la guerre, il échappa aux nazis et se réfugia à Lwów, sous l'occupation soviétique, où l'on accusa tout de suite d'être à la fois trotskiste et sioniste, et on le

humaniste rationaliste, libéral et pacifiste, ami de Herbert George Wells et de Bertrand Russell, qui se pose en héritier des positivistes progressistes, a toujours lutté contre l'impérialisme international et l'obscurantisme dans son propre pays.

Autant le catastrophisme de Jaworski et Witkiewicz s'explique par l'influence du décadentisme européen de la fin du XIX^e siècle et, en ce qui concerne ce dernier, par le traumatisme causé par la guerre et la révolution¹⁰, autant il surprend chez les adeptes du futurisme. On ne peut pas attribuer leur métamorphose à la seule instabilité politique en Pologne et à la dégradation du climat international, qui, malgré la prise de pouvoir par Mussolini, dès 1922, est postérieure à la publication des premiers textes catastrophistes en prose¹¹. Rappelons que le premier manifeste futuriste, de 1921, dont la rédaction est due à Jasiński, exalte « les trois moments essentiels

jeta en prison. Ce n'est qu'en 1946 qu'il quitta l'Asie soviétique pour rentrer en Pologne.

10. Pendant la Première Guerre mondiale, Witkiewicz combattit comme officier d'infanterie dans un régiment d'élite de l'armée tsariste. Décoré de l'ordre de Sainte-Anne pour sa bravoure, il se souviendra toujours des minutes qui précédaient chaque attaque comme étant les plus terribles de sa vie. Pendant la révolution il fut élu commissaire de l'armée rouge par ses soldats. Marqué à vie par la guerre et les événements révolutionnaires, il rentra en Pologne en 1918.

11. On peut considérer comme le premier texte catastrophiste en prose *Les Jambes d'Iseult Morgan* (*Nogi Izoldy Morgan*) de Jasiński, paru en 1923. Dans son « Exposé » du roman, l'auteur affirme que celui-ci constitue une critique de la « conscience futuriste », alors que dans le bilan du futurisme, publié la même année, il constate : « À vrai dire, l'histoire du futurisme a déjà été écrite [...] elle porte un titre insolite : *Les Jambes d'Iseult Morgan* ».

de la vie : machine, démocratie et masse ». Cependant l'éloge de la machine et de la foule, comme le fait remarquer Marie Delaperrière, n'est pas chez les futuristes absolu, et les accents catastrophistes sont apparus dans leurs poèmes dès le début¹². Cette ambiguïté de l'attitude à l'égard de la civilisation machiniste et industrielle s'explique aussi par la parenté du futurisme et de l'expressionnisme. Or, ce dernier apporte dans la poésie futuriste une « extériorisation tourmentée du *moi* profond, bien propre à traduire l'inquiétude fondamentale de l'individu dans la société de notre siècle »¹³. Le bilan du futurisme polonais, publié par Jasieński, en 1923, ne fait que confirmer l'ambivalence de ce courant :

L'introduction de la machine dans la vie de l'homme en tant qu'élément irrévocable et complémentaire devait entraîner la transformation de son psychisme, créer en lui ses propres équivalents, de même qu'un corps étranger introduit dans un organisme vivant le force à sécréter des anticorps spécifiques dont le rôle est de transformer le corps étranger en un élément qui puisse être assimilé ou bien évacué. Si l'organisme humain ou social ne produit pas cette sécrétion en quantité suffisante, il s'ensuivra une intoxication provoquée par le corps étranger.¹⁴

12. DELAPERRIERE (Marie), *Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1991, en particulier le chapitre « De l'extase à l'apocalypse », p. 140-155.

13. VAN CRUGTEN (Alain), « Le catastrophisme dans la littérature de l'entre-deux-guerres », étude postface, in WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, trad. franc. Alain van Crugten, Lausanne., L'Âge d'Homme, 1972.

14. Cité d'après DELAPERRIERE (Marie), *Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne*, *op. cit.*, p. 144.

Autrement dit, la vision utopiste du monde technique peut facilement basculer dans l'image catastrophiste de la destruction.

Comme nous venons de le constater, la conscience catastrophiste naît de l'expérience de la décadence. Pour être traduite, cette expérience nécessite des moyens d'expression bien particuliers. Le grotesque en est un : de même que la civilisation vieillissante accumule des contradictions sur le plan moral, ainsi le grotesque les accumule sur le plan esthétique en amalgamant le comique et le tragique, l'hyperbole et la litote, le corporel et le spirituel, le réel et le fantastique. Apparenté aux burlesque, caricature, parodie, pastiche et satire¹⁵, il va dans le sens de la déformation plus ou moins systématique et à l'encontre des normes sociales et des canons stylistiques¹⁶. C'est pourquoi, dès l'Antiquité, il est considéré comme une expression caractéristique de la civilisation sur son déclin. Il suffit de citer Vitruve qui, au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, critique sévèrement le mélange entre l'humain, l'animal et le végétal dans l'architecture de son temps¹⁷.

15. D'après Shneegans, le grotesque peut être défini comme « une satire purement négative [...] l'exagération de ce qui ne doit pas être », in BAKHTINE (Mikhaïl), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. franc. Andrée Robel, Gallimard, 1970, p. 54.

16. Sur les aspects esthétiques du grotesque et ses liens avec l'histoire voir FISZER (Stanislaw), « Le Grotesque de l'Histoire : entre négation et affirmation », introduction au *Grotesque de l'Histoire*, sous la direction du même auteur, Éditions Le Manuscrit, 2005.

17. Le terme de « grotesque » est lié à la découverte dans les dernières années du XV^e siècle des décorations capricieuses et fantastiques dans le sous-sol de la Maison Dorée de Néron. Ces

Giorgio Vasari, théoricien et historien de l'art de la Renaissance, montre bien que le grotesque signifiait la rupture de l'art classique à l'intérieur même de l'Antiquité. John Ruskin, esthéticien et sociologue britannique du XIX^e siècle, inspirateur d'Oscar Wilde, distingue entre le « noble » et « vrai » grotesque de grandes époques de l'humanité et « ignoble » et « faux » grotesque de la Venise déclinante, dont il étudie l'art dans *Les Pierres de Venise* :

The architecture raised at Venice during this period is among the worst and basest ever built by the hands of men, being especially distinguished by a spirit of brutal mockery and insolent jest, which, exhausting itself in deformed and monstrous sculpture, can sometimes be hardly otherwise defined than as the perpetuation in stone of the ribaldries of drunkenness [...]¹⁸

Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, la décadence contemporaine et celle du passé se confondent, inspirant la curiosité pour l'Antiquité ou, comme chez Jaworski, pour la Renaissance tardive.

Comme nous allons voir, certains catastrophistes, dont Witkiewicz et Jaworski, émettent l'hypothèse selon laquelle la décadence de la civilisation occidentale est inéluctable. Parmi les spécialistes du grotesque il y a ceux qui pensent qu'au fil des siècles son importance va croissant pour atteindre son apogée au XX^e siècle qui, en quelque sorte met fin à l'histoire

décorations se caractérisent par l'effacement des frontières entre le monde humain et animal.

18. RUSKIN (John), *The Stones of Venice, in The Works of John Ruskin*, London, George Allen, 1904, vol. III, p. 135-136.

de l'Occident. De toute façon, l'histoire du grotesque fusionne avec celle de notre civilisation. D'après Wolfgang Kayser, le grotesque moderne, qui avait passé par trois étapes décisives : le XVI^e siècle, le romantisme et le XX^e siècle¹⁹, exprime la dissolution de l'ordre historique :

Nous avons rencontré sans cesse de nouvelles formes de désagrégation : la suppression de la catégorie de la chose, la destruction du concept de personnalité, la mise en pièces de l'ordre historique.²⁰

Dans son célèbre article « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Milan Kundera cite, entre autres, Robert Musil, Franz Kafka, Hermann Broch, qui sont, selon lui, tourmentés par l'idée de la « fin de l'histoire » : « Toute la grande création centre-européenne de notre siècle jusqu'à nos jours – avance Kundera – pourrait être comprise comme une longue méditation sur la fin possible de l'humanité européenne »²¹.

Dans ce climat de fin du monde, il est tout à fait naturel de voir le rapprochement du grotesque et de l'absurde qui, par ailleurs, envahit la prose catastrophiste polonaise. Kayser définit le grotesque comme « l'étrangeté qui s'empare de notre monde »²².

19. Voir à ce propos KAYSER (Wolfgang), *The Grottesque in Art and Literature*, trad. angl. Ulrich Weisstein, Broomington, Indiana University Press, 1963, p. 188.

20. Cité par IEHL (Dominique), *Le Grottesque*, Paris, PUF, 1997, p. 14.

21. KUNDERA (Milan), « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, novembre 1983, n° 27.

22. KAYSER (Wolfgang), *The Grottesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 184.

Or, cette étrangeté et le sentiment de l'absurde qui en résulte, semblent s'intensifier dans le monde où toutes les croyances sont détruites. Albert Camus dit à ce propos dans *Le Mythe de Sisyphe* :

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais, au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent étranger. [...] Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité.²³

Cependant les catastrophistes polonais ne voient pas systématiquement la mort de la civilisation comme inévitable. La crise qu'elle traverse est parfois regardée comme l'une des étapes transitoires de son histoire. Et c'est exactement à ces époques, marquées par la confusion et la décadence, que, d'après Lee Byron Jennings, fleurit le grotesque :

The grotesque thrives in an atmosphere of disorder and is inhibited in any period characterized by a pronounced sense of dignity, an emphasis on the harmony of life.²⁴

L'opinion de Jennings est partagée par beaucoup d'autres chercheurs et universitaires du XX^e siècle. L'un d'eux, Philip Thomson, en soulignant la tendance contemporaine à considérer le grotesque comme un mode d'expression de nature contradictoire, trouve

23. CAMUS (Albert), *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 2006, p. 20.

24. JENNINGS (Lee Byron), *The Ludicrous Demon*, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1969, p. 26.

que son influence déterminante aux époques de tensions et de transformations radicales²⁵ est tout à fait compréhensible.

À la fin de ces remarques préliminaires, il convient de souligner que le déclin de la civilisation et son anéantissement éventuel peuvent être considérés comme la condition nécessaire d'un renouveau. Ainsi l'apocalypse sociale qu'on peut comparer à un feu propre à purifier le monde déshumanisé, devient la promesse d'un monde nouveau ; mais quelque prometteur qu'il soit au début de son existence, ce monde porte en lui-même les germes de sa propre mort. Cette vision de l'univers en perpétuel devenir, terrifiante et jubilatoire à la fois, s'inscrit dans la conception bakhtinienne du grotesque²⁶. Car, d'après

25. « [...] the present tendency [...] is to view the grotesque as a fundamentally ambivalent thing, as a violent clash of opposites, and hence, in some of its forms at last, as an appropriate expression of the problematic nature of existence. It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation », THOMSON (John), *The Critical Idiom. The Grotesque*, Fakenham, Norfolk, John D. Jump, 1972, p. 11. Un autre chercheur exprime une opinion semblable sur le rôle joué par le grotesque aux époques marquées par les changements radicaux et la désorientation. Dans son essai « Le Roi Lear, autrement dit fin de partie », Jan Kott affirme : « La tragédie est le théâtre des prêtres ; le grotesque des pitres : le conflit des deux philosophies et des deux théâtres devient particulièrement brutal dans des époques de grands bouleversements », KOTT (Jan), *Shakespeare notre contemporain*, trad. franc. Anna Posner, Paris, René Julliard, 1962, p. 128-129.

26. Il est à remarquer que la conception bakhtinienne du grotesque se rapproche à certains égards de celle de Victor Hugo et de Charles Baudelaire, qui soulignent son caractère contradictoire et universel. Dans sa préface de *Cromwell* Hugo

Bakhtine, celui-ci fait voir la plénitude contradictoire de l'ancien considéré comme une phase indispensable, inséparable de l'affirmation, de la naissance de quelque chose de neuf, même s'il n'est pas nécessairement meilleur :

L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. L'attitude à l'égard du *temps*, du *devenir*, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque. Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son *ambivalence* : les deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la *métamorphose*, sont donnés (ou esquissés) sous forme ou sous une autre.²⁷

La question qui se pose et la suivante : le grotesque qui dépeint la décomposition du monde dans la prose polonaise de l'entre-deux-guerres préfigure-t-il sa recomposition ?

affirme : » Elle [la muse moderne] sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière », in *Théâtre complet de Victor Hugo*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 417. Quant à Baudelaire, dans *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, il constate que dans le rire grotesque « l'élément angélique et l'élément diabolique fonctionnent parallèlement. L'humanité s'élève, et elle gagne pour le mal et l'intelligence du mal une force proportionnelle à celle qu'elle a gagné pour le bien », in *Écrits sur l'art*, Librairie Générale Française, 1999, p. 290.

27. BAKHTINE (Mikhaïl), *L'œuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 33.

Chapitre I

Jeux grotesques avec le temps

La prose catastrophiste polonaise de l'entre-deux guerres se place naturellement dans la perspective d'un genre littéraire apparu dans le premier tiers du XX^e siècle : l'utopie pessimiste. Tout comme *Nous autres* d'E. Zamiatine (1920) et *Le meilleur des mondes* (1932) d'A. Huxley, *L'Adieu à l'automne* (1927) et *L'Inassouvissement* (1930) de S. I. Witkiewicz, *Les Jambes d'Iseult Morgan* (1923), *Je brûle Paris* (1929) de B. Jasiński, *Lucifer au chômage* (1927) d'A. Wat, ainsi que *Deux fins du monde* (1937) de S. Slonimski, roman paru un an après la publication de *La guerre des salamandres* (1936) de K. Čapek, sont des ouvrages d'anticipation.

Dès la première page, Zamiatine situe l'action de son roman dans un avenir lointain, mille ans après la soumission de « toute la sphère terrestre au pouvoir de l'État unique »¹. L'action du roman de Huxley se passe vers 2500, 632 ans après « l'introduction du premier modèle en T de Notre Ford... [...] Choisie comme

1. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, trad. franc. B. Cauvet-Duhamel, Gallimard, 1971, p. 15.

date d'origine de l'ère nouvelle »². Dans les deux ouvrages, le futur est séparé du passé par une césure radicale : « la grande Guerre de Deux Cents ans [...] la guerre entre la ville et la campagne »³ dans *Nous autres* et la « Guerre de Neuf Ans », qui « commença en l'an 141 de N. F. »⁴, et qui fut suivie du « Grand Effondrement Économique »⁵ dans *Le meilleur des mondes*.

À la différence de ces deux romans d'anticipation, l'action de la plupart des ouvrages polonais se situe dans un avenir relativement proche. L'intrigue des nouvelles de Wat *Lucifer au chômage*, *Vive l'Europe !*, *La Dernière révolution en Angleterre* et des romans de Jasiński *Les Jambes d'Iseult Morgan* et *Je brûle Paris* se déroule dans un avenir indéterminé. Dans le roman de Slonimski la fin du monde a lieu le 30 juin 1950 et l'action se passe dans les années qui précèdent et qui suivent immédiatement cette date fatidique. Dans *L'Adieu à l'automne*, le compositeur Karol Szymanowski, né en 1882, est qualifié de « vieillard », ce qui permet d'en situer l'action dans la seconde moitié du XX^e siècle. À en croire le narrateur lui-même, les événements décrits dans *L'Inassouvissement* prennent place à la charnière du XX^e et du XXI^e siècle. Seules deux nouvelles de Wat : *Le Juif errant* et *Les Rois en exil*, représentent un avenir lointain. L'action de la première de ces nouvelles se déroule entre le XX^e et le XXI^e siècle, alors que l'action de la deuxième est jalonnée des dates : 1914, 1935, 1965, 1995, 2270, 2320, 2362, 2900.

2. HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, trad. franc. Jules Castier, Plon, 2005, p. 71.

3. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 32.

4. HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 66.

5. *Ibid.*

C'est pourtant la Pologne et le monde contemporain des auteurs, qui servent de décor à la plus grande partie de leurs récits. Ceux-ci sont pleins d'allusions au climat politique et culturel de l'époque, marquée par les souvenirs de la Première Guerre mondiale et des révolutions, la crainte des totalitarismes naissants et du déclin de l'Occident. Ainsi Witkiewicz, dans *L'Inassouvissement*, cite à plusieurs reprises le célèbre livre d'Oswald Spengler⁶. Dans *Deux fins du monde*, Slonimski décrit la situation en Europe à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Le nom d'un certain Hans Retlich, le héros du roman, est sans doute une anagramme de celui de Hitler. Son langage, lui aussi, rappelle bien celui du dictateur allemand. Comme il juge l'humanité dégénérée, il voudrait l'exterminer. Avant de mettre son projet à exécution à l'aide de mystérieux « Rayons Bleus », inspirés peut-être par les « rayons rouges » des très grotesques *Œufs fatidiques* de Mikhaïl Bulgakov⁷, il s'adresse ainsi à ses futures victimes :

À six heures précises tous les hommes [...] doivent lever leur jambe droite et crier : « Hip, hip Retlich ! » Vous devez hurler ainsi [...] jusqu'à sept heures.

6. Voir à ce propos WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 104-105 et 130. Čapek fait une allusion transparente au *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler dans le chapitre « Wolf Meinert écrit son œuvre... » de *La guerre des salamandres*.

7. Autant dans *Les Œufs fatidiques*, nouvelle de M. Bulgakov, publiée en 1925, les « rayons rouges » augmentent d'une façon extraordinaire l'activité vitale des organismes inférieurs, autant, dans *Deux fins du monde*, les « Rayons Bleus » tuent les hommes et les animaux supérieurs n'épargnant que les animaux inférieurs, en particulier les insectes.

Alors vous crèverez. [...] Les Juifs, les pacifistes, les pasteurs et les membres de l'Armée du Salut n'ont pas le privilège de lever leur jambe. [...] À sept heures [...] je demande à l'humanité de bien vouloir s'accroupir. Le monde du passé doit périr dans cette position.⁸

De toute évidence, par cette logorrhée Slonimski fait allusion au culte du chef, dont l'autorité absolue permettrait d'instaurer un « ordre nouveau ». Les propos que l'écrivain met dans la bouche de son personnage évoquent aussi le racisme, l'antisémitisme et le bellicisme, propres au nazisme.

Toujours est-il que, comme le fait remarquer Retlich lui-même, son idéologie surpasse par son extrémisme toutes les doctrines totalitaires de l'époque. En outre, les événements historiques évoqués par Slonimski et par d'autres catastrophistes ne le sont pas dans l'ordre chronologique. Parfois leur chronologie est complètement bouleversée. Dans *L'Adieu à l'automne*, l'histoire se transforme en fiction parce que le coup d'État du général Bruizor, qui fait penser à celui de Józef Piłsudski⁹, est suivi d'un autre communiste. Cela fait dire à Jan Błoński que le roman « envisage un mai 1926 en Pologne qui s'achèverait par

8. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata* (Deux fins du monde), Warszawa, Książka i Wiedza, 1991, p. 29. La traduction de tous les extraits du roman est de Stanisław Fiszer.

9. PIŁSUDSKI Józef (1867-1935), maréchal et homme d'État polonais. Pendant la Première Guerre mondiale il lutta pour l'indépendance de la Pologne aux côtés des empires centraux, puis, en 1920, combattit les bolcheviques. Il s'effaça lors de l'élection du premier président, en 1922, mais revint au pouvoir à la suite du coup d'État de mai 1926. Son régime autoritaire, dit *sanacja*, prétendait assainir la situation politique du pays.

un octobre 1917 à la russe »¹⁰. On observe un jeu pareil avec les données historiques dans *Je brûle Paris*. Le roman commence par l'allusion à la crise financière et économique, qui sévissait en France dans les années 1926-1927, et se termine par l'évocation de la guerre polono-soviétique de 1920, et des conceptions fédéralistes de Pilsudski, représenté comiquement comme un nouvel hetman :

Sur le territoire de la Pologne, on ne sait d'où était apparu un nouvel *hetman*, fabriqué à la hâte, qui préparait une expédition en Ukraine dans le but de la délivrer du joug bolcheviste. Dans les interviews abondantes, l'*hetman* annonçait la renaissance d'une Ukraine autonome, reliée à la Pologne par des liens historiques. Avec l'assentiment muet du gouvernement polonais l'*hetman*, nouvellement pondu, recrutait une armée libératrice.¹¹

Dans *L'Inassouvissement*, Witkiewicz va jusqu'à renverser toute géopolitique mondiale : l'Occident est communiste, le tsar est momentanément rétabli en Russie, alors que la Pologne, restée capitaliste, ne se maintient face au danger chinois que grâce à l'aide financière des « bolcheviques de l'Ouest ». Sans doute, en brouillant les repères historiques, les auteurs font-ils peu de cas des apparences réalistes, de la vraisemblance et des anachronismes possibles.

Dans les ouvrages en question très nombreuses sont aussi les allusions à des personnages historiques

10. BLONSKI (Jan), « Witkacy i rewolucja » (Witkacy et la révolution), *Pamiętnik Literacki*, n° LXXXI, 1990, p. 79.

11. JASIENSKI Bruno, *Je brûle Paris (Pałę Paryż)*, trad. franc. Benoît Rayski, Paris, Éditions du Félin, 2003, p. 306.

de l'époque, aux hommes d'État : Lénine, Trotski, Zinoviev, Staline, Mussolini, Hitler, aux intellectuels : Bergson, Freud, Mach, Husserl, Russel, aux artistes et écrivains : Wells, Huxley, Čapek, Szymanowski, Schönberg, Picasso. C'est surtout Witkiewicz qui cite ses contemporains, dont il parle souvent comme des personnes déjà disparues. Il anticipe, par exemple, sur sa propre mort et évoque ses descendants, d'où il résulte une ambiguïté typiquement grotesque :

L'arrière-petit-fils illégitime de Trzciński et quelque'un de très suspect qui se faisait passer pour le petit-fils légitime de Witkacy, ce merdeux de Zakopane, jouaient là [au théâtre de Quintophron Wieczorowicz] de petits rôles d' « obscurantistes » ou quelque chose de ce genre.¹²

Outre l'évocation des événements authentiques, il y a des allusions saugrenues aux événements qui n'ont jamais eu lieu ou bien aux personnages historiques divers qui n'ont jamais fait ce qu'on leur attribue. Ainsi, dans la nouvelle de Wat *Les Rois en exil*, Tchitcherine, en sa qualité de commissaire des Affaires étrangères, propose que tous les souverains déchus créent un « soviet des rois en Crimée pour 200 millions de livres »¹³. D'après le narrateur de *Deux fins du monde*, pour protéger Staline contre le pouvoir

12. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, trad. franc. Alain van Cruyten, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, p. 339.

13. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer* (*Lucifer au chômage*), Varsovie, Czytelnik, 1960, p. 110. La traduction française de tous les extraits des nouvelles qui font partie de *Lucifer au chômage* est de Stanisław Fiszer.

destructif des « Rayons Bleus », l'eau étant présumée un bon isolant :

[...] on [le] descendit [...] dans un coffre en verre au fond de la Moscova. Le parti jugea bon que, devant le danger d'une catastrophe, on sauvegardât les valeurs principales et incontestables de l'Union soviétique. On considéra Staline lui-même comme la valeur suprême. Certains membres du parti exprimèrent la crainte que les Rayons Bleus pussent non seulement tuer le chef génial du communisme, mais encore détruire son corps. On forma donc le projet de tuer et d'embaumer d'ores et déjà le camarade Staline et de le mettre au mausolée.¹⁴

Tous ces exemples montrent bien que la fiction littéraire se greffe sur les événements historiques tout en les déformant et que le monde futur fusionne d'une manière caricaturale avec le monde contemporain des auteurs, le nouveau qu'on critique avec l'ancien qu'on a vécu. C'est ce qui fait dire à un chercheur que l'action des romans de Witkiewicz se passe dans « l'entre deux temps »¹⁵. En effet, ce qui frappe dans la prose polonaise d'anticipation catastrophiste, c'est son anachronisme permanent et, comme on le verra plus tard, délibéré. À quelques exceptions près, on y chercherait en vain les détails matériels qui, incroyables à l'époque, apparaissent dans les romans de Zamiatine, Huxley, voire Čapek : bébés-éprouvette et hommes-robots, nourriture et musique synthétiques, hélicoptères et vaisseaux cosmiques. Certes, les

14. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata op. cit.*, p. 24.

15. FIALKIEWICZ-SAIGNES (Anna), *Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen*, Grenoble, Ellug, 2006, p. 88-92.

écrivains polonais, comme Witkiewicz, Jasiński, Wat, ont une vision de l'avenir où la société serait scientifiquement organisée et mécanisée, mais il existe toujours un décalage anachronique entre le cadre politique et social d'une part, et le cadre matériel d'autre part. D'ailleurs, les écrivains eux-mêmes semblent souligner ce décalage. À en croire le narrateur de *L'Inassouvissement*, « l'automatisation régnait partout en maître »¹⁶ en Pologne. Il n'empêche que ce pays où l'on roulait encore en fiacre, livrait des batailles de cavalerie et dansait dans des cabarets à la mode des années vingt, reste « figé dans l'état dans lequel il se trouvait avant la croisade antibolchevique »¹⁷. Plus loin, Witkiewicz parle en ces termes de la militarisation du pays par le « Général-Quartier-Maitre » Kocmoluchowicz, dont la moustache « faite de véritable soie vivante comme chez les phoques du jardin zoologique »¹⁸ évoque de nouveau Pilsudski :

En réalité on entraînait chez nous l'infanterie, et même la cavalerie, l'armée d'origine du Général-Quartier-Maitre, était légèrement négligée. On automatisait l'armée à tous les échelons avec une intensité croissante. Les marches de parade occupaient presque la moitié du temps qui était anciennement consacré aux exercices tactiques. Cela rappelait les temps de la garde russe du Tsar. Le

16. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 376.

17. *Ibid.*, p. 73. Plus loin Witkiewicz compare la Pologne au « ventre en décomposition [...] qui se désintégrait depuis l'ère saxonne », *ibid.*, p. 158.

18. *Ibid.*, p. 306.

nombre des officiers croissait excessivement – il y en avait déjà un pour cinq soldats et on augmentait sans cesse le nombre des écoles d'officiers.¹⁹

Curieuse modernisation et automatisaion de l'armée où l'on consacre « presque la moitié du temps » aux défilés comme aux temps des tsars !

S'il s'agit des catastrophes qui se produisent dans ce monde futur entaché d'anachronisme, elles aussi ressemblent aux catastrophes du passé, et d'abord, à la Première Guerre mondiale qui avait tant marqué les esprits. Dans *Les rois en exil* la guerre qui éclate entre les souverains anglais, français, russe d'un côté et allemand et autrichien de l'autre, « était en quelque sorte la suite de la Grande guerre des années 1914-1918 »²⁰. En se souvenant des atrocités commises en ce temps-là, « la Ligue de Défense de la Guerre Rationnelle » (dont le siège se trouvait à Caracas au Venezuela) interdit, d'après le narrateur de *L'Inassouvissement*, « d'utiliser les gaz et les avions » dans le conflit qui se préparait entre les Polonais et les Chinois. Cette interdiction « était un grand soulagement »²¹ pour « le grand Kocmoluch entouré de son état-major »²² à la veille de la bataille décisive, qui, par ailleurs, n'aura pas lieu...

Un autre bouleversement, la révolution, est le sujet de deux romans : *L'Adieu à l'automne* et *Je brûle Paris*, ainsi que de la nouvelle *La dernière révolution en Angleterre*. On y trouvera beaucoup d'allusions directes

19. *Ibid.*, p. 245.

20. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 113.

21. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 245.

22. *Ibid.*, p. 506.

aux deux révolutions russes, en particulier celle d'Octobre, aux mouvements révolutionnaires en Allemagne, aux communistes chinois. À la fin de *L'Adieu à l'automne* Witkiewicz fait une description de ce que pourrait être la société après la révolution « nivelliste » ; mais, comme le remarque A. van Crugten, « ce n'est pas véritablement de l'anticipation qu'il fait là, c'est plutôt une image à peine déformée de la Russie, telle qu'il [Witkiewicz] l'a vue immédiatement après la révolution d'octobre et telle qu'il s' imagine quelques années plus tard »²³. Voici les premières impressions d'Athanase, le héros du roman, à son retour dans la Pologne post-révolutionnaire :

Il n'y avait pas ici ce climat d'élan irréprensible qu'on sentait là-bas, à quelques kilomètres de la station frontière ; hébétude, étouffement, défiance et peur [...] nanti d'une monstrueuse quantité de papiers, il [Athanase] sortit dans la rue et loua une charrette pour ses bagages – il n'avait pas droit à une automobile ou à un fiacre, il n'était rien – une autre nouveauté. [...] En passant, il aperçut sur la façade du Palais Rouge l'emblème de l'Union des Républiques Soviétiques : leur ambassade s'y était installée.²⁴

La description assez peu marxiste de la révolution dans *Je brûle Paris* s'inspire de l'expressionnisme mystico-apocalyptique. Paris, ville pestiférée, c'est Sodome et Gomorrhe, c'est Babylone et la tour Babel.

23. VAN CRUGTEN (Alain), « Le “catastrophisme” dans la littérature de l'entre-deux-guerres », postface, in WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 373.

24. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 330-331.

La peste est le fléau d'un Dieu purificateur et terrible : elle doit frayer la voie à la révolution prolétarienne mondiale ; mais cette apocalypse tient aussi du théâtre de boulevard et du Grand Guignol, avec son cortège d'horreurs, de cadavres et de filles soumises. En fait, c'est une danse macabre échevelée où Paris se meurt « aux sons jazz-bandsliques » des orchestres de Nègres, des « sirènes et des cloches »²⁵. La moins orthodoxe, la moins déterminée par les événements authentiques est sans doute l'image de « la dernière révolution en Angleterre » de la nouvelle de Wat. Vu sa particularité, nous y reviendrons plus tard.

Le film soviétique de Poudovkine, *Tempête sur l'Asie* (1928), allait populariser l'idée que c'est justement de l'Asie que viendrait le salut attendu par les uns ou l'apocalypse redoutée par les autres. Et c'est le « péril jaune », avec le début des longues guerres civiles en Chine et la montée du parti communiste, qui, de pair avec le « péril rouge », inspire les catastrophistes polonais. Dans *Je brûle Paris* la révolution chinoise fait une partie de la révolution mondiale. Elle sonne donc le glas du capitalisme et de l'impérialisme tout en renforçant les liens de solidarité entre les prolétaires du monde entier :

Telle une lave bouillante, inondant tout sur la route,
déborda la foule jaune incalculable, première vague,
indomptable du raz de marée mondial.²⁶

Dans le même roman on craint également que les Chinois civilisés par la race blanche ne la dominent un jour, tout comme celle-ci les avait dominés au

25. JASIENSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, op. cit., p. 77.

26. *Ibid.*, p. 124.

XIX^e siècle. Cette crainte, très répandue à l'époque, est exprimée de la façon suivante :

[...] la culture européenne transplantée en Asie, comme un bacille, dans un nouveau milieu, devient mortelle pour l'Occident [...] celui-ci, en civilisant l'Asie prépare sa propre chute.²⁷

On retrouve la hantise du « péril jaune » dans *Vive l'Europe !* où celle-ci est envahie, dans les années trente, par les Chinois. À son retour de l'exil en Chine un ancien professeur à la Sorbonne rencontre à Paris son ex-élève, Tchang-Wu-Pei, qui, devenu entre temps le dictateur de l'Euro-Asie, lui apprend à son tour l'amour pour la culture européenne...

Civilisés ou pas à la mode européenne, les Chinois sont représentés par la plupart des catastrophistes polonais comme un danger réel ou potentiel, et la conquête chinoise de l'Occident prend l'aspect des invasions des hordes barbares de Gengis Khan. La Pologne, quant à elle, mène, selon le narrateur de *L'Inassouvissement*, une politique héroïque de « rempartisme », c'est-à-dire remplit sa « mission historique » de « rempart » de la chrétienté face au « déluge jaune ». Bien évidemment, l'évocation du passé du pays qui persévère dans sa politique bien anachronique, est voulue : Witkiewicz nous donne à la fois une image parodique de l'histoire de la Pologne et de la psychose du « péril jaune ». À preuve cette description de la situation internationale à la veille de l'invasion chinoise :

27. *Ibid.*, p. 135.

En général on se taisait à notre sujet à cette époque, en nous utilisant secrètement comme butoir – « butoir buté, bouffi et bouffon », comme il [Kocmoluchowicz] disait lui-même. Il y avait quelque chose au sujet d'un buffet – que la Russie et la Pologne étaient comme qui dirait un buffet avec des hors-d'œuvre pour les Mongols avant qu'ils bouffent le monde entier.²⁸

Dans la nouvelle de Wat *Le Juif errant*, l'invasion chinoise a lieu en 1965 dans le décor qui fait penser à un nouveau Moyen Âge :

Le pape Urbain IX avait mobilisé l'Europe pour une guerre sainte contre l'Asie qui approchait. D'énormes hordes chinoises organisées par les apologistes de l'Asie, les Allemands et les communistes russes, partirent à la conquête du monde en détruisant tout sur leur chemin. Le déferlement mongol fut arrêté sur la frontière orientale de la Pologne.²⁹

À tous ces anachronismes, confusions de dates et d'époques s'ajoute une étrange perception du temps, qui confirme le caractère contradictoire du grotesque. D'une part, le monde est en mouvement qui ne cesse de s'accélérer dans un fabuleux crescendo d'événements et de rebondissements. À en croire le narrateur de *L'Inassouvissement*, cette accélération est si grande que les notions même de « nouveauté » et de « jeunesse » s'en trouvent perturbées :

28. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 323.

29. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 22.

Les distances entre les générations se raccourcirent à cette époque d'une façon presque risible – les gens à peine plus jeunes de quelques années parlaient des autres en les traitant de « vieux ».³⁰

L'histoire tout entière peut s'accélérer d'une manière démentielle, comme ça se fait dans *Le Juif errant* ou *Les Rois en exil* de Wat, où plusieurs siècles sont résumés en quelques pages. D'autre part, le temps semble figé dans l'attente d'une catastrophe imminente. À preuve ces citations tirées au hasard des romans de Witkiewicz : « [...] cette cité [était] en attente d'une révolution »³¹ ; « le pays était transformé en une gigantesque salle d'attente »³² ; « l'énervement de l'attente devenait de plus en plus grand »³³. Parfois même, la description de l'histoire qui s'immobilise, précède immédiatement celle de l'histoire qui s'accélère. À la page 176 de *Je brûle Paris*, on peut lire :

Il [Solomin] sentait clairement qu'il devait arriver quelque chose – une explosion, un cataclysme, qui devait mêler les cartes, car vivre ainsi était impossible.³⁴

30. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 367.

31. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 165.

32. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 244.

33. *Ibid.* p. 457.

34. JASIENSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, *op. cit.*, p. 176-177.

Et quelques lignes plus loin la pendule s'emballe :

Paris, comme une combinaison chimique sous le fait d'une réaction puissante, se dissociait à vue d'œil en ses éléments.³⁵

Une autre ambiguïté vient de ce que la catastrophe, dont on se détourne avec horreur, fascine à la fois tout le monde, si bien que « même les conservateurs [attendent] la fin »³⁶.

Il faut maintenant élucider le pourquoi de ces représentations déroutantes du temps dans la prose catastrophiste. D'après ce qu'on a dit dans l'introduction, le grotesque fleurit aux époques de confusion et de désordre, de troubles et de métamorphoses. Or, qui dit « métamorphose », dit en même temps, comme l'affirme Bakhtine, « ambivalence », en d'autres termes cette impossibilité fondamentale de discerner l'ancien qui meurt et le nouveau qui est susceptible de naître. On comprend maintenant mieux l'anachronisme dans lequel baignent les récits des catastrophistes polonais : leur intérêt ne va pas avant tout, comme chez Zamiatine et Huxley, à la vie et à l'organisation sociale des êtres qui peupleront plus tard notre terre, mais à l'époque transitoire qui, le plus souvent, précède un bouleversement politique et social. C'est en mélangeant et refondant dans un vaste creuset les évolutions potentielles, déjà en germe, et les modèles anciens, que les catastrophistes expriment le mieux

35. *Ibid.*, p. 177.

36. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 271.

l'époque de mutation où l'on peut tout détruire et tout construire.

Cette esthétique typiquement grotesque qui fait fusionner les éléments en apparence contradictoires en un tout artistique original ne consiste pas pour autant à déformer la réalité à tel point qu'elle devient méconnaissable. Car le grotesque, à la différence du fantastique, est par définition une expression de l'anti-norme par rapport à la norme de la vie réelle³⁷. De très nombreuses allusions aux événements et aux personnages historiques ont donc une fonction bien précise : il s'agit de pouvoir reconnaître sous les formes déformées leurs modèles. C'est ce qui fait, d'ailleurs, ressembler le grotesque à la caricature. Pourtant, dans celui-là la refonte de la réalité est totale et touche les fondements mêmes de la perception. À force de brouiller les repères chronologiques, de faire de fausses allusions historiques, de rapprocher les futures catastrophes de celles du passé, les écrivains finissent par créer un univers fort ambivalent, dans lequel les deux pôles du changement, le début et la fin de la métamorphose, sont donnés quasi simultanément. D'où l'impression de la dissolution de l'ordre historique, de l'état proche du chaos, qui, à n'importe quel moment peut déboucher sur une catastrophe.

37. Cette définition du grotesque est proposée par Byron Jennings dans *The Ludicrous Demon* : « *There is a recombining of the elements of experienced reality to form something alien to it; the norms of common life are replaced by an "anti-norm"* », *op. cit.*, p. 9-10. Voir aussi à ce propos les pages : 13, 20, 25.

Chapitre II

Mort de Dieu, naissance des idoles

Chez les catastrophistes polonais l'un des symptômes les plus flagrants de la décomposition de la société est la crise de la religion, en particulier du catholicisme. Annoncée par F. Nietzsche, à la fin du XIX^e siècle, la mort de Dieu se traduit par des images grotesques qui réduisent le tout-puissant à quelqu'un d'impuissant et de ridicule. Héla de *L'Adieu à l'automne*, fille d'un richissime industriel juif, se représente Dieu comme « un vieillard barbu » qui espionne ses fidèles et elle se livre avec lui à une partie de cache-cache :

Il l'entendait. Il la voyait en cet instant. Oh, comme il est difficile de tromper Dieu ! Il est là – mais où ? Oh ! peut-être est-il blotti derrière ce prie-dieu pourpre... Elle Le voyait, un vieillard menaçant avec une barbe azurée comme dans une certaine chapelle des Carpates, un solitaire effrayant parmi l'infini des mondes tourbillonnants.¹

1. WITKIEWICZ (Stanisaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 215-216.

Chez Witkiewicz, Dieu apparaît d'habitude comme une projection de l'homme, qui change de forme en fonction de celui qui se le représente. Les Slaves, par exemple, s'imaginent « Dieu le Père » en train de boire « de l'hydromel avec un ours, symbole de force, de fertilité et de quelque chose encore »².

Pour Jasieński, proche de la tradition des Lumières et du marxisme, la religion est le principal soutien du colonialisme du seul fait qu'elle inculque aux peuples colonisés la soumission à leurs oppresseurs. Par la substitution métonymique de Dieu lui-même à la religion, l'écrivain en fait ni plus ni moins que le complice des colonisateurs blancs et leurs riches alliés chinois :

Il [ce Dieu humble] a dû être corrompu par les riches et les empereurs pour enseigner aux pauvres à être obéissants. Et s'il se laissait battre, cela ne devait pas lui faire bien mal, voilà tout. C'est comme de mourir, c'était rien pour lui. On ne peut vraiment pas avoir la foi en un Dieu comme ça. C'était un fourbe.³

En comparant à l'enfer un atelier chinois dans lequel des enfants de dix ans s'échinent jusqu'à en mourir sous le fouet de leurs contremaîtres, Jasieński fait assumer à Dieu le rôle de suppôt de diable ; et il le fait dans un pur style burlesque :

Oui, les peintres moyenâgeux représentaient bien ainsi l'enfer. Seulement, dans leur enfer, il n'y avait pas, semble-t-il, d'enfants, à moins que Dieu blasé des chrétiens, en ayant assez de tourmenter les

2. *Ibid.*, p. 216.

3. JASIEŃSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, *op. cit.*, p. 101.

adultes, ait créé, depuis lors, un nouvel enfer pour mineurs et que les moines aient caché la chose aux fidèles.⁴

Pourtant, d'après Wat, c'est l'homme lui-même qui a transformé le monde en enfer. Lucifer n'y a plus de raison d'être et il reste au chômage. Désespéré, il offre ses services aux hommes. Un jour, il rend visite à la rédaction d'une revue *Mort aux dieux*. Or, son rédacteur en chef refuse la collaboration avec le diable puisque, par définition, celui-ci croit en Dieu et « la revue ne s'intéresse pas aux fictions »⁵.

Rabaissé, ridiculisé, Dieu est progressivement mais inéluctablement supplanté par des idoles contemporaines : dieu de la bourse, « le temple d'un grand et puissant seigneur, Jéhovah »⁶, dieu de la presse, cette « religion des masses »⁷, dieu du sport, qui « unit les hommes d'un bout du monde à l'autre »⁸. Car, de toute façon, l'humanité a besoin d'un succédané de Dieu pour assurer sa cohésion politique et sociale. La sacralisation des idoles peut aller jusqu'à l'outrance. Tout comme chez Huxley où l'on rend un culte à l'État mondial et son fondateur Ford⁹, chez Slonimski on doit vénérer Retlich. Ce dernier, qui ambitionne de refonder l'humanité, s'érige en dieu et conclut une alliance avec un nouveau peuple élu, une

4. *Ibid.*, p. 114.

5. WAT (Aleksanfer), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 27.

6. *Ibid.*, p. 36.

7. *Ibid.*, p. 45.

8. *Ibid.*, p. 37.

9. Dans l'État mondial on célèbre les « Offices de Solidarité », une sorte de messe orgiaque à la gloire de Ford qualifié de « Grand Être » ; voir à ce propos *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 98-106.

poignée de Lapons auxquels il avait permis d'échapper aux « Rayons Bleus ». Pour sceller l'alliance, Retlich donne aux survivants un décalogue, dont voilà les deux premiers commandements : « *Premier* : Tu n'auras d'autres dieux face à moi ni à présent, ni après moi. *Second* : Tu ne prononceras pas à tort le nom de Seigneur parce qu'il est inutile de parler de quelqu'un qui n'existe pas ». À l'exception du troisième commandement, qui répète l'original, le décalogue de Retlich est une parodie de la Bible et, vu son caractère particulièrement grotesque, il mérite d'être cité presque intégralement :

Quatrième : Qu'on ne tienne aucun jour pour sacré. Tu travailleras tous les jours ou tu ne feras rien si tu forces les autres à travailler à ta place. *Cinquième* : N'honore ni ton père ni ta mère car tu pourras être père tant de fois que tu le voudras. *Sixième* : Tu commettras des meurtres. *Septième* : Tu commettras des rapt. *Huitième* : Tu commettras des adultères. *Neuvième* : Tu témoigneras faussement contre ton prochain si cela te semble utile. *Dixième* : Tu auras des visées sur la maison de ton prochain. Tu auras des visées sur la femme de ton prochain, sur son serviteur (si, bien évidemment, tu es pédéraste), sa servante, son bœuf et son âne, et sur tout ce qui appartient à ton prochain. Car seulement la convoitise rend l'homme puissant et l'assouvissement le rend heureux.¹⁰

Il est à remarquer que Slonimski reprend ici sous une forme caricaturale l'idée avancée aussi bien par Nietzsche que par Witkiewicz selon laquelle l'éthique

10. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, op. cit., p. 18-19.

n'a rien d'absolu¹¹ : elle constitue un ensemble de jugements de valeur, qui restent en relation avec les conditions d'existence de l'homme et qui reflètent ses intérêts propres. C'est à ceux-ci qu'il cherche à conformer le monde. Slonimski ne fait que pousser ce raisonnement à l'extrême : pour instaurer la morale à la mesure de son surhomme, Retlich renverse toutes les valeurs de la tradition judéo-chrétienne. L'homme régénéré, l'homme animal réduit à ses fonctions biologiques n'a qu'un idéal : le culte de la force nue. Sa seule loi est la loi de la jungle. En ce qui concerne les attributs « divins » de Retlich, ils ressemblent à ceux du « Bienfaiteur » qui, dans *Nous autres*, est archiprêtre de l'« État Unique » : les deux autocrates sont aussi cruels et aussi « jaloux » que « le Jehovah des anciens ».

Čapek, l'inspirateur de Slonimski, met en cause l'idée même de Dieu par le biais de la représentation burlesque de sa genèse chez les salamandres. Les hommes qui pensent les évangéliser et qui dans cette intention inventent une « religion spéciale [...] dont le dogme central était la foi dans la Grande Salamandre », finissent par embrasser cette religion. Quant aux salamandres, elles l'adaptent à leur façon de voir la divinité : « il s'agissait du culte de Moloch qu'elles imaginaient sous les traits d'une énorme salamandre à

11. Genezyp de *L'Inassouvissement* affirme : « J'ai toujours dit que l'éthique était une chose relative », *op. cit.*, p. 465. Même si, selon Witkiewicz, l'éthique était sortie de la métaphysique, elle le « dévorait ». Autrement dit, l'éthique qui était autrefois « un système abstrait de principes », devient, avec le temps, de plus en plus utilitariste et conforme aux intérêts de la société qui « à la longue fondrait tout individu en une particule de l'organisation », *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 246.

tête humaine »¹². De toute évidence, ce dieu anthropomorphe fait apparaître à l'esprit le Dieu des chrétiens, incarné dans l'homme. Cependant tout ce mélange d'éléments humains et animaux, outre qu'il est typiquement grotesque, peut aussi traduire le fétichisme moderne. Car, chez les catastrophistes, la mort de Dieu s'accompagne, comme nous venons de le voir, de la naissance des idoles.

D'après Witkiewicz, Wat, Slonimski, ainsi que Jaworski, qui fera plus tard l'objet de notre étude, le déclin de la religion résulte de la disparition d'un « sentiment métaphysique ». On peut le définir, suivant Witkiewicz, comme le sentiment propre à chaque individu, de « l'étrangeté de l'être » et du monde¹³. Il serait à l'origine de la religion, de la philosophie et de l'art à la fois. Le développement de la civilisation, lié à l'apparition de la notion de progrès, aurait contribué à l'extinction des sentiments métaphysiques. Car l'humanité, au moins depuis la Renaissance¹⁴, se

12. ČAPEK (Karel), *La guerre des salamandres*, trad. franc., Claudia Ancelot, Iboyla Virág, 1996, p. 212-213.

13. Dans *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia* (*Notions et assertions impliquées par la notion d'existence*, 1935), Witkiewicz, loin d'être précis, décrit ainsi le sentiment métaphysique de « l'étrangeté de l'existence » : « Pourquoi suis-je exactement cet être-ci et non pas cet être-là ? en ce point de l'espace illimité et à ce moment du temps infini ? dans ce groupe d'êtres, sur cette planète ? Pourquoi est-ce que j'existe dans la mesure où j'aurais pu être sans la moindre existence ? Pourquoi donc les choses existent-elles ? », nous citons d'après MIŁOSZ (Czesław), *L'Histoire de la littérature polonaise*, *op. cit.*, p. 562.

14. D'après Athanase, le héros de *L'Adieu à l'automne*, le sentiment métaphysique commence à disparaître dès la naissance de la philosophie en Grèce : « c'est là qu'est née, outre la démocratie, la philosophie discursive, en tant que lutte d'idées, sans espoir du

concentre sur la solution des problèmes pratiques de son bien-être et tend au « bonheur pour tous ». Toujours selon Witkiewicz, la philosophie s'achemine vers le pragmatisme, en renonçant petit à petit à débattre les questions ontologiques¹⁵. La religion « est en train de périr en même temps que l'individu disparaît dans la socialisation »¹⁶. Wat parle de l'« épuisement d'un instinct métaphysique, provoqué par la mécanisation des sociétés »¹⁷. Dans le roman de Slonimski, cet « instinct » est éradiqué après l'extermination de l'humanité ; mais de crainte de le voir un jour renaître, Retlich interdit à ses Lapons de « sortir de chez eux après le coucher de soleil » et de regarder sous peine de mort « le ciel étoilé »¹⁸. Le dictateur envisage même de corriger, à l'aide d'une opération chirurgicale, la station verticale de l'homme pour qu'il reste, comme les singes, la tête penchée vers le sol.

Les quelques personnages croyants que l'on rencontre chez les catastrophistes ne font qu'illustrer l'impossibilité d'une foi authentique dans un monde en transition entre le passé agonisant et le futur incertain est angoissant. Il en est ainsi d'Héla Bertz et son père juif, dont la conversion est comiquement décrite dans *L'Adieu à l'automne*. Leur rapport au catholicisme est

reste, contre le mystère de l'être – c'est-à-dire la décadence de la religion », *op. cit.*, p. 240.

15. Witkiewicz met au nombre des philosophies qui contribuèrent à la disparition du sentiment métaphysique le positivisme et le néo-positivisme, le marxisme et le pragmatisme.

16. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 65.

17. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 52.

18. SŁONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, *op. cit.*, p. 52.

purement pragmatique. Après son baptême, le « papa Bertz » a « un tressaillement comme un véritable Belzébut » et ne cache même pas sa précipitation à retourner aux affaires :

Je suis heureux, monsieur l'Abbé. Je vous remercie. Héla, je t'aime. Je dois aller en vitesse chez mes marchands de canon, dit-il en s'enfuyant d'un pas presque juvénile malgré ses cinquante-six ans.¹⁹

S'il s'agit d'Héla, après sa conversion qu'elle considère comme « une résignation, une déchéance programmée »²⁰, elle trahit son mari, le prince Tropoudreh, qui ne soupçonne rien, avec Athanase fraîchement marié. Le narrateur commente ainsi la métamorphose de la nouvelle convertie :

Le Dieu catholique d'Héla était momentanément parti en congé. Il était utile là-bas, à la ville. Ici, dans le cadre de la merveilleuse nature montagnarde, il s'était dilué en une sorte de panthéisme animal, impossible à enfermer dans des concepts. [...] la religion était véritablement traitée par elle comme la nourriture : le « menu » devrait changer, sinon ça devenait embêtant.²¹

Witkiewicz n'épargne pas non plus le pêcheur d'hommes, l'abbé Chicken-Nood. Ce prêtre d'origine modeste, « espèce de goï primitif » et « petit avorton », selon Héla, sacrifie sa vie laïque pour devenir « un grand chef dans le désert agonisant des illusions

19. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, op. cit., p. 78.

20. *Ibid.*, p. 59.

21. *Ibid.*, p. 230.

catholiques... »²². Du reste, c'est un cynique et opportuniste, prêt à tous les compromis : prévoyant la victoire des armées chinoises, il pense « ôter la soutane et accomplir l'œuvre de Dieu en cachette »²³. Dans *L'Inassouvissement*, le prince Basile incarne une attitude semblable : bien qu'il défende son Dieu contre les attaques de ses amis, il n'est pas lui-même à l'abri de doutes graves. Il s'accroche à sa foi comme à un « crochet rouillé », et, à la fin du roman, il se convertit au « murtibinguisme », la nouvelle religion prêchée par les Chinois.

Le Juif errant d'Aleksander Wat offre un autre exemple de conversion spectaculaire et intéressée. L'auteur de ce récit s'inspire de la légende d'Ahasvérus²⁴, qui a toujours alimenté l'antisémitisme. Pour lutter contre celui-ci, tout en dominant le monde, les Juifs se convertissent au catholicisme et, par leurs papes et prêtres, instaurent la « théocratie communiste » ; les catholiques antisémites, quant à eux, se convertissent au judaïsme pour combattre les Juifs. L'extravagance et la symétrie absolue de cette double conversion lui confèrent le caractère des plus ridicules.

22. *Ibid.*, p. 62.

23. *Ibid.*, p. 288.

24. Ahasvérus apparaît dans le *Livre d'Esther* de la Bible comme le roi des Perses Xerxès I^{er} (486-465 av. J.-C.) « dont l'empire s'étendait de l'Inde à l'Éthiopie ». Dans les légendes populaires, ce nom désigne cependant la figure symbolique du « juif errant » qui, tel le peuple juif dispersé sur la terre après la destruction du Temple, doit parcourir sans cesse tous les pays du monde. Il est présenté dans la religion sous les traits d'un cordonnier de Jérusalem condamné à ce destin pour avoir refusé à Jésus, au cours de son chemin de croix, de se reposer sur un banc », d'après l'*Encyclopédie des symboles*, La Pochothèques, 1996.

La décadence de la religion entraîne la perte de confiance dans l'ordre social et moral établi. Les valeurs et les hiérarchies dans leur ensemble, les conventions, les règles et les modes de la société sont relativisés puis ébranlés. La fin d'un monde tend à se confondre avec la fin du monde, le déclin de la civilisation est vécu comme celui de la civilisation. Or, on sait bien qu'on ne s'amuse jamais autant qu'au-dessus du gouffre et que les civilisations les plus menacées, comme l'empire romain avant les invasions barbares ou la France de la Régence, semblent toutes, à la veille de la catastrophe, avoir voulu s'étourdir dans une débauche de fêtes. Les descriptions grotesques de celle-ci reviennent, tel un leitmotiv obsédant, chez les catastrophistes : elle est non seulement synonyme de décadence, mais encore l'expression d'une angoisse²⁵ et d'une attente fébrile du cataclysme qui devrait purifier le monde en décomposition. Selon Athanase de *L'Adieu à l'automne* :

« C'est un abcès qui doit crever » [...] et cette crevaision se présentait à lui sous la forme d'une invraisemblable folie érotique en compagnie d'Héla, sur un fond de révolution politique. Les événements attendus devaient justifier les plus grandes infractions aux règles de la vie quotidienne.²⁶

25. K. Čapek dit à ce propos : « On n'a pas vu une pareille décadence des mœurs depuis l'époque où les invasions barbares frôlaient déjà l'empire romain. Ce ne sont pas seulement les fruits d'une prospérité sans précédent, mais une tentative désespérée pour crier plus fort que l'angoisse de la destruction et de la fin », *La guerre des salamandres*, *op. cit.*, p. 274.

26. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 127.

Ces infractions dégénèrent facilement en orgies qui rappellent Sodome et Gomorrhe. Il suffit de citer l'image de « l'orgie homosexuelle de Lohoyksi » dans *L'Adieu à l'automne* ou bien celle des gens qui font leurs copulations en public dans *Deux fins du monde*.

Cependant le déclin de la religion va de pair avec la propagation de « la psychose religieuse »²⁷ devant le spectre de la catastrophe. Dans *Le Juif errant*, Wat dépeint ce phénomène dans un style allégorique :

La religiosité, le sectarisme, la métaphysique pénétraient par le fond fissuré d'un vaisseau du monde, qui sombrait. On parlait des signes qui annonçaient l'apocalypse.²⁸

Ślonimski décrit l'hystérie collective en combinant les éléments tragiques et comiques : à la veille de la destruction du monde par Retlich « les églises étaient bondées à tel point que les croyants qui ne pouvaient pas entrer dans des églises catholiques, priaient dans des temples protestants, orthodoxes et dans des synagogues. Il était trop tard pour choisir l'un ou l'autre dieu. Il fallait prendre ce qui était à la portée de la main »²⁹. Witkiewicz parle de la renaissance de la religiosité en Pologne en termes nettement grotesques. Ce qui ajoute au comique de situation c'est que l'Occident communiste attise le catholicisme des Polonais, confits plus que jamais en dévotion :

27. JASIENSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, op. cit., p. 78.

28. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Łucyfer*, op. cit., p. 17.

29. ŚLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, op. cit., p. 22.

[...] par la force de cet étrange désordre toutes [les] contradictions se maintenaient comme une émulsion de poux broyés dans une eau tiède légèrement sucrée. Ce support liquide qui contenait tout, c'était l'Esprit avec un grand E et l'argent communiste. Il y avait quelque chose de vraiment terrible dans cette atmosphère hautement éthique impossible à démasquer qui baignait toutes les couches de la société, à l'exception de quelques imbéciles de la haute aristocratie.³⁰

Dans *L'Inassouvissement* toutes les forces politiques, les gouvernements occidentaux et polonais, dit « Syndicat de Salut National », ainsi que l'Église, exploitent les sentiments religieux pour faire face à la menace chinoise. Il s'agit en même temps de se défendre contre le « nivellisme », l'idéologie véhiculée par les Chinois, dont il sera question plus tard, et qui est encore plus communiste que le communisme bolchevique. Paradoxalement, Witkiewicz, sans doute sous l'influence de Nietzsche, reproche à la religion, en particulier au christianisme avec ses origines plébéiennes et sa « morale d'esclaves », d'avoir suscité la naissance du « culte de l'égalité ». Dans *L'Adieu à l'automne*, Héla rétorque à l'abbé Chicken-Nood, qui dénonce « l'état nivellateur de l'Antéchrist » : « C'est vous qui avez établi les fondements de cette mécanisation »³¹, produit de l'égalitarisme. Quoi qu'il en soit, Witkiewicz tourne en dérision toutes les tentatives de réanimation de la religion qui ne saurait

30. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 123.

31. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 69.

être un antidote au « nivellisme » moderne, funeste mais inéluctable à ses yeux :

Oui, on aurait dit que c'était vraiment une grande joie de s'illusionner à demi consciemment par de minables pseudo-idéettes (la renaissance de diverses croyances, la réversibilité de la désindividualisation, la victoire sur la mécanisation par l'absorption du lait et la lecture de la Bible [...]).³²

La faiblesse des anciens monothéismes vient de ce que, malgré leurs prétentions universalistes, ils ne cessent de diviser les hommes. On trouve l'image la plus caricaturale de ce morcellement de l'humanité dans *Je brûle Paris* : la ville pestiférée se décompose petit à petit en États indépendants et ennemis. Chacun d'eux occupe un quartier séparé des autres, à l'exception de la « République jaune », chacun à sa propre religion :

Les clochers des cathédrales, des temples, de la mosquée canalisent vers le ciel, comme des paratonnerres, le courant des velléités individualistes, et groupent le troupeau divisé des humains en organismes autonomes de race et de Religion.³³

Selon les catastrophistes, les religions risquent d'être remplacées par des gnosés contemporaines. Leurs visées seraient encore plus grandes que celles de l'Église catholique romaine au Moyen Âge : elles ambitionneraient de préparer l'avènement d'un État

32. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 123.

33. JASIEŃSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, *op. cit.*, p. 79.

mondial et d'une société homogénéisée et parfaitement organisée. Il se trouve que, dans *L'Inassouvissement*, « le grand hérésiarque » Murti Bing crée une nouvelle théosophie, une sorte de « synthèse des anciennes croyances de l'Orient »³⁴. La mission de sa propagation en Occident est confiée à Djevani, probablement le bras droit de Murti Bing et l'agent secret des Chinois. Ceux-ci voudraient de telle façon « dominer plus facilement [les] Grands Crétins Blancs et en faire un fumier et un “revigorant” pour les masses jaunes de l'Extrême Orient »³⁵. Quelque surprenant que cela puisse paraître, le « murtibinguisme » se répand très vite en Europe et même les très catholiques Polonais finissent par s'accrocher à la nouvelle foi comme à « une planche de salut, sentant qu'en dehors de cela il n'y avait absolument rien »³⁶. Ce qui contribue à cette conversion c'est aussi le Davamesk, « l'inférieur stupéfiant », qui fait penser à l'hallucinogène *soma* du *Meilleur des mondes*³⁷, et qui, distribué « par wagons entiers » à la population, l'abrutit plus efficacement que la traditionnelle vodka.

Le Juif errant de Wat offre un autre exemple de la gnose qui est censée dominer le monde futur : c'est

34. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 218.

35. *Ibid.*, p. 414-415.

36. *Ibid.*, p. 420.

37. « Le médicament parfait. [...] Euphorique, narcotique, agréablement hallucinant. [...] *soma* [...] Tous les avantages du Christianisme et de l'alcool : aucun de leurs défauts. [...] Vous vous offrez un congé hors de la réalité chaque fois que vous en avez envie, et vous revenez sans le moindre mal de tête ni la moindre mythologie », HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 73-74.

une synthèse biscornue de « toutes les contradictions », en particulier du catholicisme et du marxisme. Dans cette « théocratie communiste » le pouvoir est concentré dans les mains du pape et de la caste des prêtres, qui sont, comme on le sait déjà, des Juifs convertis. De par son organisation, ce nouvel État rappelle aussi bien l'Europe médiévale que l'Ancienne Égypte, alors que l'État Unique de Zamiatine et l'État mondial de Huxley évoquent la France révolutionnaire avec son culte de la Raison. Toujours est-il que dans aucun de ces nouveaux États on ne s'illusionne plus sur le rôle de la religion : elle n'est considérée que comme une vérité rationnelle, qui a supplanté la vérité révélée. Désormais, à en croire les catastrophistes, la religion, amputée de sa dimension métaphysique, doit s'en tenir à sa fonction d'instrument de cohésion politique et sociale dans un nouvel ordre mondial.

Chapitre III

Régimes fantoches, dictature mondiale

Chez les catastrophistes, l'un des symptômes d'un bouleversement politique majeur est la décomposition de l'État libéral. Leur attitude à l'égard de ce dernier oscille entre l'approbation et la condamnation. Dans sa jeunesse A. Slonimski, ami de H. G. Wells et de B. Russel, est épris de scientisme et de parlementarisme anglais. S. I. Witkiewicz, sous l'influence de F. Nietzsche, et B. Jasieński, sous celle du marxisme, dénoncent la démocratie parlementaire. Le premier la qualifie de « démocratie insipide », « mensongère » et « crasseuse ». D'une part, ce serait le régime le plus menteur de tous, parce qu'il n'est pas vrai que c'est le peuple qui gouverne. D'autre part, Witkiewicz considère la démocratie de son temps comme une étape vers la mécanisation et la « bétailisation » de la société. Dans *L'Adieu à l'automne*, il dit à ce propos :

[...] d'un côté je ne peux supporter les mensonges de la démocratie actuelle, avec son point de départ égal pour tous, son parlementarisme, la fausse égalité de tous face à la loi etc., et d'autre part je me fiche complètement, mais alors complètement, du sort des classes laborieuses et de leur lutte qui ne fait que commencer contre la démocratie insipide. Le résultat

de tout cela sera atroce : la fin de toutes les anciennes valeurs supérieures et la grisaille du bien-être généralisé.¹

Jasieński, à l'opposé de cette attitude « aristocratique », dénonce la démocratie parlementaire comme l'incarnation même de l'esprit bourgeois et de l'injustice sociale. Dans la première partie de *Je brûle Paris*, il montre les contradictions de la société capitaliste à travers le prisme de la vie d'un ouvrier d'usine, Pierre, licencié pendant la crise économique. Sans travail et sans toit, il perd Jeannette, à la veille du bal de la Sainte-Catherine, car il ne peut pas lui acheter les souliers dont elle rêve. Ladite Jeanne offre pour de l'argent son corps aux riches bourgeois. Pierre, devenu fou de jalousie et de faim, fait de Paris une ville pestiférée. Cette vengeance entraîne, quoique indirectement, celle du prolétariat tout entier. Jasieński explique donc la fin inévitable de la démocratie issue de la Grande Révolution française par les inégalités sociales.

Pourtant sa vision de la nouvelle révolution est peu orthodoxe. En fait, elle résulte en quelque sorte du hasard : sans Pierre, ses déboires et son ressentiment elle ne se serait pas produite. On est vraiment loin ici du schéma classique de la lutte des classes. Jasieński s'en éloigne aussi sur un autre point. Le narrateur du roman parle, à la veille du 14 juillet, de « cette odeur spécifique des fêtes populaires : amalgame de pinard, de gris et de démocratie »². Et le jour même de la fête, les touristes, surtout américains, qui observent une

1. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 95.

2. JASIEŃSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, *op. cit.*, p. 63.

foule de parisiens endimanchés, sont persuadés que « cette fameuse Révolution française n'était en somme qu'un truc habile de l'éternel Cook [...] pour exploiter les étrangers »³. En d'autres termes, l'esprit de la Grande Révolution n'anime plus les Français. Elle n'est qu'une attraction pour soutirer de l'argent aux touristes. Adoptant le point de vue que les marxistes n'hésiteraient pas à taxer d'idéaliste, Jasiński justifie la nécessité d'une nouvelle révolution par l'épuisement des forces vitales et la carence idéologique de l'ancienne : « les classes sociales au pouvoir – affirme-t-il – vieillissent à mesure qu'elles épuisent la mise de fond révolutionnaire qui le leur avait donné »⁴. À cet endroit du roman on ne peut pas s'empêcher de penser à Musil qui dans *L'Homme sans qualités* constate :

La cause de toutes les grandes révolutions, cause plus profonde que leur prétexte, n'est pas dans l'accumulation de circonstances intolérables, mais dans l'usure de la cohésion qui favorisait la satisfaction artificielle des âmes.⁵

Quand cette croyance qui animait les hommes et assurait la cohésion politique et sociale s'épuise, les empires et les États s'écroulent.

3. *Ibid.*, p. 72.

4. *Ibid.*, p. 185. Jasiński parle de la mort de la Révolution française en ces termes : « Sur la façade de la prison [de la Santé], en une guirlande de lettres mi-effacées, se détachaient des mots noircis : Liberté – Fraternité – Égalité, telle une inscription funéraire à demi illisible, sur la tombe de la Grande Révolution Française », *ibid.*, p. 73.

5. MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, trad. française Philippe Jaccottet, Éditions du Seuil, 1995, t. I, p. 665.

Partant du même principe, Witkiewicz décrit dans ses romans la décomposition de l'État polonais, à commencer par son pouvoir politique. Rappelons que, dans *L'Inassouvissement*, après la conquête de la Russie par les Chinois, la Pologne reste la seule « démocratie modérée » en Europe « au milieu de la mer bolchevique »⁶. Le parti au pouvoir est le « Syndicat de Salut National », qui ressemble à plusieurs égards au régime de *Sanacja* (d'assainissement)⁷ et qui, de toute évidence, est une parodie des comités et gouvernements de « salut public » foisonnant en Europe centrale d'entre les deux guerres. Censé défendre la démocratie, le Syndicat recourt pourtant aux méthodes autoritaires, voire fascistes. Les élections sont régulièrement truquées et il règne une parfaite entente entre le gouvernement et le parlement parce que celui-ci se compose « presque exclusivement de partisans du Syndicat » et que, du reste, il se trouve « perpétuellement en vacances (pour parer à toute éventualité, à tout danger) »⁸. La presse, apparemment libre, n'est, en réalité, « qu'un seul grand organe presque sexuel du Syndicat de Salut National », qui falsifie systématiquement les nouvelles. Dans cette démocratie les arrestations sont arbitraires et les assassinats politiques deviennent pratiques courantes⁹.

6. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 293.

7. Cependant le régime de *Sanacja* fut instauré à l'instigation de Piłsudski, alors que le Syndicat de Salut National combat d'abord Kocmoluchowicz, caricature présumée du maréchal.

8. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 357.

9. Witkiewicz dit à ce propos sur un ton grotesque : « personne n'était sûr du jour ni de l'heure. Votre meilleur ami pouvait vous

Pour consolider son pouvoir, le Syndicat en appelle aux sentiments religieux et patriotiques. Cependant l'idée de « nation », par trop exploitée, ne peut plus mobiliser les énergies :

[...] la question polonaise [...] en raison de sa surmacération dans la littérature depuis les romantiques jusqu'aux derniers néosauveurs, à cause également de sa prostitution dans toutes les processions, cérémonies, meetings, séances et anniversaires en des phrases creuses et des promesses sans effet était une chose tellement morte, épuisée et éloignée de la réalité qu'elle ne serait plus jamais capable de toucher quelqu'un. Le mensonge venimeux faisait se figer le blanc d'œuf vivant dans un rayon atteignant l'orbite de Neptune.¹⁰

Archaïque dans son idéologie politique, le Syndicat s'efforce d'innover dans le domaine de l'économie. Il impose « une organisation scientifique du travail »¹¹ ; mais celle-ci ne change en rien la situation économique de l'État qui, comme on l'a déjà vu, ne tient bon que grâce à l'aide occidentale. À travers toutes ces contradictions de plus en plus absurdes, l'écrivain montre un pays vidé de sa substance, un pays

mettre du cyanure dans la soupe, et il y avait encore tellement de plats jusqu'à la fin du dîner et tellement de possibilités de se transporter dans "le sein d'Abraham". Les invitations à dîner devenaient une torture morale comme chez les Borgia, car on avait effectivement noté que quelques morts politiques avaient eu lieu à la suite de bâfrées officielles », *ibid.*, p. 355.

10. *Ibid.*, p. 294.

11. *Ibid.*, p. 39-40.

d'apparences¹², qui s'appuie sur les gens dont le « fantomatisme » est « carrément proportionnel à l'élévation de la situation occupée »¹³. Il s'avère, finalement, que « tout ce Syndicat n'était qu'une blague, une vessie dégonflée »¹⁴.

Dans le roman de Jasiński, l'effondrement de la société libérale est déterminé par une logique d'oppositions et d'analogies. Paris se décompose pour se recomposer momentanément en États amis ou ennemis, mais toujours jaloux de leur indépendance illusoire. La « République jaune » proclamée dans le quartier Latin s'entoure d'un nouveau mur chinois. La population juive s'empare de l'Hôtel de Ville, chasse les Aryens du quartier, se barricade et résiste à la peste qui ne serait que le « châtimement de l'Europe aryenne pour la séculaire persécution du peuple »¹⁵ d'Abraham. En réponse à la création de la « République soviétique » de Belleville, les camelots du roi, avec l'aide de la population catholique de Saint-Germain, restaurent l'État monarchique sur la rive gauche, des Invalides au Champ-de-Mars. Sur la rive droite, juste en face du pont d'Iéna qui les sépare de la monarchie française, les Russes blancs rétablissent leur empire où

12. « Des gens apparents, un travail apparent, un pays apparent – seule la domination des bonnes femmes n'était pas apparente », *ibid.*, p. 40.

13. *Ibid.*, p. 357.

14. *Ibid.*, p. 456. Le « fantomatisme » du Syndicat vient aussi du fait que probablement il gouverne par personnes interposées : « Nominalelement c'était le Syndicat qui gouvernait, mais quelques-uns affirmaient que le psychiatre Bechmetjev avait raison de parler de processus de pseudomorphose et qu'en réalité les situations n'étaient pas occupées par de véritables membres du Syndicat, mais par des personnes interposées », *ibid.*, p. 357.

15. JASIENSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, *op. cit.*, p. 152.

ils traquent les communistes et les Juifs. Pour défendre leur propriété, les Anglo-Américains proclament à l'Opéra la création d'un État indépendant dans les quartiers centraux. Par réaction contre la « négrophobie anglo-américaine », les anciens « jazz-bandistes » et chasseurs noirs créent une république autonome noire sur le territoire de la Place Pigalle. Enfin, les policiers repoussés petit à petit de tous les États nouvellement créés, instaurent une « République bleue » au cœur même de Paris, sur l'îlot de la Cité. Nous assistons donc à un morcellement de la ville, d'autant plus grotesque que chaque morceau s'érige en État, voire empire, qui devrait protéger ses habitants contre la peste des autres ; mais celle-ci ne connaît pas de frontières et elle ne fait qu'accélérer la dissociation de la combinaison chimique à laquelle ressemble Paris, en ses particules élémentaires. Et puisque la ville éclatée est la quintessence du pays tout entier, la démocratie française, comme le fait remarquer l'un des personnages du roman, se trouve « moralement égale à zéro »¹⁶.

« La république est morte, vive la république ! » C'est en brandissant ce slogan que la police, coupée d'autres quartiers de la ville, réduite au chômage et au désespoir, manifeste sur l'île de la Cité. La « Parabole de la République Bleue », insérée dans le chapitre V du roman, est une fable satirique sur l'activité auto-conservatrice de l'appareil de sécurité d'État. Pour légitimer son existence, la police cherche à instaurer un gouvernement et, faute de mieux, elle proclame la dictature. Le dictateur lui-même est un fantôme : « un petit vieux paralytique », sourd par surcroît, qui

16. *Ibid.*, p. 184.

n'accepte les prérogatives dictatoriales que sous la menace du revolver. Monsieur Dupont, car tel est le nom du dictateur, reste apathique et ne s'anime que lors d'une revue de la police devant la préfecture ou de la signature des décrets et droits criminels. Or, il est notoire que, pour subsister, les tyrannies, faute de crimes réels, doivent les inventer. C'est pourquoi, un jour, on déclare ennemis de l'État tous les habitants blonds de la Cité. Seuls les bruns sont considérés comme de bons citoyens. Ceux-ci restent en liberté, ceux-là sont arrêtés...

Le roman de Slonimski offre un autre exemple de l'activité auto-conservatrice de l'État dictatorial. Pour que les troupes de ses Lapons ne tombent pas en marasme, Retlich doit les aguerrir ; mais comme presque tous les hommes sont déjà tués et que les Lapons qui n'ont plus rien à faire, risquent de fomenter des troubles, Retlich décide de repeupler le monde de bêtes sauvages. Les guerriers lapons doivent les chasser à l'instar des hommes de l'âge de la pierre, l'usage de toutes les armes modernes ayant été interdit. Enfin, dans la crainte obsessionnelle de perdre son pouvoir, Retlich met en pratique la devise : diviser et régner, et suscite des conflits entre les groupes rivaux de ses sujets. L'un de ses conflits provoque la mort du tyran lui-même. L'accoutrement grotesque du cadavre, « [sa] toge blanche, [son] masque à gaz et [sa] couronne de laurier » le faisait ressembler à un « ptérodactyle abattu en vol »¹⁷. Il n'empêche que la tyrannie continue : Retlich est remplacé par son rival Yar.

17. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, op. cit., p. 119.

Comme on peut le constater, les figures du dictateur dans la prose catastrophiste sont légion. On est tenté d'expliquer leur nombre par un raisonnement tautologique : il y a autant de dictateurs que de dictatures. En effet, chez les écrivains en question, la décomposition des régimes libéraux s'accompagne de l'instauration des régimes autoritaires. Ceux-ci naissent du sentiment de vide politique et du besoin d'ordre et de cohésion sociale, qui ne peuvent plus être garantis par l'État démocratique. Le type de réaction à la carence idéologique de ce dernier est peut-être le mieux exprimé par Genezyp qui parle ainsi de Kocmoluchowicz, le futur dictateur de *L'Inassouvissement* :

Quelle volupté infernale d'avoir un Chef; de pouvoir faire confiance à quelqu'un au-dessus de tous et au-dessus de soi-même ! [...] Quand on ne peut plus croire en soi-même ni en son peuple, ni en aucune idée sociale, pourvu qu'il reste encore la foi en un tel dément, qui croit encore à tout cela.¹⁸

Le sentiment de Genezyp est partagé par tous, jusqu'aux ennemis du Quartier-Maître, qui voudraient de cette façon se débarrasser de leur propre responsabilité envers l'histoire : « Ne pas être soi-même – pensent-ils – être en quelqu'un, en LUI – être un atome de sa puissance, une petite fibre de ses muscles prolongée »¹⁹.

Apparemment Kocmoluchowicz, « l'émanation de la foule », est un grand homme providentiel et l'un de

18. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 319.

19. *Ibid.*

derniers individualistes en qui sont placés tous les espoirs de victoire sur le « péril jaune ». Ce qui renforce cette impression de puissance indomptable ce sont les manifestations de force et de bestialité, même si le Général-Quartier-Maître exhibe celles-ci principalement lors des beuveries avec ses officiers et des orgies avec son amante Persy Zwierzontkovskaïa, le nom qu'on peut traduire par quelque chose du genre *Animalskaïa*²⁰. En réalité, Kocmoluchowicz ne fonctionne qu'en tant qu'image et ne vit que dans l'imaginaire de ses concitoyens. On dirait que, dans le roman de Witkiewicz, on est en présence d'un mythe qui se manifeste par l'absence de son objet :

On ne connaissait pas de photographies de lui, car le châtiment eût été terrible – puisqu'il y a mythe, il faut que le mythe soit solide, toute trace doit disparaître. Ce regard ne devait jamais se laisser fixer, attraper, éterniser, stabiliser.²¹

Le Général-Quartier-Maître sait bien entretenir son propre mythe. Il s'enveloppe de mystère et se sent « mystérieux pour [lui-même] ». Le caractère prétendument insondable de sa personne est son cheval de bataille. Il se flatte d'être un homme imprévisible et fait tout pour confirmer les autres dans cette opinion. Il tire les ficelles et vit dans l'ombre. La nuit du coup d'État, dont il est l'auteur, il reste au lit avec Persy et ne décroche même pas le téléphone :

20. Cette traduction est proposée par Alain van Crugten dans *Le Grotesque de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 78.

21. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 309.

Lui seul pouvait appeler – personne ne pouvait lui téléphoner. Ces événements étaient trop petits pour un tel titan. Il épargnait ses ganglions pour une aventure vraiment grande : le règlement de comptes avec le mouvant mur jaune.²²

Cependant au fur et à mesure que le règlement de compte avec les Chinois approche, le Quartier-Maître, devenu pratiquement chef d'État, doute de plus en plus de soi-même et a un « sentiment fatal de sa propre petitesse »²³. Enfin, le jour de la bataille, il rend les armes sans coup férir. Les hypothèses que le narrateur avance pour expliquer la capitulation inattendue sont plus invraisemblables les unes que les autres : décision du Quartier-Maître de sacrifier sa propre ambition pour le bien de l'humanité, action du « champ psychomagnétique » créé par la présence de millions de Chinois, effet des drogues distribuées par les adeptes du Murti-Bing, folie. Quoi qu'il en soit, le Général est bientôt condamné et décapité par les envahisseurs chinois. Genezyp et Persy qui deviendra sa maîtresse la nuit après la mort de son ex-amant, assistent à la scène d'exécution. Celle-ci est particulièrement loufoque :

À un signal donné par Wang (« *Il était impassible comme une statue de Bouddha* », comme disait toujours Persy par la suite en racontant cette scène) le bourreau leva sa lame droite, qui brilla dans le soleil. Viouuuuh ! Et Zypal revit la chose que, quatre heures auparavant, tous avaient vue ensemble avec le Général-Quartier-Maître : une rondelle de quelque saucisson satanique,

22. *Ibid.*, p. 428.

23. *Ibid.*, p. 327.

qui fut ensuite inondée par le sang jaillissant des artères du dernier individualiste.²⁴

De toute évidence, le « dernier individualiste est un personnage par excellence grotesque. D'ailleurs, on n'en doute pas dès la première apparition de Kocmoluchowicz dans le roman : son nom seul a déjà une consonance comique. D'après Alain van Crugten, le traducteur de *L'Inassouvissement*, on peut le rendre par « crado » ou « cradingue » en français actuel²⁵. De plus, comme nous l'avons constaté, ce chef militaire porte le grade plutôt fantaisiste. Terrifiant et ridicule, féroce et pitoyable grand et petit, il ressemble à d'autres « tyrans » ubuesques dont on a parlé, et qui incarnent des régimes fantoches.

La mort de Kocmoluchowicz met fin à l'existence de l'État polonais en particulier, des États nationaux en général. D'après les catastrophistes, ceux-ci, indépendamment de la forme de leur gouvernement : libérale, communiste ou fasciste, doivent être finalement remplacés par un seul État supranational. Ce dernier pourrait naître d'une révolution mondiale, comme dans *Je brûle Paris*, ou bien d'une conquête, comme dans *Vive l'Europe !* et *L'Inassouvissement*. De toute façon, ce serait un État dictatorial, voire totalitaire. Les uns, comme Jasiński, justifient ce régime en invoquant la pensée marxiste. Les autres, comme Witkiewicz, forgent leur propre théorie. Selon l'auteur de *L'Inassouvissement*, l'évolution économique et industrielle, ainsi que les changements technologiques rapides dans un système de production en masse,

24. *Ibid.*, p. 521.

25. Traduction proposée par Alain van Crugten dans *Le Grotesque de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 76.

entraînent « l'hypercomplication qui [dépasse] les forces de l'individu » :

[...] un désert stérile était créé par la multitude et l'apparente richesse – exactement comme si quelqu'un avait voulu dessiner sur une miniature de trois centimètres tous les pores, les grains et les boutons d'une peau : dans un tel cas il est fatal que se perdent les traits du visage et la ressemblance. L'humanité avait perdu son visage en faisant trop attention à ses éléments les plus minuscules. Une unité effacée et sans figure se levait à l'horizon de l'histoire comme une lune lugubre et rouge d'automne.²⁶

La « surcomplication » du monde, tributaire du progrès, constitue le danger suprême pour l'humanité tout entière. Seul un totalitarisme supranational, contrôlant tous les domaines de la vie publique et privée, serait à même d'éviter le chaos et de garantir la cohésion sociale. « Tout s'est tellement embrouillé dans le monde qu'il n'est question de nations séparées, je veux dire indépendantes »²⁷ – affirme Genezyp. Il est à noter que, dans les romans de Witkiewicz, les

26. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 269. La complication croissante du monde, due au progrès de l'humanité, constitue l'un des sujets de *L'Homme sans qualités*. Ulrich dit à ce propos : « [...] ces cent dernières années nous ont permis d'accroître infiniment notre connaissance de nous-mêmes, de la nature et de toutes choses ; mais de là s'ensuit que tout l'ordre que nous gagnons dans les détails, nous le reperdons dans l'ensemble, de sorte que nous disposons de toujours plus d'ordres (au pluriel) et de toujours moins d'ordre (au singulier) », *op. cit.*, t. I, p. 476.

27. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 291.

acteurs du processus d'unification sont très hétéroclites. Dans *L'Adieu à l'automne*, à la tête d'un État « nivelliste » se trouve le « monstre de Stupitz », homme brutal et vulgaire qui réussit à plier « une masse paresseuse et hétérogène en la forgeant lentement en une machine homogène et précise, par les terribles coups de son inflexible volonté »²⁸. Dans *L'Inassouvissement*, l'écrivain Afanasol Benz assigne la même tâche à ses compatriotes juifs :

Nous serons l'huile universelle dans les engrenages et les transmissions de la grande machine qui transformera l'humanité en une autre forme d'existence, en un organisme d'un type supérieur, un superorganisme. [...] c'était nous qui étions dans les coulisses de la dernière révolution universelle. C'est notre mission - c'est pour cela que nous sommes un peuple élu.²⁹

Ce sont néanmoins les Chinois qui, après la victoire sur la Pologne, envisagent de régénérer l'humanité par la création d'un État euro-asiatique et d'une nouvelle race jaune et blanche devant laquelle « s'ouvrent les horizons inconnus ». C'est pourquoi le commandant en chef, le mandarin Wang-Tang-Tsang, projette d'introduire les mariages « avec croisement obligatoire ». Pour commencer, il voudrait épouser la veuve du Général-Quartier-Maître et marier la fille de celui-ci avec son propre fils. Car – dit-il dans un pur anglais ce qui ajoute au comique de ses propos : « Un

28. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 338.

29. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 201.

élevage rationnel de dirigeants désindividualisés dans le bon sens du mot est l'un des principes de notre programme »³⁰. Rappelons qu'un programme pareil est mis en œuvre par Czang-Wu-Pei, le dictateur de l'Euro-Asie de la nouvelle de Wat *Vive l'Europe !*

La tendance à l'étatisme supranational, présente chez les catastrophiste polonais, l'emporte d'une manière apparemment définitive chez les anti-utopistes Zamiatine et Huxley. Chez ce dernier la devise de l'État mondial est : « COMMUNAUTÉ, IDENTITÉ, STABILITÉ ». Et celle-ci ne peut être assurée que par un régime totalitaire. Pourtant la façon dont Zamiatine et Huxley expliquent la nécessité de son instauration diffère un peu de celle de Witkiewicz. Pour eux, la création d'un État unique succède à une dernière guerre mondiale, particulièrement dévastatrice, et protège l'humanité contre l'usage abusif de la technique qui, utilisée à des fins belliqueuses, risque de provoquer l'autodestruction. Dans la préface du *Meilleur des mondes*, écrite en 1946, un an après Hiroshima, Huxley accentue cet aspect de son roman. D'après lui, si l'homme ne renonce pas à l'utilisation militaire de l'énergie atomique, il n'a le choix qu'entre deux solutions :

[...] ou bien un certain nombre de totalitarismes nationaux, militarisés, ayant comme racine la terreur de la bombe atomique, et comme conséquence la destruction de la civilisation [...] ou bien un seul totalitarisme supranational, suscité par le chaos social résultant du progrès technologique rapide et général et de la révolution atomique en particulier, et se développant, sous le besoin du rendement et de la

30. *Ibid.*, p. 516.

stabilité, pour prendre la forme de la tyrannie-providence de l'Utopie.³¹

La création d'un État supranational sous la menace ou à l'issue de la guerre est aussi un motif récurrent du catastrophisme polonais. Il est significatif que le régime ainsi instauré prend la forme tantôt d'une théocratie, contrôlée par une nouvelle caste des prêtres, comme dans *Le Juif errant*, tantôt d'une dictature moderne gouvernée par une classe dirigeante plus ou moins restreinte, comme dans *L'Inassouvissement*, *Vive l'Europe !* ou *Je brûle Paris*. L'État universel n'apparaît jamais comme une démocratie libérale. Pour les catastrophistes, il n'y a donc pas de corrélation entre cette dernière et l'industrialisation³². Au contraire, la technique et le machinisme sont présentées comme conduisant inévitablement à l'oppression. Et ce sont les technologies avancées qui permettent de surveiller et, au besoin, de punir les membres de la société du futur. Dans *Nous autres* de Zamiatine, les « Gardiens », pourvus de tous les moyens modernes d'observation et d'espionnage, veillent à prévenir ou à réprimer la moindre déviation par rapport à la norme et sillonnent sans cesse l'immense métropole tout en verre de l'État Unique.

31. HUXLEY (Aldous), préface du *Meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 18.

32. Dans *La fin de l'Histoire et le dernier homme*, trad. franc. Denis-Armand Canal, Flammarion, 1992, Francis Fukuyama dit qu'« il n'existe aucune raison économique en faveur de la démocratie, au contraire, la politique démocratique est bien souvent un frein à l'efficacité économique », p. 239. Pourtant, par la suite, l'auteur invoque les arguments en faveur d'une corrélation entre le développement économique, en particulier l'industrialisation, et la démocratie libérale qui, à la fin de l'histoire, devrait triompher dans le monde.

La « Machine », installée sur la « Place du Cube » et actionnée les jours de « fête de la Justice » par le Bienfaiteur, « fait fondre et liquéfier avec une rapidité fantastique »³³ les corps des coupables de crimes contre la sûreté de l'État. Certes, le monde hautement technicisé de *Zamiatine* n'a rien à voir avec celui de Witkiewicz où l'on continue à exécuter avec une épée. Toujours est-il que les deux écrivains établissent le lien, désormais inséparable de l'anti-utopie et du catastrophisme, entre le règne de la technique et la dictature politique.

33. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 56.

Chapitre IV

Métropole, masse, machine

L'industrialisation qui équivaut au machinisme a pour corollaire la crainte que la machine créée pour exécuter nos volontés ne se retourne contre nous. Dès *R. U. R.* (1920) de Karel Čapek, le risque de voir les créatures de métal se révolter contre l'homme devient réalité. Bruno Jasiński reprend le même motif dans son premier court roman *Les Jambes d'Iseult Morgan* (1923), qui marque sa rupture avec le futurisme¹. C'est une histoire d'un homme qui sombre dans la folie. Sa maîtresse perd ses jambes dans un accident de tramway. L'homme se les procure et fixe sur elles son désir érotique. En sa qualité d'ingénieur, il travaille dans une centrale électrique. Il s'y sent de plus en plus menacé par les machines auxquelles il prête les comportements humains : un jour le mouvement mécanique des pistons lui fait penser à une copulation et il se demande pourquoi les machines « ne se reproduisent pas elles-mêmes ». Lors d'une grève, il cherche à les détruire. Pris en flagrant délit et traduit devant le tribunal ouvrier, il prophétise la fin « vers laquelle nous nous acheminons avec une précision

1. Voir à ce propos la note 11 à la page 19.

mathématique »², c'est-à-dire le pouvoir des machines qui, ayant acquis leur indépendance, écraseront les êtres humains. Enfin, enfermé dans un hôpital psychiatrique, l'ingénieur se voit poursuivi par une meute de tramways affolés. Dans le roman de Jasiński, nous sommes donc en présence de deux images obsessionnelles qui confèrent au récit le caractère grotesque et fantastique à la fois. D'une part, ce sont les machines qui s'animent³ et qui font l'irruption dans le psychisme de l'homme. D'autre part, c'est l'homme qui, incapable de penser en dehors des catégories machinistes, chosifie la personne aimée en fétichisant ses jambes mutilées. Sur le plan psychologique, le grotesque surgit ici dans une progressive invasion de « l'inquiétante étrangeté » qui fait s'effriter les assises du réel et abolir la cohérence et le sens⁴.

L'industrialisation, tant redoutée par les catastrophistes, n'est pas simplement l'application intensive de la technologie aux processus de

2. JASIŃSKI (Bruno), *Nogi Izgody Morgan*, 1923, (*Les Jambes d'Iseult Morgan*), Czytelnik, 1966, p. 31.

3. On observe le même rapprochement grotesque de l'inanimé et de l'animé dans *Je brûle Paris* où Jasiński compare les autos à « la meute multicolore et ronflante » de chiens de différentes races.

4. Wolfgang Kayser dont la célèbre formule nous citons ci-dessous, considère la fusion de l'animé et de l'inanimé comme la première forme du grotesque moderne : « The fusion of organic and mechanical elements offers as easy a target as disproportion did in the past. [...] This technical outlook is so familiar to modern man that he has no difficulties in devising a "technical" grotesque in which the instruments are demonically destructive and overpower their makers. The mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it », *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 183.

fabrication et à la création de nouvelles machines ; elle consiste aussi à appliquer la raison humaine à l'idée de l'organisation scientifique du travail. Le premier à donner naissance à cette idée est F. W. Taylor⁵. La première société à la mettre en pratique est la société américaine. Wat compare l'une et l'autre aux mains de Lucifer, qui « seront l'Amérique, la machine, le taylorisme, la biomécanique »⁶. Witkiewicz témoigne le même mépris pour le modèle américain. D'après le prince Basile de *L'Inassouissement*, l'Amérique est :

[...] l'État le plus cupide, stupide, essentiellement inculte, l'État de l'argent : l'ancienne Amérique, qui nous a réduits par son exemple à l'état de manants provinciaux avec sa maudite organisation du travail.⁷

Toujours est-il que chez Witkiewicz la hantise de la mécanisation est surtout associée à la Russie communiste qui, en apparence, n'a rien de commun avec l'Amérique libérale et capitaliste. Paradoxalement, c'est cette dernière qui dans le domaine de l'organisation du travail, inspire les bolcheviques. Il suffit de rappeler que Lénine fut un fervent lecteur de Taylor, tout comme les membres du Proletkult qui prétendaient étendre les principes du taylorisme et du fordisme non seulement à la création artistique mais encore à la vie quotidienne. D'ailleurs, le communisme

5. Frederick Winslow Taylor (1856-1915) fut sinon l'initiateur du travail à la chaîne, du moins le promoteur de l'organisation scientifique du travail industriel (taylorisme) : celle-ci suppose « l'utilisation maximale de l'outillage, la spécialisation stricte et la suppression des gestes inutiles », ainsi qu'un système de salaires à primes pour inciter l'ouvrier au rendement.

6. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 59.

7. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouissement*, *op. cit.*, p. 95.

avec sa mécanisation du travail « est la première couche du fumier de ce qui va venir et va demeurer relativement éternel »⁸ – augure l'un des personnages de *L'Inassouvissement*.

Dans le même roman, et bien avant l'arrivée des Chinois, la préoccupation principale du Syndicat du Salut National, qui prétend toutefois gouverner démocratiquement, est d'imposer et de généraliser le travail « mécanisé jusqu'à l'imbécillité de chaque citoyen dans son petit rayon d'action »⁹. La tâche du gouvernement s'avère d'autant plus facile que les Polonais dans leur immense majorité suivent le modèle américain. Pour les ouvriers, il incarne un rêve dans la mesure où il offre en contrepartie le confort matériel : ceux du père de Genezyp ont pour idéal un « bien-être fordien »¹⁰. Il est significatif que les communistes chinois poursuivent le même idéal : après avoir envahi le pays, ils n'envisagent que de perfectionner l'organisation scientifique du travail. Ainsi, juste avant sa décapitation, Kocmoluchowicz discute avec les Chinois de « la mécanisation sans perte de culture, de la mécanisation du processus de mécanisation lui-même, de ce qui se passerait quand tout serait mécanisé »¹¹. Witkiewicz exagère et amplifie tout aussi comiquement quand il fait écrire à son héros de

8. *Ibid.*, p. 77.

9. *Ibid.*, p. 244.

10. *Ibid.*, p. 48. D'ailleurs, à cet endroit du roman, Witkiewicz prédit la fin du « bien-être fordien » qui « avait pris fin depuis longtemps. (Il était apparu que les gens n'étaient pas après tout un tel tas de bétail et que sans idées il leur était difficile de vivre. Et toute la fameuse Amérique avait éclaté comme un horrible gros abcès », *ibid.*

11. *Ibid.*, p. 519.

L'Adieu à l'automne, fraîchement converti au communisme, un mémoire sur « les fondements transcendants de la mécanisation sociale »¹². Sans même lire son mémoire, le dictateur Stupitz condamne Athanase à un travail mécanique épuisant, pourtant comme avocat et non à la chaîne ! D'ailleurs, il faut observer que ni Witkiewicz ni d'autres catastrophistes, tout en parlant de la mécanisation du travail et de ses effets abrutissants, ne montrent jamais la production en série, comme le fait, par exemple, Huxley dans *Le meilleur des mondes* : là même les bébés-éprouvette sont produits selon le système fordien en millions d'exemplaires.

L'organisation rationnelle du travail implique sa division. Celle-ci augmente la productivité qui élargit le marché intérieur et crée de nouvelles demandes pour une division encore plus grande du travail. Sa parcellisation toujours croissante exige une organisation rationnelle toujours plus efficace. Les bureaucraties modernes institutionnalisent cette dernière : elles fixent des objectifs complexes et les répartissent selon une structure hiérarchique d'objectifs plus simples, dont beaucoup peuvent être réalisés grâce à une sorte de routine. Associées ou pas aux régimes dictatoriaux, les bureaucraties infiltrent tous les aspects de la société industrialisée et privent l'individu de sa liberté. Pour cette seule raison, elles constituent, aux yeux des catastrophistes, un pouvoir particulièrement nocif. Voici, par exemple, une description de la bureaucratie communiste dans

12. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 333.

L'Adieu à l'automne, qui, malgré ses traits caricaturaux, rappelle bien la réalité soviétique :

Partout des papiers, des signatures, des timbres, des photographies, des inspections, des questions, des palabres. La mesquinerie de tout ceci terrorisait littéralement Athanase. Il mangeait également grâce à un certain papier et il devait y présenter une « déclaration de travail » sans laquelle rien à faire : crever de faim.¹³

L'organisation rationnelle du travail et l'innovation technique, deux aspects de la rationalisation de la vie économique, le premier dans la sphère de l'organisation, le second dans la sphère de la production mécanisée, entraîne l'homogénéisation de la société. Rappelons que dans *Nous autres* de Zamiatine les hommes qui vivent dans un univers mathématiquement organisé où tout, jusqu'à la vie sexuelle, est réglé par les « Tables des heures »¹⁴ sont réduits à de simples « numéros ». L'uniformisation de la société n'exclut pas sa hiérarchisation : dans *Le meilleur des mondes*, tous les hommes sont divisés en catégories selon les lettres de l'alphabet grec : Alphas, Betas, Gammas, Deltas et Epsilons. À chaque caste, portant un uniforme d'une autre couleur, on assigne des tâches précises, conformes à ses capacités¹⁵. Dans

13. *Ibid.*, p. 332.

14. Les « Tables des Heures », qualifiées de « cœur et pouls de l'État Unique », rythment toute la vie sociale dans *Nous autres*. Il ne reste que deux heures par jour, dites les « Heures Personnelles », pour la vie privée.

15. Pendant « le cours élémentaire de Sentiment des Classes sociales » pour les élèves Betas, ils apprennent : « Les enfants Alphas sont vêtus de gris. Ils travaillent beaucoup plus dur que

la société des salamandres, qui, chez Čapek, est en train de supplanter celle des hommes, « il n'y aura [...] ni distinctions de classe ni de culture, seulement une division du travail. Il n'y aura ni maître ni esclave, car tous seront au service de la Grande Entité des Salamandres qui sera le dieu, le roi, l'employeur et le guide spirituel »¹⁶. Autant *La guerre des salamandres* montre d'une manière grotesque l'aboutissement d'un long processus d'uniformisation, autant la prose catastrophiste polonaise représente sa phase transitoire, pré- ou post-révolutionnaire, où la société reste relativement hétérogène. Même dans celle, très « nivelliste » de la fin de *L'Adieu à l'automne*, il y a une hiérarchie et « le droit aux diverses commodités [est] proportionnel aux fonctions exercées »¹⁷.

Les exigences de l'organisation rationnelle du travail dictent certains changements constants et à grande échelle dans la structure sociale. Les sociétés industrielles doivent être essentiellement urbaines, parce que c'est seulement dans les cités que l'on trouve l'abondance de main-d'œuvre spécialisée adéquate et que seules les cités ont l'infrastructure nécessaire à toute industrie moderne. Pourtant les sociétés urbaines portent en elles les germes d'une dégradation

nous, parce qu'ils sont si formidablement intelligents. Vraiment, je suis joliment content d'être un Bêta, parce que je ne travaille pas si dur. Et puis, nous sommes bien supérieurs aux Gammas et aux Deltas. Les Gammas sont bêtes. Ils sont tous vêtus de vert, et les enfants Deltas sont vêtus de kaki. Oh, non, je ne veux pas jouer avec les enfants Deltas. Et les Epsilon sont encore pires. Ils sont trop bêtes pour savoir [lire ou écrire] », HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 45-46.

16. ČAPEK (Karel), *La guerre des salamandres*, *op. cit.*, p. 268.

17. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 330.

inévitables, sinon d'une catastrophe. Dès son premier roman, *La Machine à explorer le temps* (1895), H. G. Wells met en garde contre le gigantisme anarchique de l'urbanisation contemporaine. Dans *Nous autres* de Zamiatine, l'« État Unique » constitue une immense métropole séparée de la nature par le « Mur Vert ». Le narrateur en parle avec un éloge enthousiaste que le lecteur est amené à interpréter comme une antiphrase :

Nous n'avons cessé d'être des sauvages que lorsque nous avons édifié le Mur Vert, lorsque nous avons isolé, à l'aide de celui-ci, nos machines, notre monde parfait, du monde déraisonnable et informe des arbres, des oiseaux, des animaux...¹⁸

Dans *Le meilleur des mondes*, les hommes civilisés habitent dans les mégaloïles en fer et en verre, alors que les sauvages qui gardent les anciennes coutumes et croyances sont enfermés dans des réserves¹⁹.

Même si l'action de la plupart des romans et nouvelles catastrophistes polonais se passe en ville, la distinction entre celle-ci et la nature n'est pas si nette que dans les ouvrages dont nous venons de parler. Cette remarque concerne particulièrement les romans de Witkiewicz, qui ont souvent pour décor la campagne. D'un autre côté, par leur aspect, les villes décrites par les catastrophistes ressemblent beaucoup à

18. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 96.

19. Dans l'une de ces réserves, située au Nouveau-Mexique, il y a environ soixante mille Indiens et métis. Ils « conservent leurs habitudes et leurs coutumes répugnantes... le mariage [...] la famille [...] des superstitions monstrueuses... le christianisme, et le totémisme, et le culte de Zuni, l'Espagnol, l'Athapascan », HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 123.

celles des années vingt et trente du XX^e siècle. Il n'empêche que les métaphores de la fourmilière et de la machine à propos de nouveaux modes de fonctionnement de la société urbaine sont récurrentes dans la prose en question. D'ailleurs, l'un des premiers en Europe centrale à entrevoir le danger de « l'État fourmilière » était Musil. La ville « hyper-américaine », dont parle le narrateur de *L'Homme sans qualités*, en est un exemple ; toutes les activités humaines y sont minutieusement réglées :

[...] chacun n'a devant soi que des tâches bien définies, les professions sont groupées par quartiers [...] la tension et la détente, l'activité et l'amour ont tous leurs moments distincts, calculés sur la base de minutieuses expériences de laboratoires [...] ²⁰

On retrouve les mêmes images chez Witkiewicz où la future société urbaine apparaît sous la forme d'un « mécanisme tel qu'on ne verra pas la différence avec une ruche ou une fourmilière »²¹. Cet énorme organisme est construit sur le principe de l'interdépendance fonctionnelle la plus étroite, qui va se renforçant²². De toute évidence, l'individu,

20. MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, t. I, p. 38-39.

21. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 99.

22. On retrouve la même métaphore de la société-organisme dans *Nous autres* : « [...] nous constituons un seul organisme aux millions de cellules [...] », *op. cit.*, p. 135. Soit dit en passant que Tadeusz Peiper, l'un des avant-gardistes polonais des années vingt, compare dans son manifeste la masse-société au « plus merveilleux [...] plus organique des organismes », « Métropole – Masse – Machine », in *Action poétique*, n° 61, p. 71 ; mais autant pour les futuristes et les constructivistes cette comparaison est

entièrement soumis à la masse-société, ne représente que l'un de ses éléments interchangeables. Ainsi de l'esprit de rationalisation du travail ou plutôt de son monopole dans le monde moderne, résulterait le ravalement de tout être et de toute chose au statut de simple moyen au service d'une fin qui le dépasse. En évoquant à plusieurs reprises un « magma désindividualisé », Witkiewicz avance la thèse selon laquelle l'humanité doit subir une évolution régressive :

... bestiaux nous étions et nous retournerons en bestiaux. Et toute la croissance de l'individu n'a été qu'une étape de l'évolution sociale, afin que leur force, celle des individus, après s'être diluée dans la masse, conduise cette masse vers des possibilités d'auto-organisation.²³

Dans le système d'organisation de la vie économique, qui se veut rationnel, la productivité est donnée comme l'objectif principal. « Quelle qu'elle [l'époque moderne] soit – ironise Lucifer dans la nouvelle de Wat – rouge de sang, jaune de nihilisme, violette de perversion – tout ensemble forme une blancheur merveilleusement blanche. Cette blancheur c'est le travail, c'est la production, c'est l'industrialisme »²⁴. Le seul critère de la vérité et le principe de toutes les valeurs dans le monde soumis à la logique productiviste, est la valeur pratique et

synonyme de modernité, autant pour les catastrophistes elle symbolise la décadence de l'humanité.

23. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 195.

24. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 34.

utilitaire. « Le pragmatisme – s’indigne Athanase de *L’Adieu à l’automne* - où qu’on se tourne, on se heurte le nez au mur, on se cogne à ce maudit, infect, ignoble pragmatisme »²⁵. Dans une économie industrielle et marchande, dominée par l’argent, les relations entre les hommes sont supplantées par des transactions. Les valeurs mercantiles pénètrent des domaines de la société précédemment régis par des considérations étrangères au marché :

Nous sommes – dit le roi de la bourse de *Lucyfer au chômage* – les puritains d’une nouvelle morale mathématique et simplifiée de l’offre et de la demande, de la vente et de l’achat. [...] Nous organisons le chaos. Notre royaume est abstrait et immatériel. Notre puissance, ce sont des chèques – c’est l’abstraction, le nombre, le symbole. C’est l’ordre qui ruine et enrichit, détruit et construit.²⁶

Selon la logique économique, agir rationnellement c’est maximiser la production. Or, passés certains seuils critiques de développement, plus la production croît, plus elle devient un obstacle à la réalisation des objectifs mêmes qu’elle est censée servir. Ainsi la prétendue rationalité de l’économie devient

25. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L’Adieu à l’automne*, *op. cit.*, p. 246. Witkiewicz dénonce aussi bien le pragmatisme de William James que celui de Karl Marx.

26. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 35. Dans *Nous autres* de Zamiatine il est également question d’une éthique mathématique, que le narrateur oppose à la morale des hommes d’autrefois : « aucun d’eux n’avait jamais pensé à établir un système d’éthique scientifique, basé sur les opérations d’arithmétique », *op. cit.*, p. 26.

contreproductivité²⁷. Toujours dans la même nouvelle de Wat, Lucifer propose à un PDG de la multinationale Oil Company de faire jaillir du pétrole partout où il frappe la terre avec son sabot ; mais le P. D. G., saisi d'effroi, l'adjure de ne pas le faire : « À Dieu ne plaise ! Le pétrole, nous en avons trop et ses nouveaux gisements, c'est la baisse de prix, la banqueroute, le chômage, la crise. C'est le communisme »²⁸. On trouve la meilleure illustration grotesque de l'irrationalité du productivisme dans *La Fabrique d'Absolu* (1922), un autre roman de Čapek, antérieur à *La guerre des salamandres*. Le héros de ce roman, l'industriel Bondy, apprend qu'une importante découverte a été faite par l'un de ses amis d'enfance. Il s'agit d'un « carburateur » capable de briser les atomes du charbon et de multiplier à peu de frais la production d'énergie ; mais le procédé inédit libère l'essence divine jusqu'alors enfermée dans la matière. Commercialisés à travers le monde entier par Bondy, les carburateurs provoquent une catastrophe :

L'Énergie infinie [de l'Absolu libéré] qui, autrefois, s'était employée à créer le monde, se jeta, très probablement en raison du changement de circonstances, dans la fabrication. Elle ne créait plus, elle fabriquait. Au lieu d'une pure création, elle s'attela aux machines. Elle devint l'Ouvrier infini.²⁹

27. Voir à ce propos DUPUY (Jean-Pierre), *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Éditions du Seuil, 2002, en particulier le chapitre « Le détour, la contre-productivité et l'éthique ».

28. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 34.

29. ČAPEK (Karel), *La Fabrique d'Absolu*, Éditions Ibolya Virág, 1998, p. 110.

La superproduction divine de toutes sortes de produits, les billets de banque y compris, entraîne leur complète dévalorisation, partant la disparition de l'économie du marché, et la crise génératrice de chômage, qui fait déclencher une nouvelle guerre mondiale.

Dans *La guerre des salamandres*, un autre récit parabolique, Čapek montre que l'homme qui voudrait dominer la nature et l'histoire par ses outils, ne réussit qu'à se faire l'esclave de ces derniers. En fait, poussé par la rationalité purement instrumentale, il traite les salamandres comme de simples outils du travail. Il les exploite d'abord pour pêcher des perles, puis pour faire de grands travaux visant à élargir les côtes des puissances rivales :

Les hommes véritablement conscients de l'Âge des Salamandres ne vont pas perdre leur temps à cogiter sur l'Essence des Choses ; ils ne s'intéresseront qu'à la quantité et à la production en série, tout l'avenir du monde consiste à élever sans cesse la production et la consommation : donc il faut toujours plus de salamandres pour produire plus et manger plus.³⁰

Cependant les salamandres dont le nombre ne cesse de croître, s'humanisent et apprennent en un temps relativement court toutes les langues du monde selon le littoral où elles vivent. Elles s'approprient les techniques dont disposent les nations les plus civilisées. Tissant des liens économiques étroits avec les hommes, elles créent une civilisation sous-marine bien avancée. Enfin, le jour arrive où les salamandres, pendant longtemps exploitées par les puissances

30. ČAPEK (Karel), *La guerre des salamandres*, *op. cit.*, p. 226.

industrielles, soudoyées et armées par elles, commencent à submerger les continents. Le rapprochement grotesque de l'homme et de l'animal a donc un but satirique précis : à travers la civilisation des salamandres qui ne font que reproduire « ce type docile bête et suffisant de médiocrité civilisée en masse »³¹, le romancier montre, tout en les exagérant, certaines tendances funestes de la civilisation contemporaine.

Née de grands progrès scientifiques et techniques de l'humanité, elle élimine tout ce qui n'est pas strictement utilitaire. Or, la civilisation technique qui en résulte, ne dispose, par sa nature, d'aucune intentionnalité, elle ne poursuit aucun but particulier, à l'exception de sa propre croissance. Et les développements technologiques qui devraient à chaque fois servir à réaliser des buts à court terme, risquent de se rendre autonomes, c'est-à-dire d'acquérir leur propre dynamique contraignante, en vertu de laquelle ils ne sont pas seulement irréversibles, mais qu'ils dépassent également le vouloir des planificateurs³². Ce qui dans le roman de Čapek traduit sur le plan symbolique cette autonomisation de la technique, c'est le fait que l'homme, ayant transformé des milliards de salamandres en instrument de travail, ne puisse plus s'en passer parce que toute la production mondiale dépend de leur activité : « Supprimez les salamandres et vous devrez fermer un

31. *Ibid.*, p. 275.

32. Sur le plan philosophique cette idée a été formulée par Martin Heidegger qui dans « La question de la technique », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, démontre que la technique n'est pas un moyen au service d'une fin ; elle est destin, et c'est elle, et non l'homme, qui est douée d'autonomie.

cinquième des usines, au lieu de l'actuelle prospérité, vous aurez des milliards de chômeurs »³³.

Les paraboles de Čapek parlent donc de l'impuissance de l'homme à maîtriser sa propre puissance. En général, ce n'est plus la nature, mais notre pouvoir sur elle qui angoisse les catastrophistes. Certes, l'homme progresse dans tous les domaines, mais ses progrès ne s'intègrent pas dans une structure d'ensemble et ils ne font que contribuer à le désorienter dans le monde. « Car on est entré dans une phase de la civilisation – dit l'un des personnages de *Lucifer au chômage* – où, en raison de la spécialisation très avancée, on fait un progrès dans chaque domaine au prix d'une régression dans tous les autres »³⁴. Selon Witkiewicz, l'humanité avait créé un régime social et économique fondé sur la division du travail, qu'elle ne peut plus appréhender, sans parler de le dominer :

La vague accumulée du « progrès » et de l' « évolution » roulait sans force aux pieds d'un obstacle impossible à conquérir : l'impossibilité [...] de franchir un certain degré dans la complication sans aboutir à un chaos sans issue, l'incommensurabilité de l'élément social avec le tout qui est créé par sa multiplicité.³⁵

Incapable de saisir le sens global de la civilisation, l'homme doit désormais se limiter à l'exécution de tâches parcellaires dans un régime plus ou moins totalitaire. À cette condition seulement une relative

33. ČAPEK (Karel), *La guerre des salamandres*, op. cit., p. 217.

34. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, op. cit., p. 41.

35. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, op. cit., p. 269.

cohésion sociale est possible selon le narrateur de *L'Inassouvissement* :

C'est [...] à cause d'elle [l'organisation scientifique du travail] que tout tenait encore ensemble, car les gens abêtis par la mécanisation de toutes leurs actions, cessaient petit à petit de comprendre au nom de quoi ils les accomplissaient et devenaient tous identiques dans la crétinisation et le manque d'idées.³⁶

Autrement dit, la mécanisation remplace le lien social dans un monde de plus en plus technocratisé.

Même à supposer que l'homme soit capable de maîtriser la civilisation qu'il avait créée, les catastrophistes observent une « disproportion entre la puissance des inventions techniques et le caractère primitif des instincts des hommes qui [détiennent] ces inventions »³⁷. L'un des personnages de *Deux fins du monde* met ainsi en garde contre la technique qui non seulement dépersonnalise, mais encore, utilisée à des fins belliqueuses, risque de provoquer l'autodestruction : « Il est étonnant que jusqu'à présent il n'y ait pas eu de barbare qui avec sa massue mécanique ne mette en marmelade la tête d'une bête humanité »³⁸. Dans le monde contemporain – constate le ministre de la guerre dans un entretien avec Lucifer de la nouvelle de Wat – même la paix est une « guerre continue, la guerre qu'on mène d'une manière froide, réfléchie, ouverte, démocratique »³⁹ en attendant un moment propice pour déclencher une nouvelle

36. *Ibid.*, p. 40.

37. SŁONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, *op. cit.*, p. 37.

38. *Ibid.*

39. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Łucyfer*, *op. cit.*, p. 47.

boucherie, encore plus meurtrière que les précédentes⁴⁰.

Si Lucifer reste au chômage ce n'est donc pas en raison de la disparition du mal dans le monde contemporain. C'est parce que le mal y est devenu omniprésent et si puissant que la figure d'un vieux bon diable aux oreilles pointues, cornes, pieds fourchus et longue queue s'avère complètement dépassée. De plus, le mal, incarné dans la civilisation elle-même, s'est dépersonnalisé, alors que le diable représente un mal universel et personnel à la fois. Paradoxalement, en tant que personne, il symbolise l'humanité dans un monde déshumanisé : « Toi, esprit de contradiction, esprit d'anarchie – tu lutteras contre l'ordre et l'organisation, contre la machine »⁴¹. C'est ainsi que s'adresse à Lucifer un journaliste qui l'a empêché de se suicider. Et pour que le diable ne désespère plus, il lui assigne une tâche : désormais celui-ci devrait montrer à l'humanité sa propre caricature, effet de dissonance entre l'« expression tragique de son visage et ses mouvements mécanisés ». Finalement, Lucifer devient un « acteur de cinéma. Nous le connaissons tous. C'est Charlie Chaplin »⁴². De toute évidence, celui des *Temps modernes* (1936), film dénonçant l'écrasement de l'individu dans la masse mécanisée.

40. Le ministre de la guerre, en préparant celle-ci, dit cyniquement : « Qu'elle dorme, l'Europe, pauvre jument secouée de crises d'essoufflement, qui rêve qu'elle franchit encore des obstacles comme un cheval de courses. Qu'elle dorme, nous veillons sur elle », *ibid.*

41. *Ibid.*, p. 58.

42. *Ibid.*, p. 59.

Chapitre V

De la culture des élites à la culture de masse

Le monde, tel que le représentent les catastrophistes, est un monde en bouleversement. Il peut à tout instant être transformé dans toutes les directions : la destruction de la civilisation n'est pas moins probable que sa mutation radicale. C'est pourquoi certains personnages de la prose en question se comportent non pas comme des hommes définis dans un monde défini, mais comme des hommes nés pour le changement. Pour Athanase de *L'Adieu à l'automne* « tout l'attrait de la vie consistait justement à se maintenir dans l'indétermination »¹. Cette dernière permet en effet de garder sa liberté de devenir et sa capacité à se dépasser dans l'univers particulièrement instable où aucun objet, aucune personne, aucune forme et aucun principe ne sont sûrs, où tout est emporté par une métamorphose invisible, mais inéluctable. Les héros de Witkiewicz, aussi bien Athanase que Genezyp appartiennent à la famille des hommes « sans qualités », « potentiels » et oisifs, dont

1. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 48.

Ulrich du roman de Musil est, sans doute, le plus connu². Et tout comme Ulrich, ils hésitent à devenir quelque chose : un caractère, une profession ou un mode de vie défini. Nous ne verrons jamais Athanase étudier le code civil, et le futur avocat ne vit que grâce à des femmes fortunées, son épouse Zosia et sa maîtresse Héla. Si Genezyp entreprend une carrière militaire, il le fait à contrecœur, sur une idée posthume de son père. Cependant, comme l'observe A. Fialkiewicz-Saignes, la passivité des héros witkiewiczziens va de pair avec l'hypertrophie de leur activité mentale³. Celle-ci, « l'un des symptômes du déclin »⁴, serait à la fois le seul mode d'existence authentique dans le monde dont l'avenir est incertain et où tout engagement semble voué à l'échec. Ainsi Athanase s'interroge sur l'attitude à adopter face au bouleversement imminent du monde :

2. Dans *L'Homme sans qualités* Ulrich avance l'idée de « vivre hypothétiquement » : « Le désir qu'a sa propre nature d'évoluer l'empêche de croire à l'accompli ». C'est pourquoi il conçoit « l'homme comme le résumé de ses possibilités, l'homme potentiel, le poème non écrit de la vie » et l'oppose à « l'homme copie, à l'homme réalité, à l'homme caractère », *op. cit.*, t. I, p. 315 et 316.

3. « [...] l'effacement de l'"extériorité" et le manque d'énergie conquérante est inversement proportionnel à une hypertrophie de l'"intérieurité" », FIALKIEWICZ-SAIGNES (Anna), *Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen*, *op. cit.*, p. 28.

4. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 105. L'idée d'après laquelle l'intellectualisme et le scepticisme sont synonyme de décadence, fut bien répandue parmi les écrivains de la fin du XIX^e et du XX^e siècle, tels que Thomas Mann et Robert Musil.

Est-ce que les décadents qui sont un petit peu conscients de leur déchéance et qui observent passivement de leur cerveau hypertrophié et tumorisé leur propre chute et celle de l'ancien monde ne sont pas une meilleure forme de « déclin » que ceux qui se font encore des illusions et s'amusent de ridicules rôles de souverain ?⁵

Apparemment, les héros witkiewiczziens s'opposent à l'homme mécanisé et massifié du futur. En réalité, ces « créateurs stériles de constructions artistiques dans la vie »⁶, ces « improductifs contemplatifs »⁷, incapables de vivre dans la société utilitaire, et rejetés par elle, sont déchirés entre leurs rêves de puissance et leur impuissance. Ce sont des surhommes déchus⁸ et des cabotins⁹ qui ne parviennent ni à justifier leur existence parasite ni à construire leur personnalité. Tout comme Ulrich à la poursuite d'une unité toujours fuyante, ils ne racontent rien d'autre que leur morcellement. Ils finissent par mettre en question le concept même du moi¹⁰. Sa désagrégation correspond

5. *Ibid.*, p. 94.

6. *Ibid.*, p. 227.

7. *Ibid.*, p. 259.

8. Athanase dit à ce propos : « Le surhomme rêvé par Nietzsche n'est aujourd'hui qu'un vulgaire voleur et un assassin, et même pas un *Junker* prussien », *ibid.*, p. 99.

9. C'est ainsi que le narrateur résume la pensée d'Athanase : « L'agitation de cette bande de mal-foutus individualistes au-dessus d'un magma souffrant de bestiaux encore incapables d'organisation lui paraissait être le sommet de la médiocrité cabotine », *ibid.*, p. 144.

10. Dans *L'Inassouvissement*, Genezyp parle de « l'unité de la personnalité en train de disparaître », *op. cit.*, p. 419. On peut rapprocher l'homme de Witkiewicz de l'homme de Gombrowicz : les deux auteurs mettent en question le concept du moi ; mais

à celle de la société. Car la « dissolution » remplace « dans une fourmilière sans forme la construction de l'individualité »¹¹. Incongrus et grotesques, les héros de Witkiewicz n'existent véritablement que dans l'autodestruction par les drogues, la folie et la sexualité morbide. Genezyp rapproche celle-ci du caractère déliquescent du monde :

[...] au-delà du marécage malodorant du sacrifice pour la satisfaction des fantaisies malsaines d'une salope [Persy Zwierzontkovskaïa], s'éleva soudain l'esquisse d'un tableau de la situation politique universelle sur notre planète-pilule. « Mon Dieu, si partout ailleurs tu as préparé le même bouillon trouble, est-ce que cela vaut la peine de vivre ? »¹²

Athanase, quant à lui, trouve dans son abandon à une force destructrice une « volupté et temporairement une justification complète de sa situation dans l'univers »¹³. Pourtant c'est la nouvelle société communiste et utilitariste qui détruit finalement Athanase : elle n'a que faire

autant, chez Witkiewicz, l'individu se dissout complètement dans la masse, autant, chez Gombrowicz, il se construit grâce aux relations avec les autres, sans lesquels il ne peut pas exister.

11. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 93-94.

12. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 386. L'attitude de Witkiewicz à l'égard de la sexualité est ambiguë. Destructrice, elle peut aussi être créatrice. Ainsi, par exemple, Persy Zwierzontkovskaïa, maîtresse de Kocmoluchowicz, « savait toujours canaliser [sa] fureur et la canaliser pour la rendre inoffensive et même créatrice pour les affaires sociales », *ibid.*, p. 391.

13. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 310.

d'individualistes comme lui, inutiles à tous, voire à eux-mêmes. De ce point de vue, le parallèle entre le héros de *L'Adieu à l'automne* et celui du *Procès* de Franz Kafka semble pertinent¹⁴. Il n'empêche que Joseph K. est un homme seul, égaré et impuissant, qui vit son drame existentiel en quelque sorte indépendamment des réalités concrètes, historiques et sociales, tandis qu'Athanase est toujours impliqué dans l'histoire. Quelque absurde qu'elle soit, sa mort elle-même témoigne de cette implication et de l'écartèlement du héros entre son individualisme et le collectivisme auquel il adhère momentanément. Abruti par le travail de bureau dans la Pologne soviétisée, il décide de s'enfuir, traverse la frontière, mais, au dernier moment, il a une illumination : le processus de dépersonnalisation peut être renversé si l'on humanise la révolution. Il retourne sur ses pas, est arrêté et exécuté par des gardes-frontière sans autre forme de procès. « Bon – un inutile de moins sur la terre »¹⁵ – dit l'un des soldats du peloton d'exécution, et ces propos font sans doute penser à ceux, tout aussi sentencieux : « Comme un chien ! »¹⁶, prononcés par l'un des bourreaux anonymes de Joseph K.

La force qui écrase les héros de Kafka, vivant dans un univers à jamais incompréhensible, est aveugle et à peine identifiable. L'aliénation et la scission entre l'homme et le monde dans la prose catastrophiste polonaise résulte des conditions sociales qui sont, en général, bien déterminées : la prédominance de

14. Ce parallèle est établi par Alain van Crugten dans sa postface à *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*

15. *Ibid.*, p. 364.

16. KAFKA (Franz), *Le Procès*, trad. franc. Axel Nesme, Librairie Générale Française, 2001, p. 257.

l'organisation rationnelle et abstraite dans tous les domaines de la vie, bureaucratie, fanatisme juridique, taylorisme, machinisme. Le héros des *Jambes d'Iseult Morgan* se sent traqué par les machines. Leur personnification s'associe dans l'œuvre de Jasiński à la réification de l'homme. Pierre de *Je brûle Paris*, chassé de son travail, clochardisé et enfermé dans une prison avec d'autres ouvriers au chômage, les perçoit comme des choses :

À côté, dans les chambres étroites voisines, une étrange société d'hommes, rejetés comme des ordures, par la machine inexorable du monde [...] Ils sont, grâce à une volonté inconnue, liés et rivés ensemble en un étrange mécanisme, régis par les nouvelles et extraordinaires lois du Monde des Choses Toutes Prêtes.¹⁷

Pierre regarde les riches bourgeois auxquels sa Jeannette se donne pour de l'argent comme « des fourmis, une foule de mâles » qui grimpent sur les marches du « Lit national » pour « la couvrir un instant de leur viande lubrique »¹⁸. Comme par un jeu des miroirs, le profil de ladite Jeanne, aperçue dans la rue, se multiplie et se transforme en « milliers de profils féminins, tous semblables comme les moulages d'un même visage familial »¹⁹. Cette prolifération évoque manifestement la production à la chaîne. La chosification et la mécanisation²⁰ n'épargnent même

17. JASIENSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, *op. cit.*, p. 48.

18. *Ibid.*, p. 49.

19. *Ibid.*, p. 67.

20. Dans *Je brûle Paris* on trouve un autre exemple de la chosification : David Lingslay, un riche homme d'affaires

pas les plus grands individualistes de la prose catastrophiste. À preuve, Genezyp de *l'Inassouvissement*, qui, après l'exécution de Kocmoluchowicz, se laisse « automatiser » par les Chinois victorieux.

La mort de l'individu, annoncée dans la prose catastrophiste polonaise, devient réalité dans les anti-utopies de Zamiatine et Huxley. L'homme y est complètement asservi à l'État. « Tous et "moi" formons un seul "Nous" »²¹ – constate D 503, le narrateur de *Nous autres*. Cependant il découvre, grâce à l'Inconnue, I-330, l'irrationnel, symbolisé par une racine de moins un, et l'amour, apparemment « vaincu » par l'État Unique. Il tente, avec elle et ses amis, de se révolter contre l'embrigadement mécanisé de ce dernier, mais il échoue et, à la différence de l'Inconnue, il est « sauvé » par l'intervention du Bienfaiteur. Ayant subi la « Grande Opération », qui élimine le siège de l'imagination, il assiste, impassible, à

américain, à la nouvelle de la mort de sa maîtresse pestiférée, est saisi d'une angoisse mortelle : « Son moi social, superficiel assemblage de mensonges connu sous le nom "Mr. David Lingslay", étiquette d'une bouteille contenant un produit chimique, simple morceau de papier couvert d'une formule conventionnelle, essaya de protester ; [...] Mais l'étiquette comme toute étiquette, n'avait aucune influence sur le contenu de la bouteille ». Puis, en faisant le bilan de sa vie, Lingslay « perçut des colonnes incommensurables de chiffres se précipitant de son côté comme une nuée de rats [...] Armée monstrueuse, toujours affamée et avide qui lui montrait les dents, à lui qui ne les considérait que comme des moyens et qui, soudain, ne se trouvait être lui-même que leur propre instrument à des fins inconnues », *ibid.*, p. 244, 247, 248.

21. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 135. Le narrateur dit aussi à ce propos : « "Nous" vient de Dieu et "moi" du diable. [...] N'est-il pas clair, dans ce cas, que la conscience personnelle est une maladie ? », *ibid.*, p. 127.

la torture et à la mort de I-330. « J'espère que nous vaincrons – dit-il, décidé qu'il est à se racheter – bien plus, je suis sûr que nous vaincrons, car la raison doit vaincre »²².

L'oppression des membres de la société, qui trahissent des tendances subversives est moins inhumaine dans *Le meilleur des mondes*. On les envoie sur une île. C'est le sort qui attend Bernard Marx et Helmholtz Watson, ainsi que « tous les gens qui, pour une raison ou pour une autre, ont trop individuellement pris conscience de leur *moi* pour pouvoir s'adapter à la vie en commun, tous les gens que ne satisfait pas l'orthodoxie, qui ont des idées indépendantes bien à eux, tous ceux, en un mot, qui sont quelqu'un »²³.

La mort de l'individu entraîne la disparition progressive de l'art. D'après Witkiewicz, celui-ci « est en décadence par suite de la socialisation généralisée »²⁴. Le sentiment métaphysique de « l'étrangeté de l'existence », autrefois puissant chez les individus, assurait l'unité de l'œuvre artistique, qui s'exprimait par une harmonie naturelle entre sa forme et son contenu. L'affaiblissement des sentiments métaphysiques en raison du développement du matérialisme et du pragmatisme d'une part, de l'émoussement de la sensibilité par la vie moderne d'autre part, font que l'homme a besoin de sensations de plus en plus fortes pour éprouver le plaisir esthétique. Pour le procurer, l'artiste doit faire fondre en une seule unité des éléments de plus en plus

22. *Ibid.*, p. 215.

23. HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 251.

24. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 118.

disparates et de plus en plus dissonants ; s'il en était autrement, son sentiment au moment de la création ne serait pas assez aigu et assez intense. L'art moderne tend donc vers une perversité qui se nourrit de tout ce qui est strident, laid, discordant. Dans son essai sur *Les Formes nouvelles en peinture*, Witkiewicz affirme que l'art devient « pour ainsi dire un acte de désespoir dirigé contre la grisaille envahissante de la vie et c'est pour cette raison aussi [...] que ses formes sont tourmentées, bizarres, inquiétantes, cauchemardesques, lorsqu'on les compare aux anciennes »²⁵. En réalité, les artistes witkiewiczziens, au service de l'art agonisant, recherchent des effets grotesques d'enflure humoristique. La musique de Tengier est comparée au « vacarme infernal, mathématiquement organisé », au « magma », au « chaos » et au « non-sens ». Le compositeur impressionne particulièrement Genezyp par « une transcription pour piano d'un poème symphonique intitulé *Diarrhée des Dieux* »²⁶, le titre évoquant à la fois l'extravagant, l'informe et le répugnant.

Le diagnostic de la crise de l'art moderne établi par Wat ressemble à plusieurs égards à celui de Witkiewicz. Dans son *Lucifer au chômage*, il dit avec une ironie mordante :

25. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *Les Formes nouvelles en peinture* (*Nowe formy w malarstwie*), trad. franc Antoine Baudin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 170. Sur la conception de l'art chez Witkiewicz voir CONIO (Gérard), « Witkacy et la crise de la culture européenne », in WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *Les Narcotiques* (*Narkotyki*) suivi des *Âmes mal lavées* (*Niemyte dusze*), trad. française Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.

26. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 76.

Ils [les poètes modernes] cherchaient à combler le gouffre entre une riche et changeante vie matérielle d'une part, et une sensibilité émoussée d'autre part. À cet effet, les uns exécutaient des acrobaties, d'autres, déchirés par les contradictions, faisaient des sauts de la mort, d'autres encore, en bafouillant comme des idiots, espéraient un miracle, enfin quelques-uns, peu nombreux, creusaient le subconscient.²⁷

L'un des poètes accuse Lucifer de « puer la métaphysique ». Cela n'a rien d'étonnant : Lucifer est un métaphysicien d'une autre époque, qui n'a guère besoin de faire de tours de prestidigitateur pour convaincre le public de la sincérité de son inspiration.

Le déclin de la civilisation occidentale et de sa culture est le sujet des *Noces du comte d'Orgaz*, roman grotesque de Roman Jaworski, paru en 1925. Tout comme Witkiewicz, il en rend responsable la disparition des sentiments métaphysiques et il décrit une tentative absurde de les ranimer. Yetmayer, un éleveur de bestiaux et milliardaire américain, qui prend pour modèle le cardinal Don Fernando Nino de Guevara, inquisiteur espagnol du XVI^e siècle, décide d'aller à Tolède. Il voudrait y organiser un mystère en forme de ballet pantomime pour racheter et faire renaître l'humanité²⁸. Le mystère, accompagné d'un congrès mondial, doit s'inspirer d'un célèbre tableau du Greco *L'enterrement du comte d'Orgaz*, mais les

27. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 40.

28. Jaworski s'inspire sans doute, tout en les parodiant, de nombreux mystères joués en Europe, dont le plus célèbre est le *Mystère de la Passion* monté tous les dix ans par les habitants d'Oberammergau.

obsèques y seront remplacées par les noces. Yetmayer attribue le rôle de fiancée à une belle Donna Evarista de las Cuebas²⁹, celui de fiancé à son principal concurrent, un autre milliardaire new-Yorkais, Havemayer, qui ressemble étrangement au comte d'Orgaz. Le mystère doit être chorégraphié par le maître de ballet, Podrygalov, qui, avec ses douze enfants et leur nourrice Prakседа, s'est évadé de la Russie en révolution.

La rivalité entre les deux milliardaires américains est au centre du roman. Son issue décidera du sort de l'humanité. Dès le premier chapitre, Yetmayer affirme : « Je voudrais vaincre Havemayer qui emprisonne la vie dans les tableaux et je remporterai la victoire sur mon concurrent en les faisant animer »³⁰. En fait, Havemayer a l'ambition de collectionner le plus grand nombre possible d'œuvres d'art, en particulier de tableaux, dans ses riches demeures. Par là même, selon Yetmayer, il immobilise l'histoire, valide la stabilité et la pérennité des règles auxquelles on voudrait soumettre le monde. Car les tableaux, catalogués selon une méthode et une hiérarchie des valeurs bien rigoureuse, représentent les faits accomplis et expriment les émotions vécues. C'est ce qui leur donne l'apparence des vérités éternelles et péremptoires. Quant à Yetmayer, il adopte une attitude ludique : en associant grotesque et carnavalesque³¹ il envisage de faire revivre le passé,

29. Elle porte le même nom que la maîtresse du Greco.

30. JAWORSKI (Roman), *Wesele hrabiego Orgaza* (*Les Noces du comte d'Orgaz*), Warszawa, F. Hoesick, p. 25. La traduction de tous les extraits du roman est de Stanisław Fiszer.

31. L'association du grotesque et du carnavalesque dans le roman de Jaworski rappelle bien celle, faite par Bakhtine dans son

immortalisé dans les tableaux, de façon à insuffler la vie au monde d'après-guerre, qui, faute d'idées, est en train de mourir. Sur le plan symbolique, le triomphe de la vie sur la mort se traduit, comme on vient de le voir, par la substitution des noces aux obsèques. La perception de l'histoire, hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel, nécessite des formes d'expression dynamiques et changeantes, fluctuantes et mouvantes, qui sont propres à la danse. Celle-ci devient un principe actif de subversion, susceptible de renverser toutes les hiérarchies au nom du dynamisme et de la métamorphose. Pour Yetmayer, il ne s'agit donc pas de faire les tableaux vivants qui évoqueraient et reproduiraient des chefs-d'œuvre du passé, mais de revisiter ce dernier et de découvrir ses sens cachés, riches en potentialités, par le biais de la création artistique. Et c'est ainsi que l'art et la culture pourraient faire sortir le monde de sa léthargie.

La mission qui consiste à « répandre *la religion de la pensée créatrice*, à créer la culture à l'aide de la danse et à ranimer *l'Histoire tombée en défaillance* » ne peut pourtant pas être accomplie. Comme Havemayer renie trois fois Dieu lors de la représentation du mystère, sa fiancée, blessée dans ses sentiments religieux, le fait tomber dans la fosse d'orchestre. Le protagoniste mort, le mystère doit être interrompu. Qui pis est, le détonateur, relié par un fil électrique à une énigmatique Île de l'Oubli, provoque une destruction totale du patrimoine culturel de l'humanité, que le milliardaire y avait amassé. L'homme, mis devant les

interprétation magistrale de l'œuvre de Rabelais, dont nous avons parlé dans l'introduction.

ruines de la civilisation séculaire, à peine conscient de ses réalisations antérieures, n'a qu'à remonter aux sources, quitte à recommencer l'histoire³².

Alors que, chez Jaworski, l'art disparaît quasi accidentellement, chez Witkiewicz il « disparaîtra peu à peu »³³ et, après l'épuisement irréversible des formes artistiques, il se transformera en un « art utilitaire » au service de l'État. Ce processus peut être accéléré par des bouleversements sociaux tels que la révolution. Le prince Tropoudreh de *L'Adieu à l'automne*, qui, bien avant le coup d'État communiste, adopte une « attitude pragmatique » envers l'art, une fois devenu « camarade Belial », se métamorphose en « Mage de la Musique Nivelliste Pure »³⁴ sous les ordres de Stupitz. Quant à Tengier de *L'Inassouvissement*, après la victoire des Chinois, il compose « sans entraves en se vautrant, dans ses instants de liberté, comme Sardanapale sur des piles entières de filles de toutes les couleurs ». N'empêche que ces filles lui sont fournies par la « section de la Préservation des Arts du Ministère de la Mécanisation de la Culture »³⁵. Liliane, actrice et femme de Sturfan Abnol, autrefois directeur du théâtre fréquenté par Kocmoluchowicz, joue toujours dans le même théâtre, mais « pour les mandarins de la

32. Au sujet du catastrophisme de Jaworski voir GŁOWINSKI (Michał), « Drwiące requiem dla historii. O *Weselu hrabiego Orga* Romana Jaworskiego » (Le requiem pour l'histoire. Des *Noes du comte d'Orga* de Roman Jaworski), in *Porządek, chaos, znaczenie* (L'Ordre, le chaos, le sens), Warszawa, PIW, 1968.

33. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, op. cit., p. 116.

34. *Ibid.*, p. 337.

35. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, op. cit., p. 523.

classe supérieure ». De surcroît, tous les deux écrivent « des choses atroces : des romans sans “héros”, dont les rôles [sont] dévolus à des *groupes* » au « psychisme collectif »³⁶. Aucune de ces créations qui évoquent l'esthétique du réalisme socialiste, ne peut être soumise au jugement de la critique littéraire et artistique parce que celle-ci avait été « totalement éliminée ».

Dans les anti-utopies la « révolution culturelle » peut prendre les formes les plus variées, mais elle commence toujours par la condamnation de l'art considéré comme « désuet » et finit par sa destruction partielle ou totale. Dans *La guerre des salamandres*, l'avant-garde littéraire et artistique lance une devise : « Après nous, les salamandres ! ». C'est à elles qu'appartient l'avenir :

Elles n'ont pas d'art, soit – dit l'un des « avant-gardistes » – au moins elles ne sont pas encombrées d'idéaux idiots, de traditions desséchées et de toutes ces vieilleries pourries, ennuyeuses, académiques qu'on appelait poésie, musique, architecture, philosophie et en général culture.³⁷

La simplification et la mathématisation des moyens d'expression, ainsi que la recherche d'une beauté monumentale³⁸ font naître d'un côté la « peinture pélagique » s'inspirant des « formes des méduses et des amibes marines », de l'autre « la musique tritonique »³⁹. Le dernier néologisme est aussi une syllepse comique,

36. *Ibid.*

37. ČAPEK (Karel), *La guerre des salamandres*, *op. cit.*, p. 270.

38. Cette « beauté monumentale » évoque à la fois l'art officiel fasciste et stalinien.

39. ČAPEK (Karel), *La guerre des salamandres*, *op. cit.*, p. 270.

qui fait penser à la fois à la musique à trois tons et propre aux tritons. D'ailleurs, par son aspect mécanique, cette musique rappelle celle que, dans *Nous autres*, produit un appareil dit « musicomètre » : il « peut produire jusqu'à trois sonates à l'heure »⁴⁰.

La révolution culturelle dans *Deux fins du monde* est des plus absurdes : on la fait subir à une poignée de survivants, pour la plupart les Lapons qui sont tous daltoniens et n'ont aucune oreille, donc, par définition, restent insensibles à l'art. Néanmoins, Retlich, devenu le seul maître du monde, fait effacer de leur langue les mots tels que « beau » et « laid ». Il les remplace par les adjectifs « utile » et « inutile ». Non content de proscrire l'art, le dictateur charge les détachements de « destructeurs » de chercher partout dans le monde et de « balayer le fumier artistique qui reste de la civilisation de cochons »⁴¹. Dans *Le meilleur des mondes*, Moustapha Menier, l'« Administrateur de l'Europe Occidentale », évoque « une campagne contre le passé ; [...] la fermeture des musées ; [...] la destruction des monuments historiques [...] la suppression de tous les livres publiés avant l'an 150 de N. F. »⁴², voire le gazage de « deux mille fanatiques de culture »⁴³.

La suppression de l'art s'explique avant tout par son caractère individuel et incontrôlable. De sa nature, le régime dictatorial tend à confisquer la totalité des activités de la société qu'il domine. Or, l'art est synonyme de liberté et d'imagination, deux ennemis mortels de l'État totalitaire. C'est pourquoi il ne tolère

40. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 29.

41. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, *op. cit.*, p. 18.

42. HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 70.

43. *Ibid.*, p. 69.

que l'art asservi à sa doctrine. Comparant la poésie des « anciens » avec celle de son temps, le narrateur de *Nous autres* constate :

L'élément, autrefois sauvage, de la poésie, a été également dressé et soumis au joug. La poésie n'est plus un impardonnable roucoulement de rossignol, c'est une force nationale, un service utile.⁴⁴

L'art, source d'émotions et de passions, peut déstabiliser l'individu⁴⁵. Or, selon Moustapha Menier, il n'y a pas de « civilisation sans stabilité sociale. Pas de stabilité sociale sans stabilité individuelle »⁴⁶. En plus, l'art est capable de susciter non seulement des émotions, mais encore une inquiétude métaphysique. Et « comment – se demande Retlich du roman de Slonimski – peut-on imaginer la société où règnent l'ordre et la saine discipline, quand quelques absurdes forces surnaturelles peuvent à n'importe quel moment fourrer leur nez dans nos affaires ? »⁴⁷ Autrement dit, l'art est susceptible de détourner l'homme de son devoir envers l'État. Il risque aussi de compromettre la logique productiviste des sociétés de consommation. Car « on ne peut pas consommer grand-chose si l'on reste tranquillement assis à lire des livres »⁴⁸ – met en garde Moustapha Menier contre le retour à la culture.

44. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 72.

45. Moustapha Menier dit que dans le meilleur des mondes tout a été fait pour « préserver pour autant que la chose soit possible, de ressentir même des émotions », HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 62.

46. *Ibid.*, p. 60.

47. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, *op. cit.*, p. 18.

48. HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 69.

Pourtant ce dernier, même si théoriquement envisageable, ne sera plus possible dans la société d'avenir du seul fait qu'elle deviendra imperméable aussi bien à l'art qu'à la littérature. Dans *L'Adieu à l'automne*, Witkiewicz prophétise :

Dans cinq cents ans [...] les automates heureux ne comprendront même pas les livres de l'ancien temps, et les mots qu'ils y trouveront ne seront pour eux que de petits signes dépourvus de sens, impossibles à mettre en rapport avec aucune idée directement compréhensible. Ils vous regarderont peut-être comme nous voyons aujourd'hui les totémistes d'Australie.⁴⁹

La prophétie de Witkiewicz se réalise dans *Le meilleur des mondes* : le Sauvage qui trouve dans la réserve indienne un très ancien exemplaire des *Œuvres complètes* de William Shakespeare et qui les apprend par cœur, demande à Moustapha Menier pourquoi, au lieu des spectacles abrutissants, on ne fait pas voir au public de l'État mondial *Othello*. La réponse de l'Administrateur est tranchante : « c'est vieux. D'ailleurs, ils ne le comprendraient pas »⁵⁰.

Autant, chez les catastrophistes polonais, l'art est en train de mourir, autant la culture de masse, qui le supplante, prépare l'avenir de l'humanité. Les industriels qui, sous l'impulsion des gouvernements, fournissent aux masses des amusements standardisés et fabriqués en série, s'appliquent de leur mieux à uniformiser le produit humain pour mieux le diriger.

49. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 144.

50. HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 243.

Dès lors, selon Ortega y Gasset⁵¹, les individus n'aspirent pas à une réalisation sociale qui dépasse les standards dominants et ont un comportement passif : leur journée se compose de plusieurs heures de travail abrutissant suivi d'un temps consacré à des loisirs qui ne le sont pas moins⁵². Ceux qui refusent de se conformer à la pauvreté des stimulations culturelles et sociales et à ce nivellement par le bas sont éliminés ou marginalisés. Il est à remarquer que même chez Jasieński qui, de par sa prise de position marxiste, valorise les masses, celles-ci subissent, sous le régime capitaliste, une forte aliénation : elle résulte de la persuasion occulte exercée par le pouvoir économique et politique au moyen de l'industrie culturelle. Ainsi, dans *Je brûle Paris*, la ville pestiférée, qui fête le 14 juillet, se meurt dans un bruit assourdissant des jazz-bands, venus d'Amérique, incarnation du capitalisme mondial. Dans *L'Inassouvissement*, le pouvoir d'acculturation des loisirs modernes se manifeste par l'image de la société polonaise qui les consomme sans modération, quitte à s'abrutir du travail :

Une partie [...] s'idiotifia désespérément. (Le sport de compétition, la radio, la danse et le cinéma de plus en plus médiocre – quand aurait-on trouvé le temps de penser à quelque chose ? La petite gazette quotidienne s'épaississant d'année en année et la camelote littéraire firent le reste). Par une subite

51. Sur la pensée d'Ortega y Gasset voir les pages 13 et 14.

52. L'Administrateur du *Meilleur des mondes* dit à ce propos : « Sept heures et demi d'un travail léger, nullement épuisant, et ensuite la ration de *soma*, les sports, la copulation sans restriction, et le Cinéma Sentant », HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 248.

réaction, une partie tomba dans un faux désir de travail et se surmena à en crever [...]»⁵³

Witkiewicz dénonce particulièrement la presse qui s'intéresse presque exclusivement au sport et brouille toute hiérarchie des valeurs. À cet égard il ressemble au héros de Musil, Ulrich, qui, dans un journal, découvre avec stupéfaction qu'un cheval de course pouvait être « génial »⁵⁴.

Wat, quant à lui, accuse la presse de désinformation et de toutes sortes de mystifications qui, du reste, la rapprochent de la religion :

[...] une page d'un journal contient plus de miracles que la Bible tout entière. D'ailleurs, ce ne sont pas les miracles qui font naître la foi, mais la foi qui fait des miracles. La foi dans la presse est une religion du XX^e siècle. Son pouvoir de suggestion est énorme. Et, comme toute religion, elle détermine la place de l'individu dans le monde. Comme toute religion, elle est le fondement même des régimes politiques.⁵⁵

Wat considère le sport de compétition comme un instrument de manipulation des foules tout aussi puissant que la presse. « Le jour est proche – dit-il – où la lutte pour le pouvoir, pour les dogmes, pour le pain n'aura lieu ni sur les champs de bataille [...] ni sur les barricades, mais [...] dans les stades »⁵⁶. D'après Witkiewicz, le sport, loin d'être un remède contre la

53. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 367-368.

54. MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, t. I, p. 55.

55. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 46.

56. *Ibid.*, p. 37.

crise de l'humanité, ne peut que favoriser sa mécanisation :

Le sport de compétition ne va rien régénérer du tout, il ne fera qu'abrutir un peu plus ceux qui ne sont pas encore tout à fait abrutis par le dancing, le cinéma et le travail mécanique.⁵⁷

On observe que le sport joue toujours un rôle important dans *Le meilleur des mondes*. Cependant, pour faire aimer aux gens leur servitude, les dirigeants de l'État mondial inventent encore d'autres loisirs et d'autres plaisirs, inconnus des sociétés représentées par les catastrophistes polonais : télévision, « Cinéma Sentant », « Machines à Musique synthétique », « Courts de Paume-Escalator », « Golf-Électro-Magnétique », sans parler du « vibromassage par le vide » ou des « préservatifs chauds ». Car aussi bien chez Huxley que chez Zamiatine, le manque de liberté politique est compensé par la liberté sexuelle, garantie, dans *Nous autres* par « Lex Sexualis », qui stipule : « N'importe quel numéro a le droit d'utiliser n'importe quel autre numéro à des fins sexuelles »⁵⁸.

Pour que les gens ne puissent s'empêcher de faire ce qu'ils sont obligés de faire, pour leur inculquer un mode de vie rigoureusement déterminé, il existe dans *Le meilleur des mondes* un système de conditionnement social bien perfectionné. Les divers « Bureaux de Propagande » et le « Collège des Ingénieurs en Émotions » appliquent le principe de l'enseignement pendant le sommeil, dit l'« hypnopédie ». Elle

57. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 241.

58. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 33.

commence pratiquement dès la naissance et apprend à tout le monde à être « heureux ». De toute évidence, il s'agit, chez Huxley, de cette espèce de bonheur que Witkiewicz qualifie de « bonheur pour tous » et qui consiste à accepter aveuglément les fonctions sociales auxquelles on est conditionné. Tout comme Huxley et Zamiatine, Witkiewicz prévoit la création, dans la future société, des institutions responsables du conditionnement social :

[...] l'Institut des Études Psychophysiques déterminera la nature et la quantité de bouffe, les doses de sommeil, les lectures et la nature des rapports sexuels – les femmes adéquates seront désignées par un service spécial – tout sera réglé et tout le monde se sentira bien...⁵⁹

Apparemment, une telle organisation de la société, fondée sur l'innovation technique, nécessite le développement de la science. En fait, elle est omniprésente et toute-puissante dans certains ouvrages des catastrophistes, tels que *Lucifer au chômage*. Néanmoins le scientisme s'y présente sous une forme caricaturale : Lucifer offre ses services aux adeptes de la métempsychose et du spiritisme ; mais ceux-ci déclinent son offre parce qu'ils jugent ses méthodes antiscientifiques, donc inadéquates à l'étude des propriétés occultes du « métaplasma » ...

C'est justement la confusion du domaine de la physique et de la métaphysique que dénonce Witkiewicz dans ses romans. Alors que celle-là devrait explorer la mécanique de l'univers, celle-ci devrait

59. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Unique Issue*, trad. française Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 82.

étudier ses causes. En réalité, la première empiète sur la deuxième qu'elle voudrait finalement supplanter. Witkiewicz s'en prend, en particulier, au positivisme et au néo-positivisme, qui excluent les grandes questions métaphysiques du champ de la science, sans pour autant admettre que la philosophie soit capable d'y donner des réponses. L'auteur de *L'Inassouvissement* met dans la bouche du logicien Afanasol Benz les paroles, dont le narrateur ne tarde pas à se distancier :

[...] seul le rationalisme plat et anti-métaphysique des Français du XVIII^e siècle, qui a ensuite engendré un monstre comme le positivisme – qui à son tour s'est transformé aujourd'hui en cette physique vulgarisée qui passe pour l'unique philosophie – seul le rationalisme peut être la base d'un retour en arrière tel que cette soi-disant renaissance de la religion.⁶⁰

Certes, le rationalisme, conscient de ses limites, peut déboucher sur les questions métaphysiques, mais la logique, pas plus que la science, ne peut y répondre.

Zamiatine fait un pas de plus vers la compréhension de la crise du scientisme. Le narrateur de *Nous autres* est responsable de la construction d'un vaisseau spatial, l'*Intégral*, qui doit soumettre au règne des nombres l'univers tout entier⁶¹. Or, un jour arrive où une chaîne logique étrange se déroule dans l'esprit du constructeur, au bout de

60. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 98.

61. C'est en ces termes que le narrateur parle de la mission de l'*Intégral* : « Il nous appartient de soumettre au joug bienfaisant de la raison tous les êtres inconnus, habitants d'autres planètes, qui se trouvent peut-être à l'état sauvage de la liberté. S'ils ne comprennent pas que nous leur apportons le bonheur mathématique et exact, notre devoir est de les forcer à être heureux », ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 15.

laquelle il découvre l'irrationnel, symbolisé par une racine de moins un, au cœur même des mathématiques :

Dans notre monde superficiel, à chaque équation correspond une courbe et un solide. Nous n'avons jamais vu de corps correspondant aux formules irrationnelles, par exemple à une racine de moins un. Mais ce qu'il y a de terrible, c'est qu'ils existent réellement, bien qu'invisibles. Ils doivent exister puisqu'en mathématiques leurs ombres fantastiques, biscornues, passent devant nous sur un écran [...] Mes mathématiques, qui, jusqu'à présent, avaient été pour moi comme une île ferme et inébranlable dans une vie agitée se désagrégeaient également, allaient à la dérive, tourbillonnaient.⁶²

La mise en question du caractère rationnel des mathématiques sape les fondements mêmes de la société organisée selon leurs principes. Et c'est toute une vision du monde qui vacille en même temps que s'effondre le scientisme.

Pour Huxley, qui s'intéresse moins aux questions métaphysiques, l'éclipse de la science dans la société d'avenir résulte avant tout des raisons d'ordre pratique. L'Administrateur du *Meilleur des mondes* évoque l'époque où le « savoir était le dieu le plus élevé, la vérité, la valeur suprême : tout le reste était secondaire et subordonné »⁶³. Pourtant, à partir de la « Guerre de Neuf Ans », qui commence en l'an 141 de N. F., la science est « tenue en bride »⁶⁴. Cela s'explique par la crainte, qu'utilisée à des fins belliqueuses, elle ne puisse provoquer l'autodestruction.

62. *Ibid.*, p. 103.

63. HUXLEY (Aldous), *Le Meilleur des mondes*, *op. cit.*, p. 252.

64. *Ibid.*, p. 253.

C'est également pourquoi la science et la technique sont proscrites dans *Deux fins du monde*. Retlich qui, grâce à leurs découvertes, a réussi à anéantir l'humanité, finit par les faire détruire. Quant aux « Rayons Bleus », de peur qu'ils ne tombent dans les mains de ses ennemis, le dictateur fait disparaître la source de leur émission. Car « il serait absurde de penser que Dieu lui-même pourrait devenir victime du Déluge ou qu'il ferait faire l'Arche à Noé pour noyer sa descendance dans un nouveau déluge »⁶⁵.

À la différence de *Deux fins du monde*, dans *Le meilleur des mondes*, la science n'est pourtant pas entièrement interdite : elle y est tolérée dans la mesure où, asservie à la technologie, elle remplit les fonctions strictement utilitaires⁶⁶. Les dirigeants de l'État mondial sont très peu enclins à promouvoir l'inventivité parce que « tout changement est une menace pour la stabilité. [...] Toute découverte de la science pure est subversive en puissance »⁶⁷. Surtout que la science, domaine de la liberté au même titre que l'art et la philosophie, peut réintroduire dans l'histoire d'avance programmée des sociétés du futur les notions d'imprévisibilité et de contingence. Aussi peut-elle bouleverser l'ordre que l'homme voudrait établir une fois pour toutes dans le monde.

65. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, op. cit., p. 73.

66. La science pure est aussi asservie à des fins utilitaires dans la société de *La guerre des salamandres* : « Nous sommes les hommes de l'Âge des salamandres [...] voilà bien autre chose que cet ancien Âge des Hommes avec ses petits travaux lents, minutieux et fertiles qu'on appelait l'art, culture, science pure [...] Les hommes véritablement conscients de l'Âge des Salamandres ne vont pas perdre leur temps à cogiter sur l'Essence des Choses ; ils ne s'intéresseront qu'à la quantité et la production en série », ČAPEK (Karel), *La guerre des salamandres*, op. cit., p. 226.

67. HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, op. cit., p. 249.

Chapitre VI

Le grotesque de l'histoire

Dans l'introduction nous avons constaté que le grotesque tend à se développer dans les sociétés et aux époques marquées par des troubles, changements violents et radicaux, tels que les guerres et les révolutions ou leur attente fébrile. Dans les situations historiques de crises majeures, le grotesque n'est pas seulement dirigé contre une réalité socio-politique concrète, mais contre toute réalité. Premièrement, il dénonce le caractère dogmatique et unilatéral, le fanatisme et l'esprit catégorique de tous les régimes et institutions. Deuxièmement, il relativise les valeurs et les hiérarchies dans leur ensemble, subvertissant les conventions, règles et modes de vie, qui jusqu'alors, semblaient immuables. En réalité, le grotesque ne fait qu'amplifier le relativisme quasi universel, qui s'empare de la société en proie à des contradictions apparemment insolubles¹. Cependant, tout en traduisant la décomposition de la société, les

1. Robert Musil dit à ce propos : « L'époque contemporaine a été dotée d'un très grand nombre d'idées, et avec chaque idée, par une attention spéciale du Destin, de l'idée contraire », *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, t. I, p. 469.

catastrophistes polonais préfigurent sa recomposition. Celle-ci va, le plus souvent, dans le sens de la mécanisation de l'existence, qui implique la disparition de la culture. Cette évolution est-elle irréversible ?

Pour y répondre, abordons les ouvrages déjà étudiés d'un autre point de vue, à commencer par *Le Juif errant* d'Aleksander Wat. Dans cette nouvelle non seulement la future catastrophe ressemble aux calamités d'antan, mais encore l'histoire du monde qui surgit après la catastrophe constitue, d'après la vieille conception cyclique, une sorte de reproduction de l'histoire du monde d'avant le cataclysme. Rappelons les faits : l'invasion chinoise, qui a lieu en 1965, est arrêtée sur la frontière orientale de la Pologne par les armées du pape Urbain IX, un Juif converti. À son instar, tous les Juifs se convertissent au catholicisme et instaurent une sorte de théocratie tout en restaurant la Sainte Inquisition. En même temps, les catholiques antisémites embrassent le judaïsme. Après neuf siècles de luttes, où « le persécuteur devint persécuté et le persécuté persécuteur »², les antisémites mosaïques recouvrent leurs droits et le néo-capitalisme l'emporte sur la théocratie.

Autant dans *Le Juif errant* le cycle historique achevé se répète dans le même ordre, autant dans *Les Rois en exil*, il se reproduit tout d'abord dans un ordre inverse : les rois et les princes déchus apprennent que le tsar de Russie, Nicolas II, n'est pas tué et qu'il vit en exil en Angleterre. Ils décident donc de restituer une monarchie constitutionnelle sur une île de l'océan Indien. Suivant une évolution régressive, la monarchie constitutionnelle se transforme en monarchie absolue,

2. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 25.

puis en régime féodal, enfin en organisation tribale. Entre temps, l'Europe, après une série de guerres, cède la place à l'Afrique. Et c'est un professeur noir, Anarchasis Hualalai, qui, ayant découvert l'île en question, décide de « civiliser [...] ses civilisateurs » d'antan.

Le roman de Slonimski *Deux fins du monde* est une autre variante de l'évolution régressive. Effectivement, après la destruction de l'humanité, Retlich, dont l'idéologie dépasse par son extrémisme toutes les doctrines totalitaires de l'époque, envisage de « rendre l'homme à la terre »³, c'est-à-dire de le transformer en bête. À cet effet, comme on l'a vu, le tyran jette son dévolu sur les Lapons qui, à ses yeux, ressemblent le plus aux singes. Ils sont astreints à vivre dans des cavernes parce que la « caverne fait pencher le corps humain vers le sol et apprend de nouveau à se servir de mains pour marcher »⁴. Il en résulte que Slonimski procède comme s'il redéroulait un film d'histoire de l'espèce humaine jusqu'au stade de l'homme des cavernes. Et c'est le cas extrême où le futur apparaît comme un passé lointain. Après la mort de Retlich et la victoire d'une fraction des Lapons sur l'autre⁵, l'un des survivants de la catastrophe, le professeur Punhurst, rejoint les vainqueurs dans l'espoir de convertir l'humanité future au pacifisme, au libéralisme et à la démocratie libérale.

Dans les trois ouvrages en question le processus de mécanisation de la société est réversible parce que l'histoire n'est pas linéaire mais cyclique. Toujours est-

3. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, op. cit., p. 17.

4. *Ibid.*, p. 84.

5. Sur le plan d'actualité politique cette victoire pourrait symboliser celle des communistes sur les fascistes.

il que cette réversibilité, qui fait penser à la conception du temps provenant de la Grèce antique⁶, exclut tout progrès : aussi bien chez Wat que chez Slonimski, le processus historique, après la catastrophe, peut pratiquement recommencer dès le début, même si le souvenir des réalisations antérieures de l'humanité n'est pas totalement effacé. Sans doute, Wat s'inspire-t-il également de l'idée d' « Éternel Retour du Même » de Friedrich Nietzsche. Pourtant, comme le remarque pertinemment Włodzimierz Bolecki dans sa préface aux nouvelles de Wat⁷, chez Nietzsche la négation de la linéarité, partant de toute finalité providentielle, sert à l'affirmation de la vie en restaurant à la « volonté de puissance » la plénitude de ses forces créatrices⁸. Wat,

6. Dans l'Antiquité, la conception cyclique de l'histoire fut, entre autres, formulée par Platon dans sa *République*, par Aristote dans sa *Politique*, et par les stoïciens. Ni Platon ni Aristote ne croyaient à la continuité de l'histoire. Ils pensaient que des cataclysmes naturels, comme des inondations, éliminaient périodiquement non seulement toutes les sociétés humaines existant à la surface de la terre, mais aussi leur souvenir, forçant les hommes à recommencer le processus historique à partir du début.

7. BOLECKI (Włodzimierz), « Regresywny futurysta » (Futuriste régressif), in *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści* (*Lucifer au chômage et d'autres nouvelles*), Czytelnik, 1993.

8. L'idée d' « Éternel Retour du Même » libère, selon Nietzsche, de la malédiction du passé. Car « le vouloir ne peut rien sur ce qui est derrière lui. Ne pouvoir détruire le temps ni l'avidité dévorante du temps, telle est la détresse la plus solitaire du vouloir » (VI, 206). La conscience de cette frustration renverse la volonté de puissance en volonté de vengeance minée par la culpabilité et le désir d'un salut chimérique. L'enseignement du Retour lui restitue, au contraire, la plénitude de ses vertus créatrices et l'exhorte à surmonter le temps et son funeste passé par la fière proclamation : je l'ai voulu ainsi et je le voudrais

au contraire, n'évoque la conception cyclique que pour mettre en question la notion de progrès et exprimer l'absurde de l'histoire⁹. D'autre part, le recours à cette conception relève du grotesque : l'image de la régression de l'humanité, tout en renversant l'ordre de progression considérée comme naturelle, bouleverse notre perception habituelle du temps.

Non moins désabusée est la vision de l'histoire dans le dernier chapitre de *La guerre des salamandres*. L'auteur y discute avec lui-même la question de la survie de l'humanité. L'intrusion de celui-ci ainsi que son dédoublement représentent une autre forme de grotesque, qui consiste dans les distorsions les plus variées des structures narratives traditionnelles. Se jouant ironiquement des conventions romanesques, l'auteur ne doute pas de la victoire des salamandres qui ont déjà submergé un cinquième des continents et l'Europe jusqu'à Dresde. Il est malgré tout possible qu'un jour les salamandres, amies et solidaires, se scindent en communautés rivales, provoquant une guerre mondiale et s'entre-tuent au nom des mêmes

toujours ainsi !, d'après « Nietzsche Friedrich », in *Encyclopadia Universalis*.

9. Il est à signaler que le narrateur de *Nous autres* évoque la théorie cyclique et s'évertue à la concilier avec l'idée de progrès pour justifier la peine de mort dans l'État Unique, qui, aux yeux de ses détracteurs, signifie un retour à la barbarie, c'est-à-dire au point de départ de la civilisation : « L'histoire de l'humanité monte suivant une spirale, comme un avion. Ces circonférences peuvent être d'or ou de sang, mais en tout cas elles sont divisées en 360°. À partir du zéro on compte 10°, 20°, 200°, 360°, puis de nouveau zéro. Certes, nous sommes revenus au zéro, mais pour un esprit raisonnant mathématiquement, ce zéro est tout différent du précédent », *op. cit.*, p. 116. Il est évident que, vu le contexte, l'auteur parle du progrès avec ironie.

idéaux que les hommes. En ce qui concerne ces derniers, après l'extinction éventuelle des salamandres, ils pourraient de nouveau peupler le monde :

[...] ils reviendront lentement des montagnes sur les côtes de ce qui reste de leurs continents ; [...] Les continents recommenceront lentement à s'agrandir grâce aux alluvions des fleuves, la mer reculera pas à pas et tout sera comme avant.¹⁰

En évoquant la théorie cyclique, Čapek, à la différence de Wat, s'inspire plutôt du *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler à qui, par ailleurs, il fait allusion dans son roman. En fait, Spengler soumet chaque société, tel un organisme biologique, à certaines lois uniformes de croissance et de décadence. Il rompt ainsi avec la tradition inaugurée par les historiens chrétiens et culminant avec Hegel et Marx, selon laquelle l'histoire de l'humanité est linéaire et uniformément orientée vers le progrès. En un certain sens, Spengler revient aux cycles historiques des peuples selon la tradition grecque et romaine¹¹.

Pour Witkiewicz, cette conception de l'histoire est inacceptable. Il met dans la bouche d'Athanase de *L'Adieu à l'automne* les paroles polémiques suivantes :

À propos des théories cycliques, il y a une chose que je ne comprends pas [...] pourquoi Spengler, à qui il faut souvent donner raison pour ses synthèses historiques [...] pourquoi ne voit-il pas que malgré les cycles tout avance continuellement dans une seule

10. ČAPEK (Karel), *La guerre des salamandres*, op. cit., p. 324.

11. Sur Oswald Spengler voir aussi la page 13.

direction et que le processus de socialisation est irréversible ?¹²

Witkiewicz ne doute donc pas de la linéarité de l'histoire ; mais un peu à la manière de Jean-Jacques Rousseau, il dissocie le progrès moral du progrès technique et scientifique qui, soumis à une rationalité purement instrumentale, peut transformer l'homme en une sorte d'automate. Juste avant la fin du roman et avant sa mort, Athanase pense à la possibilité de « renverser le processus de mécanisation de l'humanité de façon telle qu'en utilisant l'organisation déjà acquise, on organiserait précisément la conscience collective contre ce processus apparemment impitoyable »¹³. Il s'agirait de combiner « l'organisation sociale maximum, sans dépasser certaines limites, avec l'individualisation générale de tous les hommes ». Autrement dit, au lieu de propager le matérialisme socialiste, comme le fait Stupitz, il faudrait « dématérialiser le socialisme »¹⁴. Il est significatif qu'en ébauchant son programme, Athanase ne se départ ni de la raison ni du rationalisme :

C'est seulement par l'intellect que nous pouvons réaliser cela et non en nous réfugiant consciemment dans la bêtise, dans une religion grande autrefois mais dégénérée à présent.¹⁵

12. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 104.

13. *Ibid.*, p. 355.

14. *Ibid.*, p. 356.

15. *Ibid.*

Des yeux de son imagination, Athanase voit apparaître dans le futur de « nouveaux types d'hommes, de problèmes, de création, dont nous n'avons et nous ne pouvons voir aucune idée pour le moment »¹⁶. Cependant l'exécution d'Athanase, ainsi que l'autodérision avec laquelle il parle d'une « contradiction quelconque et [d'] un manque de clarté » de sa pensée que le narrateur qualifie, par la suite, d'« énorme idiotie »¹⁷, la mettent en question. D'ailleurs, *L'Adieu à l'automne*, tout comme *L'Inassouvissement* se terminent par un point d'interrogation quant à l'avenir de l'humanité. Dans le dernier roman, même les Chinois victorieux ne peuvent pas prédire les conséquences de l'organisation scientifique de la société. Le « mandarin de première classe » Wang-Tang-Tsang s'adresse ainsi à Kocmoluchowicz :

Il ne s'agit pas à proprement parler d'un arrêt de la culture, mais d'un tremplin de saut. Quelles seront les possibilités d'une humanité économiquement bien organisée ? Même nous, nous ne sommes pas en mesure de le prévoir.¹⁸

Le plus orienté vers le progrès est sans doute la vision de l'histoire de Jasiński qui, à plusieurs endroits de *Je brûle Paris*, traduit les idées marxistes. Le roman se termine par l'image d'une marche triomphale des communards de Paris, qui appellent les prolétaires de tous les pays à lutter contre l'intervention impérialiste

16. *Ibid.*, p. 357.

17. *Ibid.*, p. 364.

18. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 516.

en Union soviétique. Il n'empêche que cet enthousiasme révolutionnaire est bien tempéré à d'autres endroits du roman. Parfois même, on est amené à douter de la prise de position marxiste de l'écrivain. Il résume ainsi les pensées de son héros, Pierre, qui exprime son scepticisme quant à l'issue de la future révolution :

Au lieu d'une machine, ils [les révolutionnaires] ont le plan d'une autre. Ils la remplaceront et de nouveau les roues tourneront, s'engrèneront, tireront, porteront les débris humains sans défense [...]¹⁹

Le tableau pessimiste des révolutions est à rapprocher de celui que dresse Musil dans *L'Homme sans qualités* :

Elles commencent par promettre aux hommes une civilisation neuve, elles balayent toutes les précédentes conquêtes de l'âme comme s'il s'agissait de biens ennemis et elles se voient dépassées par un nouveau bouleversement avant d'avoir pu atteindre le niveau précédent.²⁰

Il s'ensuit que Musil est encore plus désillusionné que Jasieński : à l'en croire, il n'y a pas de progrès non seulement sur le plan social, mais encore sur celui des conquêtes spirituelles qui sont détruites avant même qu'elles n'arrivent à leur pleine maturité.

Comme on a déjà remarqué, les catastrophistes ne nient pas que, pour dominer la nature, l'homme fait d'énormes progrès dans tous les domaines particuliers

19. JASIEŃSKI (Bruno), *Je brûle Paris*, *op. cit.*, p. 52.

20. MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, t. I, p. 794.

de la science et de la technique, mais en raison de leur nombre et diversité croissant d'une manière exponentielle il ne parvient à saisir ni le sens global du monde ni celui de l'histoire. Il risque littéralement d'être écrasé par la masse de ses découvertes et de ses connaissances, dont l'esprit doit, en quelque sorte, détourner ses regards, s'il veut examiner avec précision quelque problème que ce soit. Ulrich de *L'Homme sans qualités* revient à plusieurs reprises à la question de parcellisation du savoir humain et évoque le danger qui en résulte pour la survie de l'humanité. Particulièrement frappante est l'analogie qu'il fait entre le destin des dinosaures et celui, hypothétique, de l'homme :

Tout progrès constitue un gain de détail, mais une coupure dans l'ensemble : c'est un accroissement de puissance qui débouche dans un progressif accroissement d'impuissance [...] L'homme se sent menacé de reproduire le destin de ces races d'animaux géants de la préhistoire, qui sont morts de leur grandeur même : mais il ne peut pas abdiquer.²¹

Par la bouche d'un de ses personnages, Witkiewicz exprime à peu près la même idée, tout en mettant l'accent sur les conséquences sociales de l'hypertrophie des sciences et des connaissances :

[...] il est devenu patent que la complication commence à dépasser non seulement les forces de l'individu – ceci a été utilisé pour l'organisation – mais également la force nécessaire pour

21. *Ibid.*, p. 193.

l'organisation de la masse humaine. C'était cela, la catastrophe du futur.²²

Certes, la relativisation du concept du progrès, qui va jusqu'à sa négation²³, peut être considérée comme une expression radicale de l'historisme de Hegel selon lequel toute conscience humaine est relative à son horizon historique et limitée par ses conditions particulières d'environnement social et culturel ; mais en soutenant la relativité historique fondamentale de toute vérité, le philosophe allemand ne met en doute ni l'idée de progrès universel ni l'existence des lois historiques elles-mêmes. Par conséquent, ce qui paraît chaotique du point de vue d'un individu isolé, doit révéler une évolution lente et progressive sur une longue période de temps. On a beau chercher cette conviction chez les catastrophistes, on ne la trouve pas. Voici, par exemple, comment un historien de *Lucifer au chômage* parle de la vérité historique :

La relativité des faits, la diversité des expériences historiques, étant fonction de leur sélection et de leur interprétation, ont depuis longtemps découragé les historiens de chercher une telle vérité. La vérité historique, c'est aujourd'hui avant tout une vérité purement formelle. [...] La soi-disant loi historique [...] est vraie ou fausse selon le système qu'on

22. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 477-478.

23. Musil dit à ce propos : « [...] tout progrès est en même temps une régression. Il n'y a jamais de progrès que dans un sens déterminé. Et comme notre vie, dans son ensemble, n'a aucun sens, elle ne connaît pas davantage, dans son ensemble, de vrai progrès », *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, t. I, p. 610.

adopte : le matérialisme historique, l'idéalisme ou un autre.²⁴

Dans l'univers romanesque de Wat, les historiens jonglent avec les systèmes historiques, sans prendre au sérieux aucun d'entre eux. D'où un relativisme absolu de tous les événements.

Le grotesque ridiculise, en particulier, les philosophies de l'histoire, qui prétendent saisir un sens profond et totalisant des événements par-delà leur désordre apparent. L'auteur de *L'Homme sans qualités* décrit la fin de la « Cacanerie », c'est-à-dire de l'empire austro-hongrois, comme une succession de faits imprévisibles et, surtout, mal compris. « Ils sont mal compris par les acteurs du roman, comme ils étaient mal compris par les acteurs historiques réels de l'époque, parce que le prétendu sens de l'histoire dans lequel ils ont eu confiance fut ébranlé par la suite d'événements [...] »²⁵. Pour Musil, la voie de l'histoire qu'il compare au mouvement aléatoire des nuages, « est souvent fourvoisement »²⁶, alors que les philosophes sont des « violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système »²⁷. Les catastrophistes polonais, quant à eux, s'en prennent fréquemment au providentialisme, notamment dans sa version messianique, qui assigne aux Polonais une mission divine et historique à accomplir. Comme nous l'avons vu, Witkiewicz se gausse du « rempartisme ». C'est

24. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer*, *op. cit.*, p. 44.

25. HORAK (Petr), « Le grotesque philosophique », in *Le grotesque de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 30.

26. MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, t. I, p. 454.

27. *Ibid.*, p. 319.

ainsi qu'il qualifie l'idéologie forgée par les nobles dès le XVI^e siècle et perpétuée par les romantiques, selon laquelle la Pologne serait un « rempart » de la chrétienté occidentale. Cette idéologie est battue en brèche par la capitulation imprévue des armées de Kocmoluchowicz.

Le principe central de toute histoire est, selon les catastrophistes, la contingence. « Ce qu'on nomme l'histoire – affirme Witkiewicz – se créait à partir de non-sens personnels accumulés par le hasard. Car "vers l'avant ou à reculons, l'histoire est sans doute la plus grande des farces" »²⁸. Bien évidemment, les événements historiques ne violent aucun des principes fondamentaux régissant la matière et le mouvement. D'ailleurs, ce sont les acquis des sciences naturelles elles-mêmes, en particulier de la physique moderne et de la biologie moléculaire, qui nous ont révélé la dimension d'indétermination du devenir du monde. Tout en distinguant l'histoire des êtres animés, y compris l'homme, de celle des objets dits inanimés, Witkiewicz rapproche finalement l'une et l'autre :

[...] il n'y a plus que la loi des Grands Nombres, la dernière instance de la nécessité universelle aussi bien en physique que (un peu différemment) dans

28. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 268. Dans *Les Rois en exil*, Wat parle ainsi du rôle de la contingence dans l'histoire : « Sa philosophie de l'histoire était très simple. Il savait que les pages de l'histoire portent en filigrane le nez de Cléopâtre et la pomme de Newton. Thomas Clark connaissait donc l'importance de peu de chose et du hasard », in *Lucifer au chômage*, *op. cit.*, p. 102.

l'histoire des êtres vivants – un bureau statistique en tant que critère de Vérité.²⁹

Toujours est-il que l'explication historique ne repose pas sur des déductions directement tirées des lois statistiques de la nature, mais d'une séquence imprévisible d'états antérieurs dans laquelle tout changement majeur à n'importe quel stade altérerait le résultat final.

Parmi les ouvrages des catastrophistes, celui qui illustre probablement le mieux le rôle de la contingence dans l'histoire de l'humanité est la très grotesque *Histoire de la dernière révolution en Angleterre* de Wat. Cette drôle de révolution est le fruit du hasard et de la nécessité sans qu'on puisse savoir où placer les limites entre les deux. Un ouvrier, Daniel Smith, renvoie un ballon de football, « venu on ne sait d'où pour manifester le non-sens des événements historiques »³⁰, au policier n° 157, Robin Smith. Cela provoque, selon un schéma quasi gombrowiczien³¹,

29. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 268. D'après Witkiewicz, aussi bien la matière animée que la matière dite inanimée se compose de monades. Les mouvements des créatures vivantes, en particulier de l'homme, sont relativement libres, alors que ceux des monades formant la matière soi-disant inanimée sont soumis aux lois statistiques de la physique ; mais ni les unes ni les autres n'échappent à la contingence. Voir à ce propos FISZER Stanisław, « Le réisme à la lumière de la polémique de Tadeusz Kotarbiński avec Stanisław Ignacy Witkiewicz », in *La philosophie en Pologne 1918-1939*, sous la direction de Roger Pouivet et Manuel Rebuschi, Vrin, 2006.

30. WAT (Aleksander), *Bezrobotny Lucyfer i inne opowiadania*, *op. cit.*, p. 131.

31. Selon Gombrowicz, l'homme est prisonnier de la « Forme » : les gens que nous voyons dans une situation donnée, nous

une réaction en chaîne aussi bien chez les prolétaires que chez leurs adversaires : les uns et les autres, malgré la violence des combats, concentrent petit à petit leur attention sur le ballon et, bravant les balles qui arrivent de toutes parts, se mettent à jouer au football. Tantôt les révolutionnaires, tantôt les contre-révolutionnaires l'emportent sur leurs adversaires. Les coups de feu se calment peu à peu jusqu'à ce que le ballon ne tombe par malchance au milieu d'une rue parmi les cadavres. À ce moment-là un policier tire et tue un communiste s'approchant du ballon. Un instant plus tard, un prolétaire tire et tue un policier se risquant à son tour à récupérer le ballon. Le combat recommence de plus belle. Il ne s'arrête qu'à la tombée de la nuit. Le lendemain matin, à la vue du ballon toujours intact, tout le monde, las d'un monstrueux carnage, crie de joie : après une heure de négociations, les adversaires acceptent de former deux équipes et de jouer un match qui décidera du sort du combat. L'équipe des anticommunistes gagne, « par hasard », comme nous assure le narrateur. N'empêche que cette victoire, apparemment fortuite, semble à la fois nécessaire : l'équipe des contre-révolutionnaires, composée principalement de policiers, s'avère mieux disciplinée...

La nouvelle de Wat montre bien que de petits événements au départ, se produisant sans raison

contaminent par leur comportement, et même si nous nous opposons à ce comportement, nous ne sommes pas libres, du seul fait que notre opposition constitue un schéma dans lequel nous tombons. Inversement, si le comportement d'une personne qui est introduite dans un groupe, diffère de celui du groupe, ce décalage libère, selon un certain schéma, une série de réactions en chaîne.

apparente, peuvent déclencher des séries de conséquences, de sorte qu'un futur particulier paraît inévitable en rétrospective. Pourtant le moindre petit changement au début ou au cours des événements fait prendre à l'histoire une autre direction tout à fait plausible, mais divergeant continuellement de la direction initiale³². C'est pourquoi on peut chercher à expliquer un événement après qu'il s'est produit, mais vu le rôle de la contingence, il est impossible qu'il se répète, même en reprenant le même point de départ.

La contingence et l'imprévisibilité de l'histoire, qui en résulte, est une source d'angoisse pour les hommes. Ils préfèrent une succession bien réglée des faits parce qu'elle a toutes les apparences de la nécessité. L'impression que leur vie suit un cours est pour eux comme un abri dans le monde imprévisible et susceptible à chaque instant de sombrer dans le chaos. Mais imaginons maintenant, comme le fait le général Stumm von Bordwehr de *L'Homme sans qualités*, un ordre humain total, universel, en un mot, l'ordre civil parfait : « c'est la mort par le froid, la rigidité cadavérique, un passage lunaire, une épidémie géométrique ! »³³ C'est exactement le monde décrit par Zamiatine dans *Nous autres*. Pour maîtriser l'homme et

32. Dans *La guerre des salamandres*, l'un des personnages, Povondra, parle ainsi d'une petite cause qui avait bouleversé le destin du monde : « Et quand je me dis [...] que sans moi cette situation menaçante n'existerait pas. Si je n'avais pas fait entrer le capitaine chez M. Bondy, tout le cours de l'histoire aurait été différent », *op. cit.*, p. 233. En effet, si Povondra n'avait pas fait entrer le capitaine J. van Toch chez le capitaine d'industrie, Bondy, celui-ci n'aurait jamais envisagé de faire travailler les salamandres pour les besoins de l'homme ce qui a entraîné les conséquences catastrophiques pour ce dernier.

33. MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, t. I, p. 584.

l'histoire, rien n'y « est laissé au hasard [...] Rien d'inattendu ne peut [y] *survenir* »³⁴. Et pourtant, même dans ce monde-là, concède le narrateur, « la solidification, la cristallisation de la vie ne sont pas encore terminées »³⁵. En effet, sous les apparences d'un ordre absolu, couve un événement imprévisible et incalculable qui allait troubler la marche de la grande machine de l'État. C'est la révolte des habitants de l'espace libre, qui s'étend de l'autre côté du Mur Vert séparant l'État Unique de la nature. Certes, la révolution est écrasée par les éléments fidèles au Bienfaiteur, mais, comme remarque l'Inconnue, I-330 :

Il n'y a pas de dernière révolution, le nombre des révolutions est infini. La dernière, c'est pour les enfants : l'infini les effraie et il faut qu'ils dorment tranquillement la nuit...³⁶

Ainsi le roman de Zamiatine, malgré sa fin apparemment pessimiste, démontre que l'homme a beau faire, il ne peut pas enrégimenter le monde. Autant le hasard pur n'engendre que le chaos, incarné dans l'action révolutionnaire, autant le déterminisme pur, représenté par l'organisation rigide de l'État Unique, ne crée rien de nouveau. Seule leur interaction dialectique peut expliquer l'évolution de l'homme et du cosmos. D'après l'Inconnue elle-même :

[...] il y a deux forces au monde : l'entropie et l'énergie. L'une est pour l'heureuse tranquillité, pour

34. ZAMIATINE (Eugène), *Nous autres*, *op. cit.*, p. 135.

35. *Ibid.*, p. 35.

36. *Ibid.*, p. 166.

l'équilibre, l'autre cherche à détruire l'équilibre, elle tend au douloureux mouvement perpétuel.³⁷

La métamorphose continuelle, soumise à la contingence, serait donc la loi suprême de l'univers tout entier. Et cet état de changement et d'indétermination, qui a l'apparence d'un jeu des possibles et qui est en fait un mode exceptionnel de décomposition et de recomposition de l'univers, traduit l'ambivalence grotesque d'un autre roman en question, à savoir de *La guerre des salamandres*. Expliquant les motifs de sa création, Čapek constate :

N' imaginez pas que l'évolution grâce à laquelle nous existons, était la seule possible sur cette planète. [...] Dans des conditions naturelles favorables, une autre civilisation, non inférieure à la nôtre, aurait pu naître [...]³⁸

L'écrivain exprime ici les idées qui, à plusieurs égards, ressemblent à la conception moderne de l'évolution. En gros, il affirme qu'au sein de la Nature il y avait certaines intéressantes possibilités qui ne se sont jamais réalisées et qui auraient pu se réaliser si les changements de l'environnement avaient été différents. Des alternatives sérieuses et raisonnables auraient pu produire une histoire de la vie bien divergente et ne conduisant pas à l'intelligence humaine. S'il en est ainsi, l'évolution n'incarne pas nécessairement une tendance innée au progrès. Elle

37. *Ibid.*, p. 158.

38. Ces propos, publiés ultérieurement dans *Host do domu*, n° 9, proviennent de l'interview que Karel Čapek donna à la radio tchèque, le 29 mars 1939.

procède plutôt d'une course poursuite avec les changements des conditions naturelles³⁹. Dans ce modèle explicatif la contingence devrait prédominer et, si elle prédomine, l'apparition de l'homme ne répond à aucun dessein.

Sa disparition est tout aussi probable qu'avait été son apparition. Le rescapé professeur Punhurst de *Deux fins du monde* réfléchit aux conséquences de la catastrophe et avance l'hypothèse suivante : comme les « Rayons Bleus » ont bouleversé l'équilibre écologique de la planète du seul fait qu'ils avaient tué la plupart des hommes et des animaux supérieurs, les animaux inférieurs, en particulier les insectes, pourraient désormais dominer le monde. Slonimski aborde ici un autre aspect de l'évolutionnisme moderne : le rôle de la contingence n'est pas le même dans les temps ordinaires et lors des catastrophes qui déciment les espèces⁴⁰. D'après S. J. Gould, l'un des maîtres de la théorie moderne de l'évolution :

Les extinctions de masse représentent l'authentique rupture dans l'évolution du globe et non pas des points singuliers d'une courbe continue. Elles paraissent résulter de changements réalisés à de telles vitesses, et ayant des résultats si drastiques, que les organismes ne peuvent s'y adapter par les moyens habituels de la sélection naturelle. Ainsi, elles

39. À ce propos l'un des personnages de *L'Inassouvissement* se demande : « [...] pourquoi le monde doit-il être une progression et non une oscillation sans direction ? », *op. cit.*, p. 465.

40. L'un des fondateurs du catastrophisme fut Georges Cuvier (1769-1832). Ses travaux servirent de base aux thèses transformistes, bien que lui-même ait été partisan de la théorie de la préformation et du fixisme, et qu'il ait combattu les idées de Lamarck.

peuvent faire changer de cours ou réorienter n'importe quel processus accumulatif [!] qui était en train de se réaliser précédemment dans les temps « nouveaux ».⁴¹

On a à peine besoin de dire que si une extinction de masse fonctionne à la manière d'une véritable loterie, le rôle de la contingence s'y trouve particulièrement accru. Car les espèces qui survivent à la catastrophe ne sont pas celles qui étaient le mieux adaptées à l'environnement avant la catastrophe.

Grâce à sa rationalité l'homme domine, aujourd'hui, sur la terre ; mais l'avantage principal de l'*homo sapiens* peut tourner à son désavantage s'il utilise sa puissance technologique à s'autodétruire, comme il le fait dans *Deux fins du monde*. Il est impossible de voir qui, à l'issue de cette catastrophe, provoquée par l'homme lui-même, prendra sa place. Le grotesque de l'histoire, c'est que toutes les disparitions, si dramatiques soient-elles pour les intéressés, ont l'avantage d'offrir une chance nouvelle aux espèces survivantes. Conformément à cette théodicée naturaliste, engendrée par le darwinisme, la mort devient un auxiliaire du mouvement de la vie. Notre propre disparition apporterait sans doute un sérieux soulagement à d'autres espèces. Seraient-elles aptes à créer avec le temps d'autres civilisations, quitte à perpétuer la nôtre ?

Quelque absurde qu'elle soit, cette question qui préoccupe aussi bien Čapek que Slonimski, permet d'ébranler nos certitudes relatives à la représentation anthropocentrique du monde. Et c'est sûrement l'une

41. GOULD (Stephen Jay), *La vie est belle. Les surprises de l'évolution*, trad. franc. Marcel Blanc, Éditions du Seuil, 1991, p. 405.

des fonctions les plus importantes de l'art grotesque qui, par le jeu insolite des formes minérales, végétales, animales et humaines se transformant de l'une en l'autre, exprime l'éternelle métamorphose de l'existence. Dans la perspective bakhtinienne, cette transmutation des règnes et des formes fait voir la plénitude contradictoire de l'histoire qui comprend la négation et la destruction de l'ancien considéré comme une phase indispensable, inséparable de l'affirmation, de la naissance de quelque chose de neuf ou de différent, même s'il n'est pas nécessairement meilleur ou plus évolué.

La mise en question de l'idée que l'histoire est orientée, cumulative et progressiste se manifeste, sur le plan du récit, par la rupture avec la narration classique, que le narrateur de *L'Homme sans qualités* ridiculise ainsi :

C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle, comme dirait un mathématicien, qui nous rassure ; l'alignement de tout ce qui c'est passé dans l'espace et le temps le long d'un fil, ce fameux « fil du récit » justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie. Heureux celui qui peut dire « lorsque », « avant que » et « après que » !⁴²

Un amer et ironique retour des choses dans les nouvelles de Wat, où « après que » s'avère « avant que », représente, peut-être, la forme la plus radicale du refus de la linéarité simple de la narration classique. Cependant sa contestation est tout aussi manifeste dans les romans de Jaworski et de Witkiewicz. Alors

42. MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, op. cit., t. I, p. 816.

que le premier ne cesse de se distancier de son propre récit et pousse le lecteur à s'en distancier⁴³, le second reprend les techniques et les schémas narratifs de *Bildungsroman*, du roman psychologique, philosophique ou d'anticipation et, à force de les pasticher, il les subvertit tous⁴⁴. Même la philosophie discursive, censée être un remède au sentiment de contingence et de chaos, éprouvé par les héros witkiewiczziens, apparaît dérisoire face à la fluidité et l'imprévisibilité du monde. Athanase constate ainsi l'échec de ses ratiocinations philosophiques, qui, sous forme de longues et fréquentes digressions, font, par ailleurs, rompre l'unité du roman⁴⁵ :

Le monde figé des idées abstraites s'en allait au loin sur des vagues de marmelade soumises à l'évolution des nouveaux concepts. Tout chancelait. Sans le vouloir et sans le savoir, c'était la relativité et le pluralisme qui prenaient le dessus.⁴⁶

Apparemment, il n'y a rien de commun entre les romans longs, de quelques centaines de pages, de Witkiewicz et les nouvelles et les romans courts, parfois de quelques pages, de Wat, Jasiński ou

43. Voir à ce propos GŁOWINSKI (Michał), « Drwiące requiem dla historii. O *Weselu bratniego Orgaza* Romana Jaworskiego », *op. cit.*

44. Voir à ce propos FIAŁKIEWICZ-SAIGNES (Anna), *Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen*, *op. cit.*, en particulier le chapitre II.

45. Le narrateur de *L'Unique Issue* de Witkiewicz anticipe ainsi sur l'attente exaspérée et jamais satisfaite du lecteur : « Est-ce que le roman va enfin commencer pour de vrai ou est-ce qu'il y aura tout le temps des digressions et rien d'autre ? », *op. cit.*, p. 143.

46. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 91.

Slonimski. Pourtant les uns et les autres témoignent de l'éclatement de la structure narrative. Dans sa théorie du roman⁴⁷, Witkiewicz préconise la juxtaposition de passages relevant de différents genres : « du poème, de la lettre et du journal à la pièce de théâtre non scénique et au traité »⁴⁸.

Wat, Jasiński et Slonimski, quant à eux, recourent aux techniques de fragmentation et de collage⁴⁹. Ils s'en servent pour exprimer la mise en pièces de l'ordre historique uniformément linéaire. Pour la même raison, ils font ressembler leurs récits à des feuilletons⁵⁰ dont les fragments sont parfois à peine reliés entre eux. Aussi le caractère épisodique du récit va-t-il de pair avec son caractère aléatoire. D'après Jasiński, « le roman moderne inspire au lecteur certains états psychiques selon lesquels il doit se représenter des faits. C'est pourquoi chacun peut lire l'histoire d'une autre façon, d'où vient sa richesse inépuisable »⁵¹. Faisant ainsi place au choix pratiquement illimité du lecteur, l'écrivain admet que son histoire soit une somme de toutes les histoires possibles. De là à supposer que l'Univers puisse avoir

47. Witkiewicz présente sa théorie du roman dans « Dlaczego powieść nie jest dziełem sztuki czystej » (Pourquoi le roman n'est pas une œuvre d'Art Pur), in *Bez Kompromisu (Sans compromis)*, Warszawa, PIW, 1976.

48. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), « Wniebowstąpienie Rytarda » (L'Ascension de J. M. Rytard), *op. cit.*, p. 142.

49. Les techniques de fragmentation et de collage furent mises à la mode par les cubistes et les futuristes.

50. Tout d'abord *Je brûle Paris* fut publié durant l'été 1928 en feuilletons dans *L'Humanité*, puis, aussitôt après, en livre par les éditions Flammarion.

51. JASIŃSKI (Bruno), L' » Exposé », in *Nogi Izoldy Morgan, op. cit.*, p. 17.

de nombreuses histoires alternatives il n'y a pas loin. Certes, cette hypothèse est déjà un lieu commun de la science-fiction, mais, chez les catastrophistes, il s'agit plutôt de renoncer définitivement à donner un sens précis et univoque au devenir protéiforme du monde.

Conclusion

Dans le premier chapitre nous avons constaté qu'à la différence de l'anti-utopie de Zamiatine et de Huxley, qui décrit la société du futur, les catastrophistes polonais se focalisent sur le passage de l'ancienne humanité à la nouvelle. Toujours est-il que les problèmes soulevés par les uns et par les autres sont *grosso modo* les mêmes et se résument en ceci : le danger de déshumanisation d'une immense majorité de l'espèce humaine qui sera peut-être « dans l'ensemble plus heureuse, mais mécanisée, dépourvue de créativité et mortellement ennuyeuse »¹.

En ce qui concerne la recherche d'influences, on voit bien que certains catastrophistes, comme Antoni Slonimski, s'inspirent des anti-utopistes. Pourtant on peut plutôt parler d'une existence parallèle et indépendante de deux courants et des influences réciproques au sein de chacun d'eux : ainsi Huxley s'inspire sans doute de Zamiatine, alors que Wat puise certaines idées chez Witkiewicz.

Un autre trait commun entre les catastrophistes et les anti-utopistes est leur humour corrosif. Il est vrai que Zamiatine qui, en sa qualité de mathématicien et

1. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *Les Formes nouvelles en peinture* (*Nowe Formy w Malarstwie*), *op. cit.*, p. 143.

d'ingénieur, est le plus absorbé par l'aspect technique de son anti-utopie, fait un recours bien moindre à cette forme d'expression ; mais aucun des écrivains, dont nous avons parlé, ne manque de faire appel à l'ironie². En revanche, ce qui distingue les catastrophistes polonais des grands romanciers de l'utopie pessimiste, à l'exception de Čapek, est leur utilisation systématique du grotesque. Leur sens de la démesure comique n'a évidemment rien de commun avec l'humour et l'esprit vif et malicieux de l'intellectuel désinvolte qu'est Huxley.

Comme de nombreux exemples cités dans notre étude l'illustrent bien, l'effet grotesque, sur le plan stylistique, vient de l'inadéquation fondamentale du langage aux situations qu'il décrit. Les écrivains qui excellent dans ce genre de grotesque sont Witkiewicz et Jaworski. Alors que le premier, à côté des termes savants, de préférence philosophiques et scientifiques, met dans la bouche de ses personnages les mots burlesques et les expressions les plus triviales et les plus brutales, le second juxtapose, souvent dans la même phrase, le langage vulgaire et solennel³.

2. L'ironie s'apparente au grotesque par son caractère contradictoire : en faisant semblant de louer ce qu'on blâme, elle fait que le même n'est plus le même, mais un autre, elle va et vient depuis et jusqu'à l'antithèse, elle dit non à la lettre pour dire oui à l'esprit.

3. Le langage de S. I. Witkiewicz est étudié dans VAN CRUGTEN (Alain), *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, en particulier dans les chapitres VI et VIII, et dans FIALKIEWICZ-SAIGNES (Anna), *Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen*, *op. cit.*, en particulier dans le chapitre III, *op. cit.* Le langage de Jaworski est analysé dans GŁOWINSKI (Michał), « Drwiące requiem dla historii. O *Weselu brabiego* Orgaża Romana Jaworskiego », *op. cit.*

L'emploi de ce vocabulaire disparate est l'un des procédés de mise à distance envers le sérieux apparent des choses qu'il désigne. L'apocalypse dépeinte à l'aide du langage grotesque se rapproche d'une sorte d'eschatologie à l'envers pour se transformer par moments en un joyeux épouvantail.

C'est aussi en ramenant la catastrophe universelle à soi qu'on peut la priver de son caractère apocalyptique. Pour Athanase de *L'Adieu à l'automne*, elle représente une occasion idéale pour faire triompher sa volonté de puissance, quitte à périr avec panache :

Quelquefois moi aussi, par ennui, par nostalgie de n'importe quoi de grand, je voudrais être le diable sait quoi [...] Je voudrais que dans le monde entier il y ait un tel micmac que toutes les guerres et les révolutions du passé paraissent des jeux d'enfants à côté. Et claquer dans ce micmac – sinon dans une catastrophe cosmique, interplanétaire...⁴

Pour la princesse Irina de *L'Inassouvissement*, l'apocalypse constitue le meilleur décor qu'on puisse s'imaginer pour terminer sa vie de vamp vieillissante :

Dans ce dernier tressaillement de désespoir réprimé elle éprouva [...] une reconnaissance larmoyante pour l'histoire (imaginez-vous ça !) qui sur la fin de sa vie lui avait envoyé cette catastrophe presque cosmique sous la forme d'une invasion chinoise. Oui, mieux vaudrait périr dans la tempête universelle

4. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 97.

que mourir dans un lit avec les jambes gonflées ou le corps couvert d'abcès puants.⁵

Il est à remarquer que le commentaire métanarratif entre parenthèses : « imaginez-vous ça ! », ainsi que les guillemets, l'italique, les néologismes et le plurilinguisme auxquels Witkiewicz recourt dans d'autres endroits du roman, constituent des procédés bien propres à prendre ses distances à l'égard de la langue et des situations décrites elles-mêmes.

Dans *Les jambes d'Iseult Morgan* de Jasieński, la disproportion entre la réalité cauchemardesque du roman et l'événement final teinté de grotesque fait qu'on a l'impression d'avoir affaire à une caricature du catastrophisme. Berg, en proie à une folie, se voit poursuivi par une meute de tramways, incarnation du monde technique, et, au moment critique, il se souvient d'un poème apocalyptique :

Cela aura lieu un matin ou un après-midi
Soudainement ou tout simplement, comme tout ce
qui arrive,
Vous verrez soudainement entre les deux carrefours
Les tramways qui se croisent avec bruit ne
s'arrêteront plus
Ils vont rouler en faisant des bonds, sautant d'un rail
à l'autre
Les longs cous des aiguillages sortiront comme des
plongeurs.⁶

5. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 207-208.

6. Cité d'après DELAPERRIERE (Marie), *Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne*, *op. cit.*, p. 149.

Ce genre de prophétie ne peut que faire sourire. D'après M. Délaperrière « le motif caractéristique du golem tombe soudain dans la parodie : la vision de Berg n'est plus convaincante bien qu'elle se rapporte directement à l'expérience réelle, dont Berg, lui-même complice du machinisme, avait subi les conséquences »⁷.

De la même façon la fin des romans de Witkiewicz semble nier leurs prémices catastrophistes. *L'Adieu à l'automne* se termine par une moquerie sarcastique, qui suit immédiatement la scène de la mort tragique d'Athanase :

Et pourtant tout est bien, tout est très bien. Quoi ?
Ce n'est peut-être pas vrai ? Tout est bien, nom de Dieu, et à celui qui dit le contraire, mon poing dans la gueule !⁸

Witkiewicz recourt à un subterfuge pareil dans *L'Inassouvissement* : après la décapitation de Kocmoluchowicz par les Chinois, le roman s'achève très rapidement et se termine par une ultime pirouette grotesque :

Tout se désagrégea en une chose qu'il est impossible d'exprimer en termes polonais. Peut-être quelque « Chinetoque » très savant, à la tournure d'esprit fort chinoise, mais n'ayant pas considéré cette situation sous l'angle chinois, pourrait-il par la suite la décrire en anglais. Mais cela aussi est fort douteux.⁹

7. *Ibid.*

8. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 365.

9. WITKIEWICZ (Stanisław Ignacy), *L'Inassouvissement*, *op. cit.*, p. 524.

Il en résulte que les catastrophistes produisent l'effet grotesque non seulement par les moyens stylistiques, mais encore narratifs. Le narrateur des *Noces du comte d'Orgaz* ne cesse de se distancier de ses propres propos, alors que l'auteur joue avec les structures et les conventions du roman. En fait, il le construit de façon à montrer les difficultés de sa construction manquée. Chaque chapitre, comme chaque acte de l'ancien drame espagnol, ne fait que délayer une sorte de résumé qui le précède. Écrit sans aucun souci de la perfection, le roman contient de très nombreux épisodes qui ne se rattachent guère à l'action principale et qui n'ont pas de suite. Par le biais des déformations les plus variées des structures narratives traditionnelles, l'auteur, tel un bouffon qui voudrait amuser son public, adopte une attitude ludique à l'égard de sa propre histoire ; mais en même temps il fait douter du sérieux de l'Histoire. Aussi la tragédie du monde d'après-guerre, qui, faute d'idées, est en train de mourir, tourne-t-elle en farce.

Dans ses nouvelles Wat obtient l'effet de caricature, tout en recourant aux structures narratives plus classiques. *Le Juif errant* commence et se termine par la même scène narrée avec les mêmes mots : un soir à Zebrzydów, dont les rues sont pleines de boue, Nathan, l'élève le plus doué d'une école rabbinique locale, aperçoit une silhouette s'éloignant. Comme il pense que c'est le rabbin Mordche et qu'il veut lui poser une question sur le Talmud, il court après lui et l'appelle. L'homme se retourne et Nathan constate avec effroi qu'il avait pris le curé pour le rabbin. Dans les deux passages en question, il n'y a que deux détails qui les distinguent : l'événement décrit dans le premier a lieu dans les années vingt du XX^e siècle, dans le

second en 1900 ; dans celui-là le curé est un catholique polonais, dans celui-ci un Juif converti. Toujours est-il qu'en faisant apparaître la même scène représentée de la même façon au début et à la fin de son récit l'écrivain pousse le concept d'éternel retour jusqu'à l'absurde. Aussi le lecteur a-t-il l'impression d'être le jouet d'une mystification littéraire et intellectuelle à la fois. On peut se demander, en effet, si l'auteur du *Juif errant* ne reprend pas, tout en la parodiant, l'idée d'un « nouveau Moyen Âge » de Nicolas Berdiaeff.

Dans cet élément de jeu, qui est tellement caractéristique de la méthode catastrophiste, intervient aussi pour une certaine part le pastiche. Il est tantôt citation, tantôt commentaire satirique, tantôt les deux en même temps. Dès la première page de *Deux fins du monde*, Slonimski évoque avec humour *La guerre des salamandres* et son auteur, ainsi que H. G. Wells :

Une partie de lecteurs pensait que c'est le commencement d'une émission du roman de Karel Čapek *La guerre des salamandres* ou une émission de science-fiction de H. G. Wells qui, après son nouveau mariage, revint en Europe.¹⁰

La tentative de protection des hommes contre les « Rayons Bleus » par leur immersion dans l'eau est une allusion transparente à la nature amphibie des salamandres du roman de Čapek. Slonimski pastiche aussi d'autres auteurs d'anti-utopie, comme Huxley, dans la bouche duquel il met les paroles suivantes :

10. SLONIMSKI (Antoni), *Dwa końce świata*, op. cit., p. 6.

Les événements de Ruben¹¹ me rappellent les cadres des tableaux du Greco dans une église espagnole incendiée pendant la dernière révolution. Ces cadres sauvegardent les tableaux qui n'existent plus. Monsieur Retlich anéantira peut-être l'humanité, mais il ne détruira pas l'univers tout entier. Les cadres doivent être remplis. C'est le secret de toute musique, partant de la civilisation.¹²

Le commentaire ironique du narrateur suit immédiatement les paroles du grand Anglais : « Les élites européennes prirent les propos de Huxley pour une plaisanterie ou un bijou stylistique, mais les masses ne furent guère enthousiasmées par les raisonnements subtils de l'écrivain »¹³. Bien évidemment, les opinions de ce dernier et de son public sont imaginaires ce qui ne fait qu'ajouter au comique de la situation.

Le pastiche, la parodie et la satire varient et amplifient l'effet grotesque que les catastrophistes ne cessent de produire. Or, d'après les spécialistes du grotesque, c'est un moyen d'expression fort ambivalent aussi bien du point de vue esthétique que psychologique. D'une part, du fait qu'il accumule des contradictions et perpétue des contrastes sans pouvoir les résoudre, il est de nature à provoquer l'angoisse devant la force inhumaine, étrangère et incompréhensible de l'histoire. Et ce n'est pas le

11. Dans le roman de Slonimski, Ruben est le nom d'une localité danoise où Retlich s'établit avec une poignée de ses collaborateurs pour mettre en œuvre son projet d'anéantissement de l'humanité. L'allusion biblique à Ruben, fils aîné de Jacob, ancêtre éponyme d'une tribu d'Israël, est également un élément de pastiche littéraire.

12. *Ibid.*, p. 8.

13. *Ibid.*

hasard si le mouvement qui dépersonnalise l'homme, l'affublant de masques et le rapprochant des objets inanimés, est la première forme du grotesque moderne, alors que le sentiment de l'absurdité est le premier sentiment qu'il suscite. Athanase de *L'Adieu à l'automne* en parle ainsi en évoquant un livre d'Arrhénius *Le Destin des Planètes* :

[...] pendant un instant il fut complètement abattu par un découragement, non plus métaphysique, mais géologico-astronomique. Alors quoi ? Un après-nous-le-délugisme total ? [...] Le cercle des contradictions se referma sur sa pensée, comme l'eau sur une pierre qu'on y a jetée.¹⁴

D'autre part, par son côté comique poussé à l'extrême, le grotesque permet en même temps de conjurer le danger de chaos et de prendre ses distances avec la réalité menaçante. Selon l'un des chercheurs contemporains, F. K. Barasch :

[...] the modern grotesque, despite its varied forms, could be understood as an eternal device to protest against terror and shield human condition in a world turned upside down.¹⁵

Les catastrophistes, en recourant au grotesque, jouent donc avec ce qui est angoissant et le tournent

14. WITKIEWICZ (Stanislaw Ignacy), *L'Adieu à l'automne*, *op. cit.*, p. 14.

15. BARASCH (Francis K.), *The Grotesque. A Study in Meanings*, The Hague, Paris, Mouton, 1971, p. 164. Voir aussi à ce propos JENNINGS (Lee Byron), *The Ludicrous Demon*, *op. cit.*, p. 12, 18, 25; THOMSON (Philip), *The Critical Idiom*, *op. cit.*, p. 60-61; KAYSER (Wofgang), *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 188.

en ridicule. Aussi le redoutable devient-il, au moins momentanément, drôle et inoffensif. La sensation aiguë de la victoire remportée sur la peur est un élément primordial du rire chez les écrivains en question.

La fonction thérapeutique du grotesque semble, en effet, particulièrement importante en Europe centrale où il est considéré comme une arme contre les vicissitudes de l'histoire. Puisque celle des peuples centre-européens est, pour une grande part, l'histoire des vaincus, ils ont leur propre vision du monde, différente de la vision occidentale. Elle est, à en croire Milan Kundera¹⁶, fondée sur la méfiance profonde de l'histoire, domaine des vainqueurs. C'est aussi pour cette raison que l'« esprit de non-sérieux » et d'autodérision, qui se moque de la grandeur et de la gloire, serait propre aux écrivains d'Europe centrale en général et aux catastrophistes en particulier.

Ceux-ci ridiculisent les régimes fantoches et autoritaires foisonnant durant l'entre-deux-guerres, et subvertissent les conventions, règles et modes des sociétés déboussolées et susceptibles de basculer dans le totalitarisme. Sans doute, la mise en cause des valeurs, hiérarchies et institutions dans leur ensemble témoigne-t-elle également du goût de la provocation, si présente dans la pratique artistique des anciens avant-gardistes. Cette remarque concerne notamment Jasiński et Wat qui, rompant de façon soudaine avec leurs engagements futuristes, font des pieds de nez au public. Pourtant tous les écrivains en question, indépendamment de leur évolution artistique

16. Milan Kundera a exprimé cette opinion dans son article « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *op. cit.*

antérieure, recourent aux mêmes procédés stylistiques et adoptent la même attitude désinvolte et ludique. Leur insistance dans la plaisanterie, le mélange constant de tons, les outrances et les bizarreries, tous ces moyens d'expression servent à représenter un monde à l'envers. Nos certitudes et nos convictions y sont bafouées et, dans certains romans et nouvelles, remplacées par des vérités propres à d'autres civilisations, à la fois étrangères à la nôtre et la reflétant dans un miroir grossissant et déformant.

Cependant, dans la perspective bakhtinienne, le rire grotesque, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux des propos catastrophistes. Il le purifie et le complète. Premièrement, comme nous venons de le voir, il le purifie des éléments de peur et d'intimidation. Deuxièmement, il le dégage de la naïveté et du didactisme, de l'esprit catégorique et du dogmatisme, enfin d'une néfaste fixation sur un plan unique. À cet égard, il faut noter qu'en prophétisant l'avenir, les catastrophistes se distancient à l'avance de leurs propres opinions, qui, quelque pénétrantes qu'elles soient, risquent toujours de s'avérer partiellement ou entièrement fausses. Enfin, le rire empêche le sérieux de se figer et de s'arracher à l'intégrité de l'existence. Cela revient à dire que le catastrophisme grotesque a une profonde valeur de conception du monde, c'est l'une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur l'homme, sur l'histoire, sur l'univers tout entier.

Les catastrophistes traduisent en effet un vertige existentiel et représentent une lutte universelle entre la négation et l'affirmation, la destruction et la création de la vie. On a beau enrégimenter ou détruire cette dernière, elle renaît de ses cendres, riche de nouvelles

potentialités. Désormais l'homme, conscient de l'indifférence de la nature à ses joies et à ses souffrances, peut chercher à tracer ses propres voies dans l'histoire de l'univers ou bien s'y égarer et se perdre en toute responsabilité. Néanmoins cette alternative ne repose sur aucun raisonnement relatif à la prédictibilité de notre survie qui dépend également des circonstances sans rapport à notre volonté et à nos actes. De toute façon, l'opacité et l'imprévisibilité de l'histoire, ainsi que son caractère constamment inachevé, semblent être la source la plus profonde de grotesque chez les catastrophistes polonais. Leur critique de la société contemporaine et de celle, hypothétique, du futur aboutit, chez certains d'entre eux, à une vision paradoxale et insolite de l'univers où l'homme n'est qu'un produit accessoire de l'évolution et peut, un jour, disparaître au profit d'autres espèces et d'autres civilisations.

Bibliographie choisie

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LE CATASTROPHISME

BLONSKI J., « Przeżycie dekadencji w powieściach S. I. Witkiewicza » (L'expérience de la décadence dans les romans de S. I. Witkiewicz), in *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu (Études sur Stanisław Ignacy Witkiewicz)*, Wrocław, Ossolineum, 1972.

- « Trzy apokalipsy w jednej » (Trois apocalypses en une), *Twórczość*, 10, 1972.

- « Witkacy i rewolucja » (Witkacy et la révolution), *Pamiętnik literacki*, vol. LXXXI, 1990.

BOLECKI Wł., « Regresywny futurysta » (Le futuriste régressif), in *Bezrobotny Lucyfer i inne opowiadania (Lucifer au chômage et d'autres nouvelles)*, Czytelnik, 1993.

CONIO G., « Witkacy et la crise de la culture européenne », postface in Witkiewicz S. I., *Les Narcotiques. Les Âmes mal lavées*, Conio G. (trad.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

CRUGTEN A. van, préface in Witkiewicz S. I., *L'Inassouvissement*, Crugten A. van (trad.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970.

- « Le catastrophisme dans la littérature de l'entre-deux-guerres », postface in Witkiewicz S. I., *L'Adieu à*

l'automne, Crugten A. van (trad.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1972.

DANEK-WOJNOWSKA B., *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych* (*Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme. La formation des idées catastrophistes*), Wrocław, PAN, 1976.

DUPUY J.-P., *Pour un catastrophisme éclairé*, Éditions du Seuil, 2002.

GAWOR L., *Katastrofizm konsekwentny* (*Le catastrophisme conséquent*), Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1998.

- *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii, 1918-1939* (*Le catastrophisme dans la pensée sociale et la philosophie polonaise, 1918-1939*), Lublin, Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.

GŁOWIŃSKI M., « Drwiące requiem dla historii. O *Weselu* hrabiego Orgaży Romana Jaworskiego » (*Le requiem pour l'histoire. Des Noces du comte d'Orgaży de Roman Jaworski*), in *Porządek, chaos, znaczenie* (*L'ordre, le chaos, le sens*), Warszawa, PIW, 1968.

JASTRZEBSKI Z., « Od katastrofizmu do katastrofy » (*Du catastrophisme à la catastrophe*), in *Literatura pokolenia międzywojennego wobec dwudziestolecia* (*La Littérature de la génération de l'entre-deux-guerres face à la Pologne indépendante 1918-1939*), Warszawa, 1969.

SPEINA J., « W obliczu katastrofy » (*Devant la catastrophe*), in *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*. (*Les romans de Stanisław Ignacy Witkiewicz. Genèse et structure*), Toruń, TNT, 1965.

WOJNOWSKA B., « Uwagi o katastrofizmie Stanisława Ignacego Witkiewicza » (*Les remarques sur le catastrophisme de Stanisław Ignacy Witkiewicz*), in *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* (*Les Études sur Stanisław Ignacy Witkiewicz*), Wrocław, 1972.

WYKA K., « Wspomnienie o katastrofizmie » (Le souvenir du catastrophisme), in *Rzecz wyobraźni (La question de l'imagination)*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1997.

- « Super Flumina Babylonis », in *Rzecz wyobraźni (La question de l'imagination)*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1997.

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LE GROTESQUE

BAKHTINE M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Robel A. (trad.), Gallimard, 1970.

BARASCH F. K., *The Grotesque. A Study of Meanings*, The Hague, Paris, Mouton, 1971.

BEREZA A., « Parodia wobec struktury groteski » (La parodie et la structure du grotesque), in *Styl i kompozycja (Le style et la structure)*, Wrocław, 1965.

BOLECKI Wł., « Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne » (Des monstres aux signes vides. De l'histoire du grotesque. La Jeune Pologne et la Pologne de l'entre-deux-guerres), in *Preteksty i teksty (Les prétextes et textes)*, Warszawa, 1996.

FISZER S. (dir.), *Le Grotesque de l'Histoire*, Paris, Manuscrit Université, 2005.

GEBALA S., « Kilka uwag o grotesce literackiej » (Quelques réflexions sur le grotesque littéraire), *Kwartalnik Rzeszowski*, 1967, n° 1.

IEHL D., *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1997.

JENNINGS L. B., *The Ludicrous Demon*, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1969.

KAYSER W., *The Grotesque in Art and Literature*, Weisstein U. (trad.), Broomington, Indiana University Press, 1963.

KUBALA A., « Próba analizy groteski. Romana Jaworskiego *Wesele hrabiego Orgaźa* » (L'essai sur le grotesque. *Les Noces du comte d'Orgaź* de Roman Jaworski), *Prace Humanistyczne*, Rzeszów, TPN, S. I 4, 1975.

SOKOL L., « O pojęciu groteski », *Przegląd humanistyczny*, 1971, n° 2 et 3.

THOMSON J., *The Critical Idiom. The Grotesque*, Fakenham, Norfolk, John D. Jump, 1972.

Index des noms propres

Ancelot, Claudia, 48
Aristote, dit le Stagirite, 122
Arrhenius, Svante, 151
Assoun, P.-L., 12
Avenarius, Richard, 12
Bakhtine, Mikhaïl, 21, 26, 41, 105
Barasch, Francis K., 151
Baudelaire, Charles, 25-26
Baudin, Antoine, 103
Berdiaeff, Nicolas, 13-15, 149
Bergson, Henri, 11, 32
Blanc, Marcel, 138
Bloński, Jan, 17, 30-31
Bolecki, Włodzimierz, 122
Borgia, César, 63
Broch, Hermann, 23
Bulgakov, Mikhaïl, 29
Camus, Albert, 24
Čapek, Karel, 10, 27, 29, 32-33, 47-48, 52, 77, 83, 88-91, 108, 118, 124, 136, 138, 144, 149
Castier, Jules, 28
Cat-Mackiewicz, Stanisław, 17
Cauvet-Duhamel, C., 27
Chaplin, Charlie, 93

Chwistek, Leon, 17
 Cléopâtre VII, 131
 Conio, Gérard, 103, 115
 Crugten, Alain van, 20, 32, 36, 68, 70, 99, 144
 Cuvier, Georges, baron, 137
 Dawson, Christophers, 13
 Daniel-Rops, Henri Petiot, dit, 13
 Delaperrière, Marie, 20, 146-147
 Denis-Armand Canal, 74
 Dupuy Jean-Pierre, 88
 Fialkiewicz-Saignes, Anna, 33, 96, 140, 144
 Fiszer, Stanisław, 21, 30, 32, 105, 132
 Ferrero, Guglieno, 13
 Ford, Henry, 79
 Freud, Sigmund, 32
 Fukuyama, Francis, 74
 Gawor, Leszek, 16
 Głowiński, Michał, 107, 140, 144
 Gombrowicz, Witold, 97-98, 132
 Gould, Stephen Jay, 137
 Greco, Domenikos Theotokopoulos, dit Le, 104-105, 150
 Hartmann, Eduard von, 10, 11
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 124, 129
 Heidegger, Martin, 90
 Hitler, Adolf, 29, 32
 Horák, Petr, 130
 Hugo, Victor, 25
 Husserl, Edmund, 13-15, 32
 Huxley, Aldous, 10, 27-28, 32-33, 41, 45, 56-57, 73-74, 81, 83-84, 101-102, 109-112, 114-115, 117, 143-144, 149, 150
 Iehl, Dominique, 23
 Jaccottet, Philippe, 61

James, William, 87
 Jasieński, Bruno, 10, 17-20, 27-28, 31, 34, 37, 40, 44,
 53, 55, 59-61, 64, 70, 77-78, 100, 112, 126-127,
 140- 141, 146, 152
 Jaspers, Karl, 13-14
 Jaworski, Roman, 10, 19, 22, 48, 104-105, 107, 139,
 144
 Jennings, Lee Byron, 24, 42, 151
 Jésus, 21
 Kafka, Franz, 23, 99
 Kayser, Wolfgang, 23, 78, 151
 Keyserling, Hermann von, 13-15
 Kotarbiński, Tadeusz, 132
 Kott, Jan, 25
 Kozimor, André, 9
 Kucharzewski, Jan, 17
 Kundera, Milan, 23, 152
 Lamarck, Jean-Baptiste de Monet, chevalier de, 137
 Lénine, Vladimir Illitch Oulianov, dit, 32, 79
 Mach, Ernst, 12, 32
 Mann, Thomas, 96
 Marx, Karl, 87, 124
 Miciński, Tadeusz, 17
 Miłosz, Czesław, 9, 48
 Musil, Robert, 12, 23, 61, 85, 96, 113, 119, 123, 127,
 129, 130, 134, 139
 Mussolini, Benito Amilcare Andrea, 17, 19, 32
 Nesme, Axel, 99
 Newton, Isaac, 131
 Nietzsche, Friedrich, 11, 14, 43, 46, 54, 59, 97,
 122-123
 Ortega Y Gasset, José, 13-14, 112
 Peiper, Tadeusz, 85
 Picasso Pablo Ruiz Y Picasso, dit Pablo, 32

Pilsudski, Józef, 30-31, 34, 62
 Platon, 122
 Posner, Anna, 25
 Poudovkine, Vsevolod Illarionovitch, 37
 Pouivet, Roger, 132
 Rabelais, François, 106
 Rayski, Benoît, 31
 Rebuschi, Manuel, 132
 Robel, Andrée, 21
 Rousseau, Jean-Jacques, 125
 Rozanov, Vassili, 13
 Ruskin, John, 22
 Russel, Bertrand, 3^e comte, 19, 32, 59
 Schopenhauer, Arthur, 10
 Sénèque, Lucius Annaeus, 13
 Shneegans, 21
 Shakespeare, William, 111
 Schönberg, Arnold, 32
 Schweitzer, Albert, 13
 Słonimski, Antoni, 10, 17-18, 27-30, 33, 45-49, 53, 59,
 66, 92, 109-110, 118, 121-122, 137-138, 141, 143,
 149-150
 Sorokin, Pitrim, 13
 Spengler, Oswald, 13, 29, 124
 Staline, Iossif Vissarionovitch Djougachvili, 32-33
 Szymanowski, Karol, 28, 32
 Taylor, Frederick Winslow, 79
 Tchitcherine, Gueorgui Vassilievitch, 32
 Thomson, Philip, 24-25, 151
 Toynbee, Arnold, 13
 Trotski, Lev Davidovitch Bronstein, dit Lev
 Davidovitch Trotski, 32
 Vasari, Giorgio, 22
 Vitruve, Marcus Vitruvius Pollio, 21

Wat, Aleksander, 10, 17-18, 22, 27-28, 32, 34-35, 37, 39-40, 45, 48-49, 51, 53, 56, 73, 79, 86-88, 91-92, 103-104, 113, 120, 122-124, 130-133, 139-141, 143, 148, 152

Wells, Herbert George, 19, 32, 59, 83, 149

Wilde, Oscar, 22

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, 10, 12, 17-20, 22, 27, 29, 31-36, 38-41, 43-44, 46, 48-50, 52-56, 59-60, 62, 67-68, 70-73, 75, 79-81, 83, 85-87, 91, 95-98, 102-104, 107, 111, 113-116, 124-125, 128-132, 139-141, 143-147, 151

Wyka, Kazimierz, 9

Zamiatin, Eugène, 10, 27-28, 33, 40, 57, 73-75, 82, 84, 87, 101, 109, 114-116, 134-135, 143

Zdziechowski, Marian, 15-17

Zinoviev, Aleksandr Aleksandrovitch, 32

Znaniński, Florian, 15-16

Xerxès I^{er}, 51

Table des matières

Introduction	9
Chapitre I Jeux grotesques avec le temps	27
Chapitre II Mort de Dieu, naissance des idoles	43
Chapitre III Régimes fantoches, dictature mondiale	59
Chapitre IV Métropole, masse, machine	77
Chapitre V De la culture des élites à la culture de masse	95
Chapitre VI Le grotesque de l'histoire	119
Conclusion	143
Bibliographie choisie	155
Index des noms propres	159