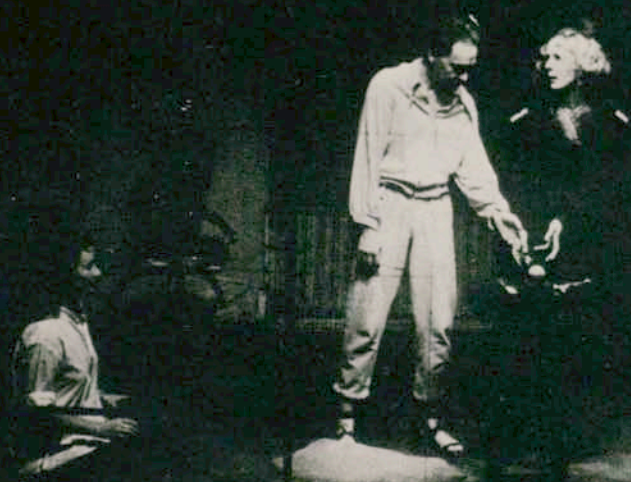


**THEATRE CYPRIAN NORWID
A JELENIA GÓRA**

**STANISŁAW
IGNACY WITKIEWICZ**

**LES
PRAGMATISTES**





S. I. KHKIEWICZ

THEATRE CYPRIAN NORWID
à Jelenia Góra

Directeur — ALINA OBIDNIAK
Directeur-Adjoint — MIROSŁAW SIENKIEWICZ
Conseiller littéraire — JANUSZ DEGLER

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

» LES PRAGMATISTES «

Mise en scène et scénographie

KRYSTIAN LUPA

Musique

Variations sur le thème d' » Andaluze « d'Enrique Granados

BOGDAN DOMINIK

PERSONNAGES :

Plasphodore Mimetyk	— Wojciech ZIEMIAŃSKI
Mamalia, son amante	— Zofia BAJNO
La Momie Chinoise	— Irmina BABIŃSKA
Femellon	— Mariusz PRASAŁ
Franz von Telek	— Zdzisław SOBOCIŃSKI
Les Gendarmes	— Leszek ŻENTARA Wojciech ŁUGOWSKI
Objets expérimentaux	— Ewa SOBIECH Piotr SZULC
L'Homme mystérieux	— Andrzej NOWAK

Assistant du metteur en scène

WOJCIECH ZIEMIAŃSKI

Spectacle avec l'entracte

THEATRE DE CYPRIAN NORWID A JELENIA GORA

Jelenia Góra — ville dont l'histoire remonte selon la légende au XII^e siècle — fut restituée à la Pologne après la II^{ème} guerre mondiale. Située aux pieds de la chaîne montagneuse des Karkonosze, Jelenia Góra compte 100 mille habitants et elle est un important centre touristique, industriel et culturel de la région dont, dès 1974, elle est devenue la capitale.

Son théâtre, qui porte le nom du grand poète polonais de l'époque romantique — Cyprian Norwid (1821-1883), joue un rôle de premier ordre dans la vie culturelle de la ville. En août 1985, le théâtre fêtera le quarantième anniversaire de son existence. En effet, il fut le premier théâtre fondé sur les territoires de l'Ouest revenus à la Pologne après la II^e guerre mondiale. Le 23 août 1945 il inaugura son activité avec la représentation de » Zemsta « (La Vengeance) d'Aleksandre Fredro, auteur des meilleures comédies polonaises, dans la mise en scène de Stefania Domańska, premier directeur du théâtre. La troupe se composait à l'époque de tout jeunes acteurs qui commençaient à peine leurs carrières artistiques, dont certains devinrent ensuite de célèbres metteurs en scène, comme Adam Hanuszkiewicz ou Kazimierz Dejmek. Dès les premiers jours de son existence le théâtre faisait des tournées dans des dizaines de bourgs et de villages de la Basse Silésie, en accomplissant ainsi une importante mission nationale, éducative et culturelle. Il a fortement contribué à l'intégration sociale de la nouvelle population venue de toute la Pologne.

En 1950 le théâtre passe sous la gestion de l'Etat et doit augmenter le nombre des tournées (en 1953 seulement, 917 spectacles dont 734 en tournées), ce qui se repercute négativement sur la qualité artistique des représentations. Leur qualité s'améliore et la troupe réussit à se stabiliser sous la direction de Tadeusz Kozłowski (1966-1973). Mais le théâtre connaît son véritable essor à partir de septembre 1973, lorsque Alina Obidniak devient sa directrice.

Rapidement on procède à la restauration et à la modernisation du bâtiment théâtral. On ouvre le Club de l'Acteur et l'une des salles est aménagée pour les besoins de la scène expérimentale. Sur cette scène, appelée Scène d'Etude, on monte des spectacles plus difficiles. Elle permet aux créateurs de jouer librement avec l'espace théâtral et aux acteurs elle ouvre un contact direct avec les spectateurs. On a représenté sur cette scène les pièces de Norwid, de Wyspiański, de Witkacy, de Sartre, de Mrożek, d'Andreiew, de Maeterlinck, de Goethe, de Beckett (la première polonaise de sa pièce » Pas moi «). L'activité de la Scène d'Etude a beaucoup contribué au prestige du théâtre.

Grâce à l'existence de la Scène d'Etude, la Grande Scène (550 places) a pu s'orienter vers un répertoire et une mise en scène différents, destinés au large public : spectacles exigeant de grands moyens scéniques et techniques, soirées des poésies, et même des shows musicaux.

De nombreux créateurs polonais célèbres travaillent avec le théâtre de Jelenia Góra. Henryk Tomaszewski, fondateur et directeur du Théâtre de Pantomime de Wrocław, y a réalisé » Peer Gynt « d'Ibsen (en 1974), » Songe d'une nuit d'été « de Shakespeare (en 1976), » Androclès et le lion « de Shaw et enfin » Protesilas et Laodamie « de Wyspiański (en 1979). Le grand scénographe Krzysztof Pankiewicz a fait ici ses preuves en tant que metteur en scène. Sur la Scène d'Etude il a monté » Dans le petit manoir « de Witkacy et » Huis clos « de Sartre, et sur la Grande Scène » La Vengeance « de Fredro et » Don Juan « de Molière. C'est aussi dans notre théâtre qu'Adam Hanuszkiewicz a présenté sa célèbre adaptation scénique du poème » Beniowski « de Słowacki, ainsi que le spectacle évoquant la jeunesse d'Adam Mickiewicz (en 1977).

Les jeunes metteurs en scène sont régulièrement invités par la direction à coopérer avec notre théâtre. Nombreux sont ceux qui, connus aujourd'hui dans la vie théâtrale polonaise, ont débuté sur les scènes de Jelenia Góra (entre autres Grzegorz Mrówczyński, Mikołaj Grabowski, Krystian Lupa). Ainsi Krystian Lupa, l'un des plus intéressants metteurs en scène de la jeune génération, collabore depuis 1977 avec notre théâtre où il a réalisé » La vie d'homme « d'Andreiew (la première mise en scène depuis 1945), » Les grâces et les épouvantails « de Witkacy (la première dans le théâtre professionnel), deux spectacles d'auteur : » La chambre transparente « et » Le dîner «, » La Mère « de Przybyszewski, » Les Pragmatistes « de Witkiewicz, » A pied « de Mrożek, » Le Mariage « de Gombrowicz.

Le théâtre de Jelenia Góra anime, dans une grande mesure, la vie culturelle de la ville et de toute la région. Dans le cadre de l'Université Théâtrale, il organise des cours et des conférences sur la théorie et la pratique du théâtre. Il aide les troupes d'acteurs-amateurs. En collaborant avec des écoles supérieures (l'Université de Wrocław entre autres), le théâtre organise des congrès et des colloques. Un séminaire pour les étudiants de théâtre de toute la Pologne consacré aux problèmes du théâtre moderne a eu lieu en 1977. Ensuite, en mars 1978, s'est tenu le colloque sur l'art dramatique de Witkacy avec la participation des spécialistes et des traducteurs des oeuvres de cet écrivain venus de plusieurs pays du monde (Alain van Cruyten de la Belgique et le professeur Daniel Gerould des USA, parmi d'autres). Le centenaire de la mort de Norwid (mai 1983) a été commémoré par un colloque, ainsi que par des expositions et des manifestations théâtrales. Les actes des colloques consacrés à Witkacy et à Norwid ont été publiés.

Notre théâtre entretient de nombreuses relations avec les théâtres étrangers. Au cours des Rencontres Théâtrales, organisées à Jelenia Góra en septembre de chaque année, on peut voir à côté des troupes polonaises, aussi des troupes étrangères (de Barcelone, de Caracas, de Veszprém, de Bologne, de Bogote, de Reykjavik, de Paris, de Moscou, de Tokyo) arrivées ici pour présenter les spectacles les plus intéressants de la saison. Invité par la Fédération des Festivals Américains, le théâtre de Jelenia Góra fait une tournée en Amérique Latine en mai 1976. Pendant le III^e Festival International de Théâtre à Caracas il donne la représentation de » Don Juan « de Molière dans la mise en scène de Pankiewicz. Il inaugure avec cette pièce des Festivals Internationaux de Théâtre à Bogota, à Panama et à San José. Le spectacle obtient le prix spécial discerné à toute la troupe par les critiques dramatiques accrédités auprès du Festival à Costarica. En avril 1980 le théâtre de Norwid fait avec la pièce » Les Grâces et les Epouvantails « de Witkacy, une tournée en Italie du Nord. Il donne également maintes représentations en RDA, en Hongrie et en Tchécoslovaquie.

Notre théâtre a eu plusieurs occasions d'accueillir des créateurs célèbres et des troupes connues. En juin 1980 il voit arriver Eugenio Barba avec son Odin Teater qui présente ses derniers spectacles. A deux reprises la troupe de Roy Hart Theatre joue sur notre scène et ses membres animent pendant plusieurs jours des stages théâtraux. Une coopération régulière s'établit entre notre théâtre et le prof. Jean Pradier. Tout en conduisant de différents exercices d'art théâtral avec nos acteurs, il a préparé la réalisation de » Phèdre « de Racine sur la Scène d'Etude.

Ces contacts étrangers ont permis l'organisation de deux grandes manifestations culturelles à caractère international.

En septembre 1979 notre théâtre organise le colloque sur les aspects scientifiques du théâtre, au cours duquel plusieurs chercheurs venus des pays occidentaux ont présenté leurs communications, ainsi René G. Busnel, directeur à L'Ecole des Hautes Etudes (» Réflexions sur certains aspects biologiques de la danse «), Henri M. Laborit, directeur du Laboratoire d'Eutonologie l'Hôpital Boucicant, Paris (» De théâtre du point de vue de la biologie des comportements «), Abraham A. Moles, directeur de l'Institut de Psychologie Sociale — l'Université de Strassburg (» Théorie des actes et de l'espace théâtral «), Alain A. Barsacq du Centre Georges Pompidou (» Espace de la projection de l'Institut I.R.C.A.M. «), de même que Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Roberto Bacci et autres.

En août 1983 Jelenia Góra accueille le I^{er} Festival International des Théâtres de Rues qui rassemble une trentaine des troupes venus de nombreux pays d'Europe et d'Amérique. Le théâtre de Norwid veut organiser un festival pareil en 1984.

C'est le Centre de Recherches et de Pratiques Culturelles en train de se former auprès du théâtre de Jelenia Góra, qui s'occupera dans l'avenir aussi bien des problèmes théoriques et pratiques ayant rapport à l'art du théâtre que des questions d'organisations techniques de telles manifestations dépassant le cadre traditionnel de l'activité théâtrale.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1885—1939)

Stanisław Ignacy Witkiewicz (pseudonyme « Witkacy ») — peintre, théoricien d'art, dramaturge, romancier, photographe, philosophe — est né le 24 février 1885 à Varsovie. Il passe sa jeunesse à Zakopane (station climatique aux pieds de la chaîne montagneuse de Tatry) dans le milieu littéraire et artistique de la Jeune Pologne. Son père — Stanisław Witkiewicz, peintre et critique d'art éminent, exerce une grande influence sur la formation de sa personnalité et le développement de ses capacités précoces. A l'âge de 7 ans il écrit, inspiré de Shakespeare et Maeterlinck, quelques courtes formes dramatiques, et âgé de 17 ans environ, il fait ses débuts comme peintre à une exposition à Zakopane. Un an plus tard, il écrit son premier traité philosophique. Dans les années 1904-1908, il fait quelques voyages à l'étranger (l'Autriche, l'Italie, la France) au cours desquels il apprécie la peinture contemporaine européenne. Il admire les oeuvres de Gauguin et, plus tard, celles de Picasso. En 1905, il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts à Cracovie, mais un an plus tard, sous la pression de son père, partisan de la théorie que chaque système d'éducation tue l'individualité, il arrête ses études pour prendre des leçons particulières chez un ami de Gauguin, un excellent peintre — Władysław Ślewiński. En 1908, il se réinscrit à l'Académie qu'il quitte définitivement en avril 1910. C'est à cette époque qu'il fait la connaissance d'Irena Solska, comédienne connue, liée avec le milieu de bohème artistique de Cracovie. Cette connaissance se transforme bientôt en liaison orageuse qui dure jusqu'à 1912 et devient le canevas du premier roman de Witkiewicz, « Les 622 chutes de Bungo ou la femme démoniaque » (publié qu'en 1972). En 1911, il voit à Paris une exposition célèbre des cubistes, il rend la visite à Ślewiński à Doléan en Bretagne (il y fait une série de paysages sur l'Océan), ensuite il va à Londres, invité par son ami — Bronisław Malinowski plongé dans ses recherches anthropologiques qui bientôt le rendent célèbre. Il se rend régulièrement chez son père qui, à partir de 1908, suit une cure à Trieste. En août 1913, Witkiewicz expose à Cracovie toutes ses oeuvres (82 toiles).

Le 21 février 1914, la fiancée de Witkiewicz, Jadwiga Janczewska se suicide dans la montagne de Tatry. Choqué par cet événement tragique, Witkiewicz décide de participer, comme dessinateur et photographe, à l'expédition scientifique pour la Nouvelle-Guinée, organisée par Bronisław Malinowski. Début juin, ils partent à bord d'un bateau de Londres pour l'Australie, en s'arrêtant au Ceylan. Les échos de ce voyage reviennent souvent dans les oeuvres de Witkiewicz (l'action de ses quelques pièces théâtrales est située au sud-ouest de l'Asie et en Australie, on retrouve également des motifs indiens et orientaux dans sa peinture).

L'expédition de Malinowski est interrompue par le déclenchement de la guerre. Brouillé avec son ami, Witkacy décide de retourner en Europe. A la fin d'octobre 1914, il arrive, dans un état de grande dépression nerveuse, à Pétersbourg où il entre à l'école militaire, considérant comme son devoir la participation à la guerre contre les Allemands et espérant pouvoir entrer plus tard dans l'une des troupes polonaises que l'on voulait organiser. En mars 1915, il termine l'école militaire dans le grade de sous-lieutenant et grâce à la protection de son oncle il entre au célèbre régiment de la garde impériale où font leur service militaire les jeunes aristocrates. Il combat au front et il est gravement blessé dans la bataille à Witonez. Pendant la révolution de février 1917, les soldats désignent Witkiewicz dans la garde du drapeau de leur bataillon en reconnaissance de son attitude humaine envers ses subordonnés. Après la révolution d'octobre il est obligé de se cacher. Le séjour en Russie devient décisif dans la biographie de Witkiewicz. Les expériences de la guerre, du service militaire et, avant tout, de la révolution changent complètement son système de valeurs, sa vision du monde, de l'homme et de l'histoire. Ces expériences stigmatisent une fois pour toutes sa création artistique où revient le leitmotiv de la révolte des masses, de la révolution, des coups d'Etat. Elles donnent le caractère définitif à ses idées historiosophiques et deviennent la cause principale de sa vision pessimiste et catastrophique du monde. Pendant son séjour en Russie il fait de la sa peinture, des expérimentations photographiques et prépare le fondement de son système philosophique et esthétique.

En juin 1918, il revient dans son pays où il poursuit son activité créatrice. Pendant 6 ans, il a écrit plus de 30 pièces théâtrales, il a publié trois livres dans lesquels on retrouve les principes de sa théorie de la peinture, du théâtre, ainsi que ses idées sur le développement de la culture : » Les formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent « (Varsovie, 1919), » Esquisses esthétiques « (Cracovie, 1922), » Théâtre. L'Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre « (Cracovie, 1923). Il appartient à un groupe des Formistes dont il devient le principal théoricien. Il participe aux plusieurs expositions.

En 1927 il publie » L'Adieu à l'Automne « et en 1930 » L'Inassouissement «. En 1925, il ouvre un atelier des portraits qu'il nomme la Maison des Portraits de Stanisław Ignacy Witkiewicz. Il organise à Zakopane le Théâtre Formiste (dans les années 1925-26).

Dans les années trente, il se consacre presque entièrement à la philosophie. Il publie quelques dizaines d'articles où il présente ses idées philosophiques et fait des polémiques contre des conceptions de Carnap, de Russell et de Wittgenstein. Dans son ouvrage publié en 1935, » Idées et théorèmes impliqués par la notion de l'Existence «, il formule son système philosophique nommé le » monadisme biologique «. La création artistique ne devient qu'une partie marginale de ses curiosités. Dans les années 1931-32, il écrit la première partie du roman. » La seule Issue « qu'il ne termine jamais. En 1932, il publie un livre sur la nocivité des stupéfiants » Nicotine, alcool, cocaïne, peyotl, morphine, éther « et un essai » De la Forme Pure «. En 1936, il termine » Les Cordonniers «. En 1936, il écrit une étude psychologique, sociale et des mœurs, » Les Ames mal lavées « où, il présente son opinion sur l'histoire de la Pologne et analyse les défauts nationaux (publié en 1975).

En septembre 1939, il veut entrer dans l'armée, comme officier de réserve, mais il est démobilisé à cause de son âge et de son état de santé. Le 4 septembre, il quitte Varsovie avec un flot de réfugiés et, accompagné de son amie Czesława Oknińska, il se dirige vers l'est. A mi-septembre ils arrivent dans un bourg Jeziory, en Polesie, où Witkacy se suicide le 18 septembre. Il est enterré au cimetière local à Jeziory.



Les principales éditions dans la langue française :

- » Théâtre complet « I-VI, Lausanne 1969-1976 (L'Âge d'Homme — la Cité). Collection
- » Théâtre vivant «.
- » La Mère «. Adaptée du polonais par Koukou Chanska et François Marié, Paris 1969 (Gallimard).
- » La Poule d'Eau «. Adaptée du polonais par Koukou Chanska et François Marié, Paris 1969 (Gallimard).
- » Les Cordonniers «. Texte français de Koukou Chanska et Jacques Lacarrière, Paris 1969 (Gallimard).
- » Introduction à la théorie de la Forme Pure au théâtre « — » Précisions sur la question de la Forme Pure au théâtre «. Traduction de Koukou Chanska et Jacques Lacarrière. Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault, 73, 3^e trimestre 1970 (Gallimard).
- » L'Inassouissement «. Traduction et avant-propos d'Alain van Crugten, Lausanne 1970 (L'Âge d'Homme).
- » L'Adieu à l'Automne «. Traduction d'Alain van Crugten, Lausanne 1972 (L'Âge d'Homme).
- » Les 622 chutes de Bungo ou la femme démoniaque «. Traduction de Lena Blyskowska et Alain van Crugten, Lausanne 1979 (L'Âge d'Homme).
- » Les Formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent «. Traduction d'Antoine Baudin, Lausanne 1979 (L'Âge d'Homme).
- » Les Narcotiques « suivi de » Les Ames mal lavées «. Traduction de Gérard Conio, Lausanne 1980 (L'Âge d'Homme).
- » Cahier Witkiewicz «, n° 1 (1979), n° 2 (1979), n° 3 (1980), n° 4 (1982). Lausanne. Rédaction d'Alain van Crugten.

WITKACY

» Créateur comme l'étaient ceux de la Renaissance « — cette formule revient souvent sous la plume des critiques définissant Stanisław Ignacy Witkiewicz, la richesse de son talent et de son oeuvre, l'étendue de ses curiosités. Formule qui semble juste car elle donne la mesure de l'individualisme de Witkacy, de son exceptionnelle personnalité et de ses possibilités créatrices. Il était peintre, auteur dramatique, romancier, publiciste, critique et théoricien d'art et de culture, philosophe. Mais en même temps l'on sent toute l'inadéquation de cette formule en songeant à la nature de l'oeuvre de l'auteur des » Cordonniers «. Minée par l'inquiétude, pleine de contrastes et de dissonances, épatant par des procédés souvent trop primitifs, l'oeuvre de Witkacy est une négation criante de tout ce que désigne couramment le terme de » renaissance «. En comparant cette oeuvre à un peloton de laine embrouillé, le critique Konstanty Puzyna écrivait : » Son dynamisme explosif bout sous la pression des tensions contradictoires. On y voit s'affronter, interférer, et s'entremêler presque tous les problèmes artistiques de l'avantgarde du XX^e siècle auxquels se joignent les questions d'ordre politique, philosophique et sociologique, où d'excellents diagnostics et hypothèses ont fusionné avec les obsessions naïves, le sérieux avec la parodie ou avec le fantasme délibéré «.

Rien d'étonnant alors que dès le début l'oeuvre de Witkacy suscitait des polémiques et des discussions. Nul écrivain polonais n'a été l'objet de tant d'opinions et de jugements contradictoires. Aucun n'a été attaqué avec autant d'acharnement et de brutalité, avec un tel déploiement de railleries et de diffamations. Dans les années 1918-1939 Witkacy a eu contre lui presque toute la critique. On lui reprochait de propager le non-sens, on l'accusait de cynisme, on le soupçonnait d'avoir pour seul but la volonté de se moquer du public.

D'ailleurs ce n'est pas seulement l'oeuvre de Witkacy qui fut à l'époque le grand sujet de controverses. C'est aussi sa personne qui soulevait l'indignation. L'opinion publique était choquée par les ragots sur les scandales qu'il provoquait, par ses canulars et ses extravagances, son alcoolisme et l'usage de la drogue. De là naquit le mythe de Witkacy, perpétué ensuite par de nombreux souvenirs et mémoires. Mythe de drogué et d'alcoolique, d'érotomane et de maniaque, de cabotin et de pitre.

De ce mythe, aujourd'hui, ne restent que des miettes. Notre optique a complètement changé avec le temps. Au cours des dernières décennies Witkacy devint un classique : on lit ses textes à l'école, on les analyse à l'université, on leur consacre des dizaines d'articles et de thèses, on joue ses pièces dans tous les théâtres. Il fit en même temps une carrière mondiale. Durant les quinze dernières années il est devenu l'écrivain polonais le plus souvent traduit, commenté et joué. Les traductions en 18 langues de ses pièces dramatiques, de ses romans et de ses traités théoriques ont paru dans 20 pays. Ses pièces ont eu 140 premières environ dans les théâtres de 19 pays. Witkacy est devenu — à côté de Sienkiewicz — non seulement l'écrivain polonais le plus connu dans le monde entier, mais aussi — à côté de Gombrowicz — un écrivain le plus apprécié et le plus estimé. On le range parmi les plus grands dramaturges du XX^e siècle. Dans la nouvelle édition de son livre célèbre » The theatre of the Absurd « (New York 1969) Martin Esslin lui consacra une place à part dans le chapitre sur les précurseurs de la dramaturgie d'avant-garde moderne et, dans sa préface à l'édition américaine de pièces de notre écrivain, il constate : » à Witkacy une place importante est désormais assurée dans un large contexte européen et occidental. «.

L'opinion concernant l'ensemble de son oeuvre changea complètement. On y voit le phénomène le plus original dans l'histoire de la culture polonaise. Witkacy est considéré comme le plus brillant écrivain des années 1918-1939, qui par la largeur de ses horizons intellectuels et la nouveauté de ses trouvailles artistiques dépassait ses contemporains et qui, comme tous les précurseurs, ne pouvait être reconnu et apprécié que par les générations ultérieures. De manière également différente est jugée à présent la vie de Witkacy, son mythe a pris pour nous une autre signification. Et ceci non seulement parce qu'on sait maintenant qu'en réalité il n'était ni drogué, ni alcoolique, ni un maniaque aux inclinations schizo-phrènes. Ses folies, ses excentricités, ses clowneries semblent être des manifestations d'une attitude consciemment choisie, plus encore, d'une certaine philosophie de la vie derrière laquelle se cache une vérité complexe sur l'homme et l'artiste. L'un de ses amis intimes écrivait : » Doué d'un exceptionnel sens de l'humour, Witkacy s'en servait pour masquer sa véritable personnalité. Quelqu'un donc qui ne le connaissait pas bien, ne voyait le plus souvent que son masque. (...) Quand parfois ce masque tombé, un homme terriblement solitaire apparaissait : morne, désintégré intérieurement, tourmenté par des passions violentes, secoué d'élans métaphysiques inconnus à un homme moyen. Un individu sublime, créateur et par excellence tragique «.

Dans l'attitude de Witkacy nous voyons précisément ce à quoi tient l'unité de sa vie et de son oeuvre.



Le système philosophique qu'il a créé est la clé permettant de comprendre son oeuvre. L'une des questions fondamentales posées par Witkacy-philosophe concernait l'essence de l'existence humaine. Pour l'homme le fait seul d'exister ne peut pas se constituer en valeur suprême et unique, de même que le sens de son existence ne peut pas se réduire aux seules affaires, activités et émotions quotidiennes. Nous nous distinguons du monde de la nature avant tout par les besoins supérieurs qui naissent de la prise de conscience du fait de notre existence et de la quête de son sens : » Pourquoi je suis justement cet être et non pas un autre ? Dans cet endroit précisément de l'espace infini et dans cet instant du temps infini ? Dans ce groupe d'êtres, sur cette planète ? « En essayant de répondre à ces questions l'homme peut, dans une brève » révélation métaphysique «, découvrir et comprendre le Mystère de l'Existence. Sa capacité de ressentir des émotions métaphysiques devient pour lui une valeur suprême, sa différence spécifique en tant qu'être humain. C'est elle encore qui confère à sa personnalité son caractère unique et individuel.

Malheureusement, le temps qui vient annonce l'anéantissement de cette valeur fondamentale de la vie humaine. » Au fur et à mesure — écrivait Witkacy — que la vie devient plus confortable grâce à l'évolution sociale, plus stable dans ses cadres, plus automatique et mécanique dans ses fonctions, il y a de moins en moins de place pour l'inquiétude métaphysique dans l'âme humaine. Notre existence devient de plus en plus programmée, l'homme est d'avance éduqué pour accomplir certaines fonctions partielles qui l'empêchent d'avoir une vision globale des choses et qui le préoccupent tellement par un travail systématiquement organisé, que la réflexion sur l'absolu dépourvue d'utilité immédiate, cesse d'être importante dans la vie de tous les jours «. La société atteindra un jour le bonheur universel mais l'autonomie de l'individu sera détruite et ses intérêts subordonnés à ceux de la collectivité. Dans une société moderne, parfaitement organisée qui se distingue mal d'une ruche, il n'y aura plus de place pour des manifestations d'individualité, ce qui signifie la fin de l'art, expression la plus accomplie — disait Witkacy — des émotions métaphysiques vécues par l'artiste.

Le destin des personnages dans ses oeuvres est déterminé par cette idée directrice de sa philosophie. Toute leur activité est axée sur la quête des situations et des moyens susceptibles de leur procurer des révélations métaphysiques et de les rapprocher ainsi de Mystère de l'Existence. Ses héros sont mûs par la volonté d'échapper à l'ennui et à l'inassouvissement qui les hantent. Ils agissent dans un monde dont disparaissent les valeurs traditionnelles et dans lequel la société s'uniformise et se mécanise, dans lequel » la solitude métaphysique de l'homme a fait place à la conscience au même degré oppressante d'appartenir à une terrifiante machine sociale «. Dans un monde pareil c'est cette quête incessante d'émotions métaphysiques qui devient la seule chance de sauver le sens de sa propre existence et le dernier moyen d'affirmer son autonomie. Pourtant ses héros n'arrivent jamais à atteindre ce but. Ce qui était possible jadis, est impossible de nos jours. Il ne reste donc que de chercher des formes compensatoires : l'érotisme, la politique l'art, ou bien — comme dans la pièce » Les grâces et les épouvantails «

— des produits chimiques susceptibles d'intensifier les émotions vécues. C'est également de sa propre vie qu'on peut faire le théâtre de la Forme Pure, c'est-à-dire, provoquer des situations et des événements qui par leur caractère absurde, insolite et effrayant auraient donné des apparences d'étrangeté ontologique. Cependant tous ces efforts se révèlent vains, la dernière solution étant la mort, l'anéantissement total, tel qu'on le voit dans » Les pragmatistes « et dans » La mère », ou bien, la révolution sociale qui balayera de la scène les derniers quêteurs de l'Absolu.

Sans risquer d'exagérer on peut dire que Witkacy, dans sa vie, réglait sa conduite sur le même principe qui meut ses héros : tout ce qu'il faisait était une manifestation du besoin d'affirmer son autonomie en tant qu'individu et être unique. C'était la source de sa passion créatrice, de ses recherches étendues et enfin, la cause de ses tragiques tensions et conflits intérieurs. Toute la vie de Witkacy, de même que son suicide en septembre 1939 — au moment où sa vision de l'histoire trouvait la confirmation — revêtent aujourd'hui une signification symbolique. Cette vie et cette mort incarnent la tragédie de l'artiste du XX^e siècle qui » en choisissant son destin, choisit la folie «.



» LES PRAGMATISTES « SUR SCENE

Witkacy termine » Les Pragmatistes «, sa deuxième pièce, le 22 août 1919 et il la publie dans un périodique d'expressionnistes polonais » Zdrój «. La création mondiale de cette pièce a lieu le 29 décembre 1921 dans un théâtre expérimentale » Elsynor « à Varsovie, fondé par un groupe d'écrivains (entre autres Jarosław Iwaszkiewicz). Selon les intentions des réalisateurs, le spectacle devait être la première tentative en Pologne de montrer l'une des grandes tendances du théâtre européen d'avant-garde qui s'exprime par le rejet du réalisme dans la mise en scène et dans le jeu d'acteurs. Cet expériment s'était soldé par un échec dû, selon la critique, aussi bien à l'auteur qu'aux créateurs du spectacle (la mise en scène de Karol Borowski). Pourtant, la première est devenue une sensation dans la vie artistique de Varsovie, elle a provoqué une forte résonance dans les journaux et la discussion autour des » Pragmatistes « s'est transformée en une grande dispute sur l'art moderne. Witkacy y a pris la parole, en précisant sa théorie de la Forme Pure au théâtre.

En décembre 1926, les » Pragmatistes « sont montés par le Théâtre Formiste à Zakopane, fondé par Witkacy et un groupe d'intellectuels locaux. La pièce est mise en scène par Marcelli Staroniewicz, médecin à l'hôpital à Zakopane, ami de Witkacy qui, à son tour, fait les projets du décor et des costumes.

Les » Pragmatistes « ne reviennent sur scène que 37 ans plus tard, sous une forme un peu bizarre. Dans le théâtre d'étudiants » Centon « à Varsovie a lieu en mars 1963 la première d'une autre pièce de Witkacy » Ils «, et les créateurs du spectacle (la mise en scène de J. Marso, la scénographie de K. Pankiewicz) y ont introduit le texte des » Pragmatistes « conçu comme le rêve de l'héroïne des » Ils «. C'était l'une des idées choquantes des réalisateurs du spectacle qui ressemblait à un jeu extravagant au théâtre. En 1966, les » Pragmatistes « sont montés par le théâtre d'étudiants » Argos « à Toruń. La première représentation sur la scène professionnelle a lieu le 20 juillet 1967 au Théâtre Kruczkowski à Zielona Góra, dans la mise en scène d'A. Makarewicz. La réalisation suivante a lieu au Théâtre S. Jaracz à Olsztyn (le 27 avril 1968) dans la mise en scène de K. Pankiewicz. La première des » Pragmatistes « au Théâtre C. Norwid à Jelenia Góra est donc la septième réalisation de cette pièce en Pologne et la troisième dans le théâtre professionnel.

Les six réalisations des » Pragmatistes « à l'étranger :

- décembre 1968 — Vienne — » Experiment am Lichtenfeld «
- le 14 novembre 1972 — New-York — Theatre Hut (City College)
- le 29 janvier 1976 — Amsterdam — Universitetstheater
- le 1^{er} décembre 1980 — Goteborg — Nationsteater
- le 19 mai 1982 — Colchester — University Theatre
- juin 1983 — Rome — Laboratorio Teatro Libero

A PROPOS DES » PRAGMATISTES «

...*Les Pragmatistes* ne peuvent être considérés comme une oeuvre vraiment accomplie de Witkiewicz, ce qui apparaît assez nettement ici, dans le voisinage de pièces aussi fortes que *La Poule d'Eau*, *Gyubal Velleÿtar* et *La Pieuvre*. *Les Pragmatistes* constituent pourtant une indéniable curiosité, à la fois dans l'oeuvre de Witkacy et dans le contexte général et artistique de l'époque, c'est-à-dire pour nous déjà dans l'histoire du théâtre.

A celui qui lirait rapidement et superficiellement les dialogues, ces trois petits actes peuvent sembler n'être qu'une série de variations plus ou moins originales sur des thèmes de complet non-sens. Le lecteur qui y aborderait pour pour la première fois l'oeuvre de Witkacy risquerait même, me semble-t-il, de sombrer dans l'incompréhension complète — ce qui, du reste, a toujours été le cadet des soucis de l'auteur. Or, le texte des *Pragmatistes* est en réalité, pour une grande part, une sorte de dissertation dramatisée sur les principaux thèmes de la théorie de l'art et de la culture élaborée par Witkiewicz.

La date de sa composition est, à cet égard, assez significative : en 1919, il venait tout juste de publier depuis quelques mois ses *Nouvelles Formes en Peinture*, ouvrage pourvu d'une longue *Introduction philosophique*, où il exposait dans le détail ses conceptions sur l'histoire des cultures et, en particulier, l'affirmation de la décadence complète de la civilisation européenne contemporaine. La théorie de l'art, et plus précisément de la peinture, qui suivait, était en rapport direct avec cette vision du monde. C'était par la suite seulement qu'il allait étendre cette théorie au théâtre, dans une série d'articles dont les premiers dataient de 1920 et qui seraient rassemblés en 1923 dans un volume intitulé *Teatr*. *Les Pragmatistes* sont donc tout à fait contemporains de l'élaboration de cette théorie dramatique à laquelle il donnait le nom de » théorie de la Forme Pure «, et c'est sans doute pour cette raison que cette oeuvre est l'une de celles où la pratique théâtrale de Witkiewicz se rapproche le plus de sa théorie. L'auteur s'en rendait d'ailleurs bien compte, puisque, dans ses essais groupés sous le titre de *Teatr* en 1923, il faisait le bilan objectif du nombre déjà impressionnant de pièces qu'il avait composées à ce moment et que, parmi celles-ci, il citait *Les Pragmatistes* comme » l'une des plus proches de la Forme Pure «.

Examinons d'abord sous l'angle de la fameuse Forme Pure les thèmes de cette pièce apparemment absurde. Le fondement de la théorie de Witkiewicz est l'exigence absolue d'un *théâtre métaphysique*, c'est-à-dire d'un art qui ferait, avec les moyens propres à la civilisation moderne, courir sur l'échine du spectateur un frisson de terreur sacrée comparable à celui qui assaillait, par exemple, une foule grecque assistant, il y a plus de deux millénaires, à la représentation d'une tragédie illustrant la petitesse de l'homme face au Destin ou à Ceux qui l'incarnent. Witkiewicz constate avec rage la disparition presque totale de ce qu'il nomme le sentiment de l'étrangeté de l'existence, et qui vivait dans les temps anciens grâce à la religion, à la philosophie et à l'art. Aujourd'hui, affirme-t-il, il n'y a plus que quelques artistes, quelques fous ou quelques criminels (pour lui ce sont presque des synonymes) qui se soucient encore un peu d'introduire dans la vie les formes, jadis florissantes, qui permettent de ressentir le Mystère de l'Etre. Ceux qu'il appelle les » pragmatistes «, par contre, ne sont que des mystificateurs qui prétendent reprendre le contact avec le Grand Mystère par des » trucs « quelconques, mais qui, en réalité, ne font que semblant de croire en quelque chose afin d'en retirer un profit. Lequel ? Toujours le même : le » frisson existentiel «, » la sensation de vivre sa vie sur les sommets «, comme dit Hyrcan, le représentant du pragmatisme dans *La Pieuvre*. Witkacy n'a pas de mots assez durs pour stigmatiser ces faussaires, qui prétendent échafauder une philosophie de la vie en ignorant volontairement la métaphysique.

Tel est, dans *Les Pragmatistes*, Franz von Vitello qui affirme à tout bout de champ et avec orgueil son réalisme : » J'ai une santé de cheval « ! Vitello est, comme tout personnage de Witkiewicz, à la recherche de sensations fortes, qui donneraient de l'intensité à l'existence, mais il côtoie le Mystère sans le reconnaître. Il est l'impresario de la Momie Chinoise, avec laquelle il veut monter un numéro de spiritisme, dans une sorte de cabaret fantastique, dont son beau-frère, le décadent Plasphodore, serait le directeur. La Momie, quant à elle, est sur la scène l'incarnation du Mystère, de l'Incompréhensible. Elle finit par triompher en subjuguant

et en entraînant Plasphodore et Mamalia et en laissant von Vitello anéanti (mais pour quelques instants seulement, puisqu'il a » une santé de cheval «). Ce n'est pas sans raison qu'elle est chinoise : c'est à l'Europe seulement (sans parler de l'Amérique) que Witkiewicz fait le reproche d'avoir rompu les liens avec la métaphysique. Tout ce qui est oriental trouve en effet grâce à ses yeux, ainsi du reste que tout ce qui est ancien, tout ce qui date du temps où chacun pouvait éprouver le sentiment métaphysique dans la vie quotidienne. Artiste raté et dégénéré, Plasphodore sait que des temps pareils ont existé, mais dans sa mollesse, il ne croit plus à la possibilité d'une renaissance du sentiment métaphysique qui donnerait du sel à la vie : » Au fond, il n'y a rien qui puisse m'assouvir ». Adeptes attardés du dandysme, ils recherchent, lui aussi, les sensations intenses, ils essaient de tromper son ennui » existentiel « en s'isolant totalement de la vie. Il aspire à la » création «, mais la création de quoi ? — il ne le sait pas lui-même. Pourtant la Momie dit de lui : » Il avait tout en lui : en des temps très, très anciens, il aurait été un sage et un guerrier. « Mais il a même cessé de croire vraiment au Mystère : péché capital pour lequel la Momie lui infligera un châtement inconnu, mais que l'on suppose terrible.

Dans leur fausse quête du mystère métaphysique de l'Être, les Pragmatistes utilisent des artifices qui sont des leitmotivs dans l'œuvre de Witkiewicz : spiritisme, drogue, et surtout » transformation de la personnalité «. Ils jouent à se transformer, à être quelqu'un d'autre, ils se donnent la comédie, à eux-mêmes et aux autres, dans l'espoir d'on ne sait quelle sensation révélatrice qui comblerait leur vide intérieur.

Mais ce n'est pas seulement sur le plan des thèmes que *Les Pragmatistes* sont une illustration fidèle de cette théorie de la Forme Pure, à laquelle Witkacy n'est souvent pas parvenu à se conformer d'aussi près qu'il l'eût voulu. C'est dans sa forme dramatique également qu'elle est extrêmement curieuse. Une des choses qui doit frapper le lecteur est l'inhabituelle quantité d'indications de mise en scène que fournit l'auteur : leur longueur totale est presque égale à celle des répliques proprement dites. Il est indéniable cependant que le dialogue comporte des longueurs, des obscurités, et trahit un goût excessif de la rhétorique, notamment dans les réflexions philosophiques de Plasphodore ou l'ennuyeux » philosophe « pseudo-oriental de la Momie. Mais la trouvaille du personnage muet de Mamalia est à porter au crédit de l'auteur. Elle marque une tendance vers un art véritablement » formel «, vers un théâtre de pantomime, dans lequel l'influence orientale est on ne peut plus clairement définie. Les textes explicatifs de l'auteur sont extrêmement précis en ce qui concerne les gestes et les jeux de physionomie de Mamalia, qui doivent être aussi clairs que des paroles, aussi intelligibles que si les répliques étaient effectivement prononcées. L'accent oriental est souligné par la présence de la Momie Chinoise, dont chaque apparition sur scène est également équivalente à une danse. Trouvaille également que sa chanson, faite de monosyllabes incompréhensibles et qui joue dans le déroulement de la fin de l'action un rôle essentiel, celui de véritable révélateur du Mystère.

Les jeux de scène nécessités par la présence de la muette Mamalia et de la Momie Chinoise orientent donc cette deuxième pièce de Witkiewicz vers un théâtre de gestes et d'attitudes (de tableaux vivants, par exemple), qui semble fort bien carder avec une théorie dramatique qui s'intitule Forme Pure. De même, la première apparition de la Momie, son menaçant chuchotement à l'oreille de Plasphodore qui fait tomber celui-ci en catalepsie, son étrange chant monosyllabique aux résonances orientales, ainsi que l'horrible cri que pousse la muette (!) Mamalia, qui vient d'être entraînée hors de scène d'une manière quasi-hypnotique par la Momie, tout cela paraît assez propre à créer chez le spectateur le frisson métaphysique en présence de l'Inexplicable, qui est le but de l'œuvre d'art selon Witkiewicz.

Cette tentative, qui aura toutefois été sans lendemain chez Witkacy (sauf peut-être dans les trois ou quatre pièces écrites vers 1920 et dont le texte a été perdu ?) est malgré tout extrêmement intéressante, étant donné l'époque à laquelle elle a vu le jour. Le public de langue française sait donc à présent qu'en 1919, soit un bon nombre d'années avant qu'Antonin Artaud n'eût la révélation du théâtre de Bali, dans une petite ville des Carpathes polonaises, un dramaturge — qui avait eu, il est vrai, le privilège de faire un voyage en Orient — cherchait une voie nouvelle pour le théâtre en s'inspirant de la conception orientale du spectacle. Il sait aussi qu'à cette époque où fleurissait le dadaïsme et le surréalisme, ce même dramaturge polonais avait des audaces semblables à celles de ses contemporains français, dont il ignorait probablement l'existence, au demeurant. Témoin cette image grotesque du subconscient revenant à la surface que nous donne von Vitello lorsque, lassé par les supplications amoureuses de l'hermaphrodite Femellon, il sort brusquement de sa poche un énorme marteau et tue de sang-froid l'importun ? (e) d'un grand coup sur la tête.

» LES PRAGMATISTES «

ACTE I.

- I. La Peur, l'Extase, le Néant, l'Attente
- II. Ecris, nom de Dieu de charogne !
- III. L'Irruption
- IV. La Grande Fugue
- V. Il y a 5 ans à Saïgon



ACTE II.

- VI. La Léthargie
- VII. L'Eveil et les Syncopes
- VIII. Enfermés dans une Boule de Verre
- IX. La Boule de Verre
- X. Le Voyage
- XI. Epilogue

OBJETS EXPOSES

Nous vous présentons l'attraction principale de notre MUSEE DES EVENEMENTS VECUS QUI SE MEURENT — deux derniers fous métaphysiques, deux amants inguérissables de l'ETRANGETE DE L'EXISTENCE qui cherchent, parmi les débris en miettes, dans le déséquilibre et le doute, à travers le brouillard de la grisaille de plus en plus dense, cette voie, qui peut-être existe encore, vers le MYSTERE :

Voici Plasphodore —

expérimentateur spirituel, maniaque qui attaque obstinément le mur inébranlable. En approfondissant et en soumettant aux diverses manipulations le lieu hermétique de deux » moi « — » un système isolé de la création artistique dans la vie « — il essaie de se recréer lui même autrement, par la TRANSFORMATION DE LA PERSONNALITE, partant du principe que c'est une seule chose que l'on puisse changer dans la relation HOMME — MONDE. Dans cette quête, passant par les stades d'isolement de plus en plus extrême, et faisant quelque chose comme l'élevage du nouveau » moi « dans son LABORATOIRE DE LA TRANSFORMATION — dans son ORANGERIE DES SOUFFRANCES SECRETES, il arrive enfin à la limite de la conscience, articulée par l'illumination solitaire et inutile :

» ENFERMES DANS UNE BOULE DE VERRE, NOUS ROULONS PARMIS LES MONDES FRACASSES EN MILLE MORCEAUX «.

Voici le comte Franz von Telek —

cet impuissant métaphysique- veut arriver à un effet pareil, en agissant à l'extérieur. Par la déformation de la société, par l'intensification des tensions, il veut s'élever au-dessus du point critique et aboutir à l'explosion » dans laquelle l'humanité brillerait encore une fois du feu terrible d'une création sauvage, avant de descendre dans le gouffre grisâtre qui l'attend «, à un ACTE monstrueux, où l'humanité, affolée, accouche d'une NOUVELLE REALITE, d'un fœtus métaphysique, d'un monstre, le Golem qui fera que dans la région contaminée par lui, il y aura une telle intensité de la MORT, que le NEANT apparaîtra d'une manière visible.

Ces deux modèles préparés — objets exposés dans la vitrine — qui illustrent les convulsions mortelles de l'inquiétude métaphysique semblent, en avançant les doigts d'une façon grotesque, montrer quelque chose :

procès sociaux bredouillants et irrationnels, idées de la transformation de l'homme qui surgissent, efflorescence de nouvelles formes mystiques, nouvelles religions, philosophies de la révélation expansions des sagesses de l'Orient, éphémérides des moeurs de la nouvelle génération, sectes d'initiation, fabriques de l'excitation d'une part, d'autre part — accroissement des forces politiques démoniaques, poussée énorme et irrationnelle vers une CATASTROPHE — voici les phénomènes exposés dans les vitrines du LABORATOIRE DE LA TRANSFORMATION, nés d'un ETAT D'AME DE L'HUMANITE D'AUJOURD'HUI. Désarticulés, mélangés à d'autres phénomènes, cachés dans le magma de la civilisation, ils sont attribués à mille causes différentes...

Mais passons aux autres vitrines et regardons d'autres objets exposés :

Voici Mamalia von Telek —

La maîtresse muette de Plasphodore et l'objet de ses expérimentations. Infiniment amoureuse de ce monstre, elle se soumet à toutes les tortures. Ne comprenant ni ses arguments compliqués, ni ses expériences douloureuses ni qu'il lui inflige. Besoins de plus en plus fous, elle ressent profondément ses souffrances, et rien ne lui fait si peur que ce que l'idée de voir son amant découvrir un jour l'absence d'espoir et le VIDE:



Voici la Momie Chinoise —

personnage ambigu et suspect, natif de la ménagerie du charlatan. Probablement c'est là, où Franz von Telek l'a achetée. Sa spécialité, c'est l'hypnose et l'insinuation. Ici, dans l'ambiance favorable du laboratoire de Plasphodore, elle accomplit, bon gré, mal gré, quelque chose de plus vrai — elle fait naître la NOUVELLE REALITE. » IL Y A 5 ANS A SAIGON « — c'est le passé qui n'a jamais existé et qui est né de trois objets apportés par la Momie (le peigne de métal, le petit tuyau et la balle rouge) par la force du phénomène déjà vu. Une fois née, elle se reproduit comme une excroissance exubérante parasite, se nourrissant du suc de la réalité retrouvée, et bientôt elle gagne tout l'espace et submerge ses occupants dans sa profondeur. » SAIGON « se réalise dans le laboratoire de Plasphodore par la psychose collective — l'image objective d'une réalité nouvelle est le résultat de l'addition des substances psychiques particulières. » SAIGON « fait surgir de ses profondeurs de nouvelles substances inattendues et de nouvelles relations entre les participants, il ne se soumet pas à la rationalisation et il mène on ne sait pas où. Une chose est sûre — AUJOURD'HUI — C'EST-A-DIRE — IL Y A 5 ANS A SAIGON -est une réalité qui tire la conséquence ultime des tensions entre nos OBJETS EXPOSES et leur permet de s'accomplir conformément à la VERITE DES ENERGIES SECRETES...

Voici Femellon —

l'Androgyne divin dégradé au rôle d'une servante. Secondaire en apparence, il joue dans notre constellation un rôle important et inquiétant. Lié par des fils secrets à d'autres objets exposés, il déforme d'une façon inaperçue le cours des événements, en aspirant à sa divinité perdue et à la PLACE CENTRALE DANS LE SYSTEME. Ce n'est que sa mort qui libère le cours vers le juste FINALE DE SAIGON.

Et voici enfin deux derniers objets exposés, des êtres quasi humains, enfermés dans la cage des OBJETS EXPERIMENTAUX. Il est difficile de deviner le degré et la cause de leur dégradation. Nous ne pouvons que présumer leur sort. Ils servent peut-être à Plasphodore pour des comparaisons secrètes où bien, pour des pénétrations honteuses des LIMITES DE LA CONDITION HUMAINE. Etant à la merci des instincts de Femellon, ils vont devenir la doublure lamentable du FINALE DE SAIGON.



» PRAGMATISTES « — LE CONTENU DE LA PIÈCE EN SCÈNES

I. LA PEUR, L'EXTASE, LE NÉANT ET L'ATTENTE

Le quotidien dans le LABORATOIRE DE LA TRANSFORMATION Plasphodore continue une série d'expérimentations avec son amante muette, bien qu'il n'espère plus d'en obtenir le résultat voulu : l'union de deux » moi « isolés en un seul » MOI « et, par conséquent — la création d'une nouvelle situation de départ pour la CONNAISSANCE.

Nous les trouvons en train d'exercer leurs études. A base du sujet posé par Plasphodore, Mamalia essaie d'aboutir à l'EXTREMUM D'ETAT EMOTIONNEL qui doit se réaliser par une sensibilisation tendue réciproque ... en attendant le moment où » le mur « qui les sépare se lézarde.

II. ECRIS, NOM DE DIEU DE CHAROGNE !

Découragé, Plasphodore interrompt ses études. Mamalia fait des gestes de consolation désespérés. Plasphodore les prend pour un bon point de départ du sujet suivant, celui de la torture : » ECRIS, NOM DE DIEU DE CHAROGNE ! « ... L'écriture automatique — Mamalia-médium doit faire surgir de son état psychique les TRANSMISSIONS SECRETES. Elle écrit : LA TORTURE STERILE GUIDE LA MAIN DANS LE GOUFFRE DES MOTS, LA, OU LE NON-SENS ET LE SENS SE RENCONTRENT ET CREENT L'AME D'UN ETRE INEXISTANT. SOIS CETTE CREATURE NEE DU MOT, QUI N'EXISTE PAS PARMI LES VIVANTS «.

Ensuite : » TRANSFORME TOI-MEME ET MOI-MEME EN UN SEUL MOT INEX-PRIMABLE, QU'AUCUN ETRE VIVANT NE POURRA PRONONCER « ... mais ça n'a rien de neuf.

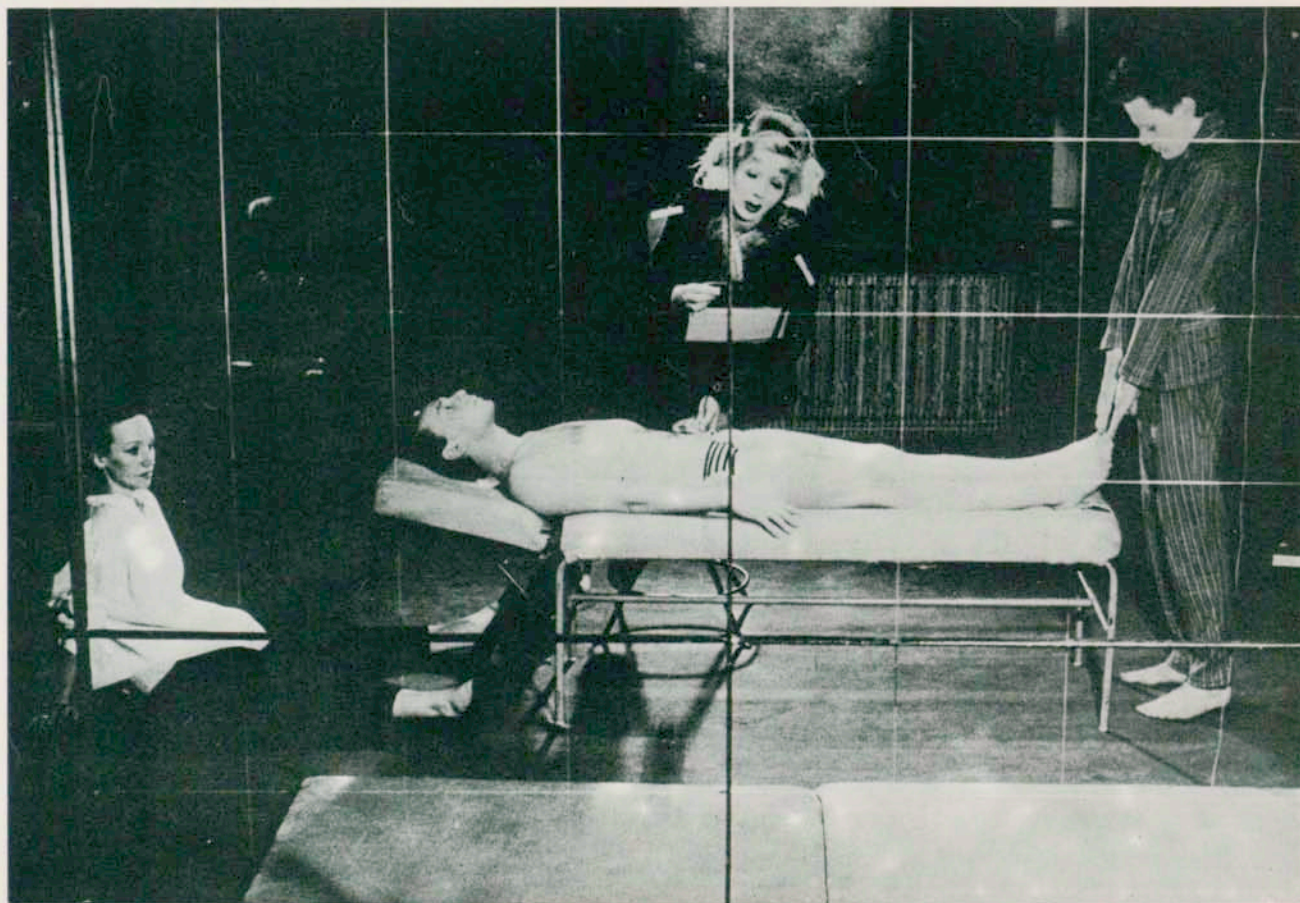
III. L'IRRUPTION

Soudain arrive le comte Franz von Telek, frère de Mamalia, l'ancien ami et antagoniste métaphysique de Plasphodore. Il y a quelques années, à la suite d'une dispute, les deux amis ont rompu, mais tout ce qu'ils ont fait à partir de ce moment-là était la continuation de leur dialogue interrompu. Pendant que Plasphodore s'enfonce dans l'isolation, von Telek participe, en traversant le monde, à de suspectes aventures et il cherche un argument pour lui-même. Leur rencontre inattendue, bien qu'espérée par tous les deux, provoque un choc qu'ils essaient de masquer par une conversation mensongère et astucieuse, en apparence indifférente.

IV. LA GRANDE FUGUE

La tension entre les amis se maintient. La paralysie de la volonté que les excès successifs ne peuvent point faire bouger. Femellon veut profiter de cette situation pour trouver place dans la nouvelle constellation. Humilié par Plasphodore, il essaie de le compromettre devant Telek en lisant les notes de Mamalia. En réponse, l'autre initie un jeu pervers de résistance. Il extrêmealise la tension, change de constellations. Telek essaie d'encherir le premier atout de Plasphodore — la démystification de la relation intime avec Femellon par la relation symétrique avec Mamalia, en suggérant leur passé incestueux. En effet — un nouvel excès : Mamalia s'efforce de persuader son frère de la tuer et quand il renonce — elle le frappe à la poitrine avec un couteau. Un instant plus tard, tout se fige dans une constellation changée. Mamalia embrasse convulsivement Plasphodore et Franz désirant transgresser à tout prix et sans résultat, les limites du jeu, se serre contre Femellon. La scène se termine par une attaque de fureur de Plasphodore :

» J'EN AI ASSEZ ! J'AI BLOQUE POUR TOUJOURS TOUTES LES ISSUES. UNE SUELE MORT, LA SIENNE ET LA MIENNE, C'EST CELA MA SUELE ISSUE «.

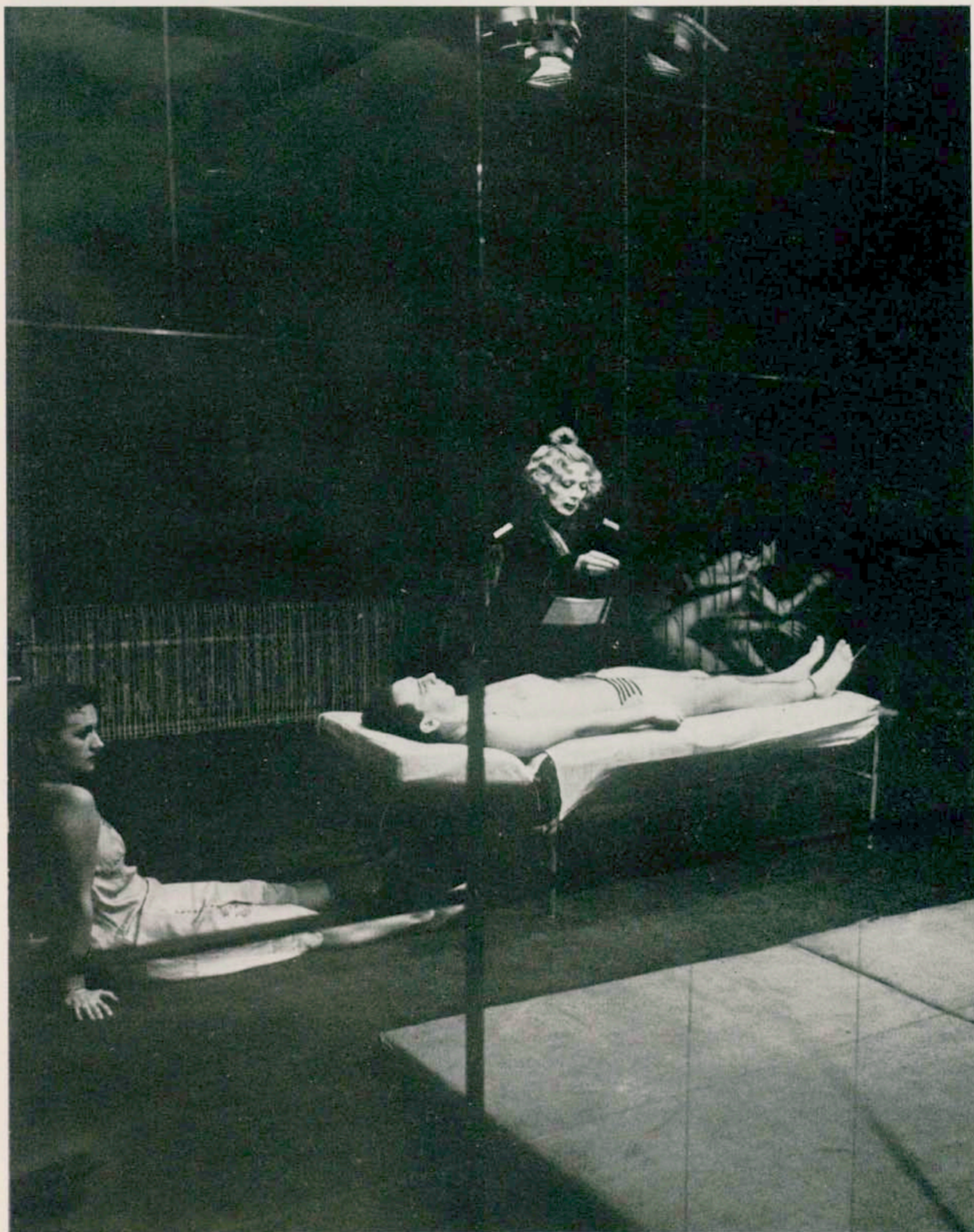


V. IL Y A CINQ ANS A SAIGON

A présent, c'est Telek qui ne supporte plus la situation et, plus tôt que prévu dans son scénario, il introduit son atout maître — la Momie Chinoise, médium racheté d'un charlatan, maîtresse de l'insinuation. Elle apporte avec elle trois objets en suggérant que ce sont les débris — fétiches d'un passé oublié :

» TE RAPPELLES-TU CETTE NUIT A SAIGON ? QUAND L'OPIUM ENTRAIT DANS NOS VEINES, LES ENFLAMMANT DU DESIR DE L'INCONNU... «.

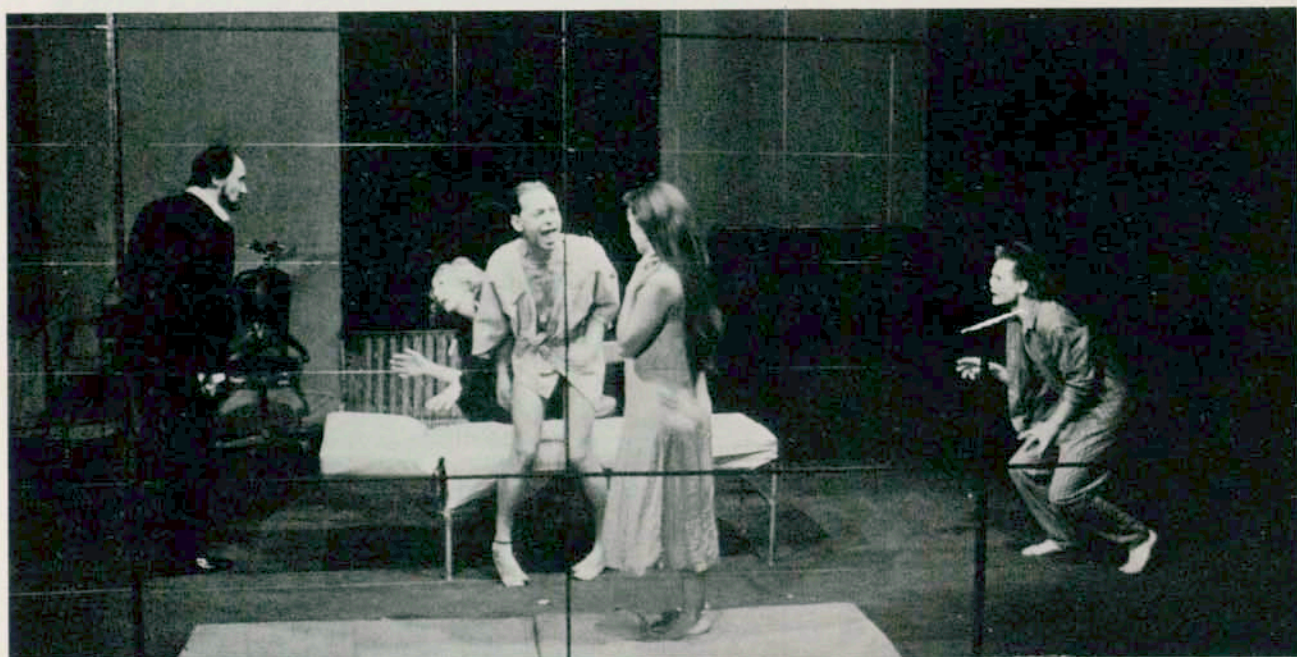
Ce sont ces débris ou plutôt leur COMBINAISON qui brise le scepticisme de Plasphodore et conduit enfin à l'éruption déjà vue. Plasphodore s'évanouit.

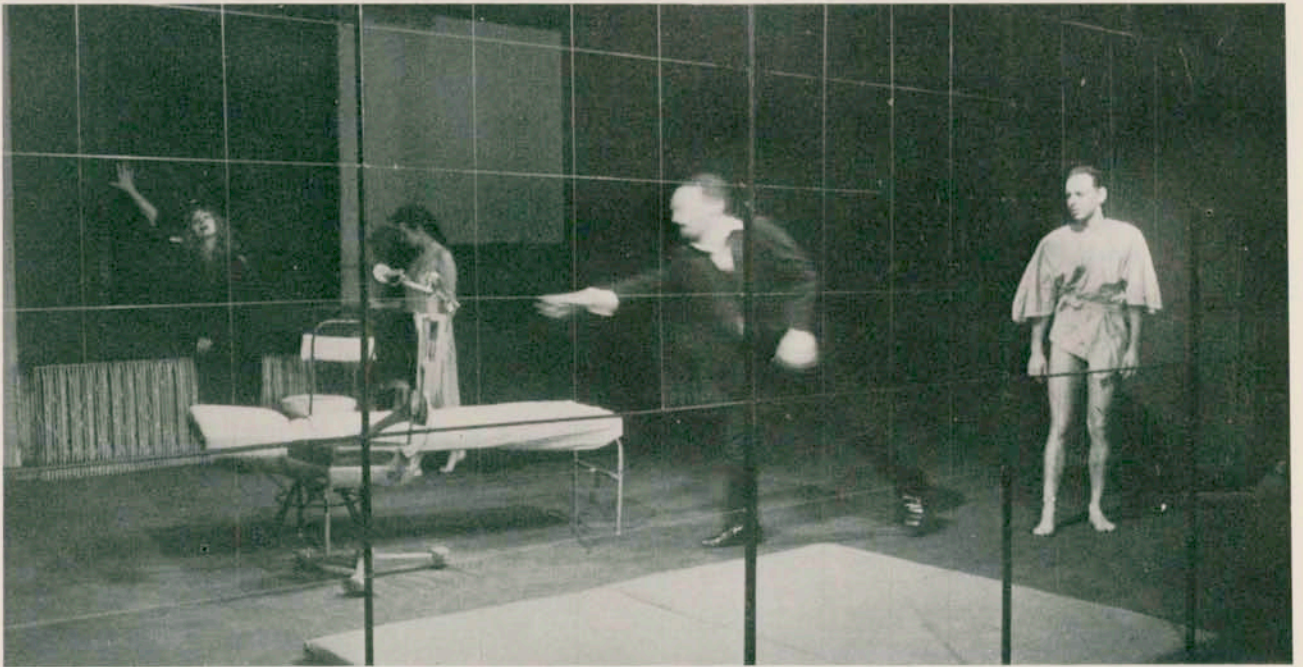


ACTE II.

VI. LA LETHARGIE

La Momie domine la situation. Elle s'éprend de son rôle et de son sacrifice. Elle se délecte du tragique de son amour d'autrefois qui n'existe plus et elle tire de Plasphodore la transmission de son état de léthargie. En vain Mamalia essaie de la tuer avec un pistolet chargé à blanc... C'est-il passé encore quelque chose pendant le sommeil de Plasphodore ? ... La cage avec les objets expérimentaux est découverte, tout autour il y a des vêtements éparpillés... Femellon rampe de sa cachette comme un somnambule et cherche en vain l'apaisement de l'obsession qui le ronge. Franz von Telek, lui aussi, tourne avec inquiétude autour du résultat de son jeu qui semble lui échapper.





VII. L'EVEIL ET LES SYNCOPES

Réveillé de sa léthargie, Plaspodore ne peut pas revenir à la réalité. » SAIGON « existe en lui et le leurre par le besoin importun du sommeil et de la submersion. Rien ne peut changer cette situation : ni la fureur, ni la découverte des mémoires de Telek avec ses projets secrets vis-à-vis de Plaspodore :

» ...ALORS, NOUS POURRIONS FAIRE AVEC CE COUPLE DE CINGLES UNE TOURNEE DANS LE MONDE ENTIER... «

L'apathie omniprésente se transforme en sentiment d'échec et d'absurdité des recherches préalables. Mais Plaspodore n'est pas isolé dans son sentiment de l'échec. La Momie, amoureuse de lui, perd, elle aussi, tout espoir de son retour, car voici le petit Plaspodore fatigué qui demande à Mamalia de s'approcher de lui :

» TU ES POUR MOI COMME UNE MERE POUR UN FILS MALADE, QUI JADIS, PEUTETRE DANS UNE AUTRE EXISTENCE, A CEPENDANT ETE UN TITAN «.

Repoussée, elle s'enfuit dans une réflexion amère :

» LES CHEVALIERS SE PRODUISENT DANS DES CABARETS ET C'EST LA POPULACE TITREE QUI GOUVERNE LES NATIONS «.

Telek qui se sent rejeté par cette situation qu'il ne comprend pas et qui le dépasse, lutte en vain avec la Momie pour ses droits. Femellon humilié par les deux hommes et, en plus, repoussé par Franz, ne rêve plus à sa grande réalisation sexuelle...

La construction pyramidale du désespoir.

Seule Mamalia semble attendre quelque chose avec une grande attention.

VIII. ENFERMES DANS UNE BOULE DE VERRE

Plasphodore reste seul avec Mamalia. Il lutte contre le sommeil et l'abîme sombre de »SAIGON «. Il lutte en se maintenant dans un état de veille fiévreuse de ses pensées, en traversant à plusieurs reprises la distance entre la décomposition extrême du sens et la proximité de l'illumination extatique :

» ENFERMES DANS UNE BOULE DE VERRE, NOUS ROULONS PARMIS LES MONDES FRACASSES EN MILLE MORCEAUX «.



IX. LA BOULLE DE VERRE

Le lendemain matin — » SAIGON « se tapit — une cumulation secrète de la folie. Plasphodore se défend, par la contemplation obstinée de la boule de verre, contre les attaques de Franz, qui essaie de la gagner à son idée du » CABARET DU DELIRE COLLECTIF « : » CÉ N'EST PAS PAR L'ISOLEMENT QU'ON PEUT VENIR A BOUT ET TRIOMPHER DE LA VIE ACTUELLE. C'EST EN ELLE-MEME QU'IL FAUT CREER DES FOYERS D'INFECTION QUI LA DETRUIRONT. DES FOYERS D'INFLAMMATION DE TOUTE LA SOCIETE, QU'AUCUN INVENTEUR DE BONHEUR GENERALISE NE POURRA ANEANTIR «. Soudain, Mamalia intervient. La-voilà qui serre le larynx de son frère avec une force invraisemblable. Dorénavant, les événements se déroulent avec la rapidité de la foudre. Femellon se jette au secours pour, un instant plus tard, périr de la main de son amant manqué. Cette mort écarte les derniers obstacles invisibles devant l'irruption omniprésente de » SAIGON «. Une nouvelle idée de Plasphodore, celle de culminer l'inquiétude intérieure en restant couché totalement immobile, accélère L'ARRIVEE.



X. LE VOYAGE

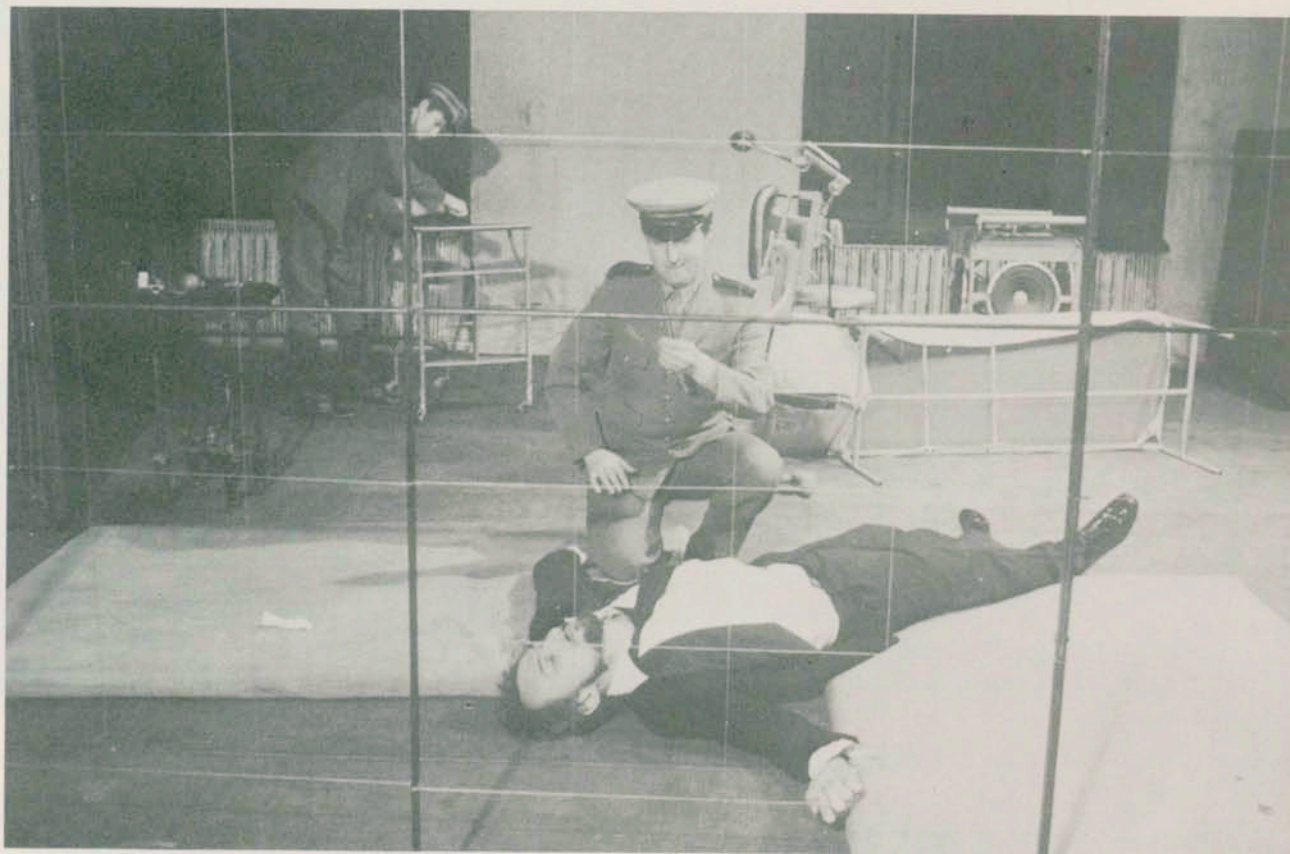
Le soir, le LABORATOIRE DE LA TRANSFORMATION est entièrement envahit par une réalité nouvelle. Trois objets-FETICHES d'où émane un éclat phosphorique, veillent sur sa durée. La porte qui jusqu'à présent restait fermée, est ouverte. Dans l'obscurité du couloir, un personnage sombre, une colombe à la main, invite au VOYAGE... » SAIGON « se réalise en actes magiques, où les énergies secrètes et les tensions entre ses participants éprouvent de nouvelles expressions. Les mots prononcés subissent une transformation — même la phrase désespérée de Telek reste suspendue et change de signification :

» MOI, JE REVE D'UNE VIE MAGNIFIQUE, DANS LAQUELLE L'HUMANITE BRILLERAIT ENCORE UNE FOIS DU FEU TERRIBLE D'UNE CREATION SAUVAGE, AVANT DE DESCENDRE DANS LE GOUFFRE GRISATRE QUI L'ATTEND «...

Et voici Plasphodore et Mamalia qui acceptent l'invitation et, conduits par la Momie, passent par la porte ouverte et disparaissent dans l'abîme du couloir...

XI. EPILOGUE

Les gendarmes arrivent, ils trouvent le comte von Telek dans un état d'évanouissement entouré de divers ustensiles. Pourtant, ils ne trouvent aucune trace des autres participants des événements passés. La porte à gauche débouche sur un faux couloir. Ni le peigne, ni le petit tuyau, ni la balle rouge — trois objets soigneusement placés sur la petite table ne leur disent rien. Cette nature morte est pour eux sans importance et tout à fait fortuite.



Sommaire :

- 1. Théâtre de Cyprian Norwid à Jelenia Góra**
- 2. Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885—1939)**
- 3. Janusz Degler — Witkacy**
- 4. » Les Pragmatistes « sur scène**
- 5. Alain van Crugten — A propos des » Pragmatistes «**
- 6. Krystian Lupa — » Les Pragmatistes «**
- 7. Krystian Lupa — » Pragmatistes « — le contenu de la pièce en scènes**

Rédaction du programme

URSZULA LIKSZTET

Composition graphique

TADEUSZ ZAJAS

Soufleuse ·

GRAŻYNA MIECZKOWSKA

Chef du plateau

ROMAN MINKIEWICZ

Accessoiriste

TADEUSZ HALPERN

Lumière

JAN CHŁOPEK

WALERIAN STOLARCZYK

Son

MIROŚLAW KOBUS

Costumes

BRONISŁAW LASZCZYK

Perruques

GENOWEFA BIEL

Effets électro-acoustiques

WALERIAN STOLARCZYK

Travaux de peinture

HENRYK OLESZKIEWICZ

Travaux de tapisserie

ANDRZEJ MICHALSKI

Travaux de menuiserie

JERZY BERAN

Cordonnerie

TADEUSZ JONAK



GLAZYNA MICZKOWSKA

ROSLAN MOKRICHOWICZ

TADEUSZ HALPERN

JAN CHLOPEK

WALERIAN STOLARCZYK

MIEOSLAW KOBUS

BRONISLAW LABOZYK

GENOWETA RYBAK

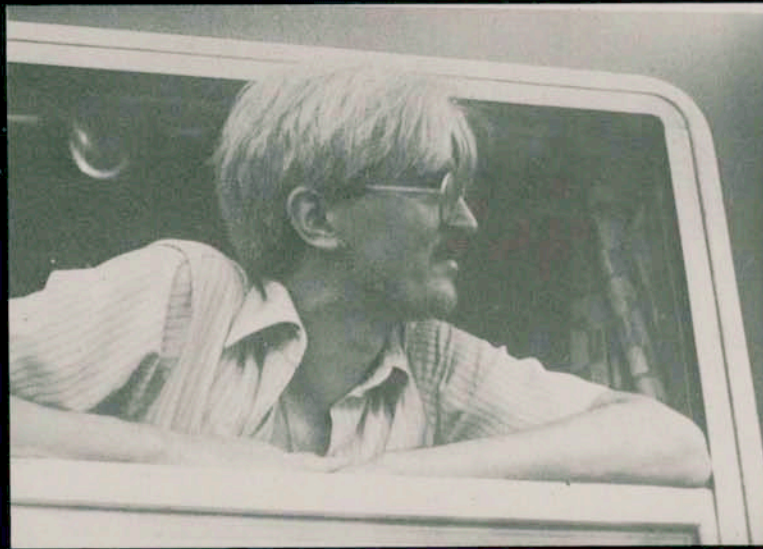
WALERIAN STOLARCZYK

DINRYK OLESZCZYK

ANDRZEJ NICKI

WILLY WERAN

WADYSLAW KONAK



KRYSTIAN LUPA NOTE BIOGRAPHIQUE

Ancien élève de la faculté de mise en scène à l'Ecole Théâtrale à Cracovie. Il commence par étudier la physique à l'Université de Cracovie, ensuite il étudie la peinture et les arts graphiques à l'Académie des Beaux-Arts à Cracovie et, pendant deux années — la mise en scène de cinéma à l'Ecole Cinématographique de Łódź. En même temps il collabore, comme metteur en scène et scénographe, à l'un des théâtres d'étudiants de Łódź — « Le Citron ». Pendant ses études à l'Ecole Théâtrale à Cracovie, il réalise « L'Abattoir » de S. Mrożek au Théâtre Slowacki et « Les grâces et les épouvantails » — avec les acteurs, étudiants de la dernière année de son école. Ce spectacle est apprécié par la critique qui le compte parmi les meilleures réalisations des pièces de St. I. Witkiewicz.

Pendant la saison 1977/78, il commence sa collaboration avec le Théâtre Norwid à Jelenia Góra par la réalisation du spectacle « La Vie de l'Homme » d'Andreev. Ensuite, il met en scène « Les grâces et les épouvantails ». C'est la première réalisation de cette pièce au théâtre professionnel. Apprécié par la critique et le public, ce spectacle remporte le prix aux 4^{èmes} Confrontations de la Dramaturgie Classique Polonaise à Opole. Il est présenté à Wrocław, Varsovie, Bautzen (DDR), Budapest et Veszprem (La Hongrie) et ensuite en Italie — en 1980 (à Bologne, Faenza, Crevalcore, Cervia et Lugo).

Pendant la saison 1978/79, K. Lupa crée sur scène d'études son spectacle d'auteur — « La Chambre transparente », la saison suivante il réalise « La Mère » de St. Przybyszewski et son nouveau spectacle d'auteur — « Le Dîner », en 1981/82 — « Les Pragmatistes » de St. I. Witkiewicz et « A pied » de S. Mrożek. « Les Pragmatistes » sont présentés aux 9^{èmes} Confrontations de la Dramaturgie Classique Polonaise à Opole et aux Rencontres Théâtrales à Kalisz. Les deux festivals décernent à K. Lupa le prix pour la mise en scène de cette pièce.

Krystian Lupa collabore aussi au Théâtre Stary de Cracovie où il réalise « Yvonne, princesse de Bourgogne » de W. Gombrowicz, « Le Retour d'Odys » de St. Wyspiański et « L'Oeuvre sans Nom » de St. I. Witkiewicz. Il réalise aussi « Le Fou et la Nonne » de Witkiewicz à la TV et « Yvonne, princesse de Bourgogne » au Théâtre S. Petöfi à Veszprem (La Hongrie).

Sa dernière réalisation est « Le Mariage » de Gombrowicz, créé au Théâtre Norwid à Jelenia Góra. Krystian Lupa est aussi enseignant à la faculté de mise en scène à l'Ecole Théâtrale à Cracovie.

