

PRESENCES POLONAISES

l'art vivant autour du Musée de Łódź

Exposition ouverte jusqu'au 26 septembre 1983

S O M M A I R E

- - - - -

PRESENTATION : Textes de :

Jean MAHEU, Président du Centre Georges Pompidou
Ryszard STANISLAWSKI
et Germain VIATTE
Commissaires de l'exposition

DOCUMENTS : (Extraits du catalogue)

- 1) WITKIEWICZ, peintre, théoricien et écrivain
par Wojciech SZTABA
- 2) Autour du constructivisme
par Andrzej TUROWSKI
- 3) L'art polonais contemporain
par Ryszard STANISLAWSKI
et Germain VIATTE
- 4) A propos de la littérature
par Serge FAUCHEREAU
- 5) Par le petit bout de la lorgnette
par Georges LISOWSKI

MUSIQUES DE POLOGNE :

Calendrier des concerts

AUTOUR DE L'EXPOSITION :

Visites
Animations
Conférences
Cinéma

PRESENTATION

Textes de :

Jean MAHEU, Président du Centre
Georges Pompidou

Ryszard STANISLAWSKI

Germain VIATTE,

Commissaires de l'exposition.

□ Łódź occupe une place privilégiée dans l'histoire de la culture européenne au xx^e siècle. Ce centre industriel est en effet, par le rayonnement de son musée d'art moderne, un foyer de vie artistique remarquable. Mais surtout la naissance des collections du Muzeum Sztuki, en 1929, a marqué un tournant dans la conception de ce type d'institution par rapport à la société et aux créateurs. Le musée de Łódź fut sans doute le premier officiellement consacré à l'art moderne, et le premier à voir le jour grâce à une prise de conscience et à la détermination des artistes eux-mêmes. Certes des initiatives l'avaient en quelque sorte préfiguré, celles de Duchamp en Amérique, de Malevitch en Russie; mais liées à un homme et à son entourage, leur portée restait limitée. Avec le musée de Łódź, c'est toute une communauté intellectuelle, artistique et spirituelle qui s'est attachée à redéfinir les rapports de la création et de sa diffusion, du créateur et de son public, en vue d'une communication immédiate, d'un échange sans intermédiaire. Cette utopie, vécue à Łódź dans les années trente, n'est pas sans rappeler le rêve de l'ancienne Grèce, lorsque dans l'enthousiasme de la démocratie naissante, s'affirmait la nécessité de porter les œuvres de l'intelligence et de l'esprit au cœur même de l'assemblée des citoyens. Ainsi Łódź, avant les grands débats sur la culture populaire, ouvrait une voie originale vers le partage de la culture.

□ L'exposition présentée au Centre Georges Pompidou n'est ni un panorama, ni

une rétrospective, mais une manifestation pluridisciplinaire où s'affirment les présences multiples et entrecroisées de la culture polonaise au xx^e siècle et de ses interrogations : le constructivisme du groupe a.r. et le problème de la forme, l'œuvre multiple et les questionnements essentiels de Witkiewicz, la dramaturgie de Kantor.

□ Dans sa conception comme dans sa réalisation, l'exposition obéit à ce que l'on peut appeler « l'esprit de Łódź » : loin d'être le simple accueil d'une manifestation conçue en Pologne, elle est le résultat d'une collaboration intense entre des Polonais et des Français réunis au sein d'une équipe commune.

□ Mieux qu'un échange, elle est le journal d'une rencontre et d'une solidarité entre deux cultures, d'une véritable co-production intellectuelle et artistique.

□ Dans le contexte international actuel et les épreuves que traverse le peuple polonais, cette exposition a valeur de témoignage : elle est signe d'amitié et signe d'espoir. Le fait que, décidée il y a maintenant cinq ans, elle ait pu se réaliser dans l'indépendance de la communauté intellectuelle et artistique prouve que « l'esprit de Łódź » — sa force de vie et de liberté et sa générosité — inspire, par delà les frontières et les violences du temps, la manifestation de ces « présences polonaises » parmi nous.

Jean MAHEU
Président du Centre Georges Pompidou

Ryszard Stanisławski, Germain Viatte

□ Le projet, conçu par Pontus Hulten, d'engager les grandes manifestations pluridisciplinaires du Centre Georges Pompidou, dans ses premières années d'activité, sur l'inventaire des échanges artistiques qui fécondèrent l'art du xx^e siècle, ne pouvait manquer l'étape de **Lódź**. C'est à **Lódź**, en effet, que peut se constituer dès 1931, à l'initiative de Strzemiński et du groupe **a.r.**, avec le soutien de la municipalité socialiste de la ville, cette collection publique d'art international d'avant-garde qui apparaît historiquement comme l'un des tout premiers musées d'art moderne en Europe : initiative d'artistes désireux de témoigner de la vitalité internationale de l'art moderne et d'affirmer leur position originale dans le développement du constructivisme européen au moment où les pionniers soviétiques du mouvement étaient désavoués; initiative qui s'appuyait sur le milieu cosmopolite parisien peu de mois avant la dispersion qui allait à son tour marquer l'Allemagne. En 1927, l'arrêt à Varsovie de Malevitch venant de Leningrad et l'accueil triomphal qu'il reçut de ceux qui retrouvaient en lui un compatriote, avant de visiter avec Tadeusz Peiper le Bauhaus et d'interrompre son voyage vers Paris, est révélateur du rôle que purent alors jouer les groupes polonais. En bénéficiant d'une conjoncture progressiste favorable, Strzemiński, Kobro et les membres du groupe **a.r.** avaient engagé un programme didactique novateur qui s'appuyait sur les collections du musée, sur des expositions et sur des publications en s'adressant au milieu ouvrier de cette grande ville industrielle. Le premier directeur du Musée Sztuki, Marian Minich, qui assura le maintien de l'expérience après-guerre, avait bien souligné, dès 1932, le caractère « collectif et social » de la tentative de la collection internationale d'art moderne. Grâce à la foi novatrice de quelques créateurs, **Lódź** était devenue, et est restée de façon durable, le lieu symbolique d'une confrontation artistique féconde dans l'Europe de l'Est.

□ Ainsi, des contacts préliminaires furent-ils engagés il y a déjà quelques années pour amorcer la manifestation que nous présentons aujourd'hui. Mais plutôt que de poursuivre le jeu de « ping-pong » de la série ouverte par **Paris-New York**, il sembla vite préférable d'utiliser cette situation exceptionnelle du Musée de **Lódź** pour concevoir ensemble, dans un échange toujours nécessaire de réflexions sur les rapports de l'art, de la culture et de la société, une exposition qui explore deux aspects contradictoires et fondamentaux de l'art polonais du xx^e siècle. Plusieurs importantes expositions d'art polonais présentées au cours de ces dernières années, ont, en effet, déjà apporté au public parisien les données historiques générales qui permettaient d'écarter une orientation panoramique prétendument exhaustive.

□ S'appuyant sur l'histoire et les options toujours affirmées d'un musée-pilote, l'exposition **Présences polonaises** met donc aujourd'hui l'accent sur les deux phénomènes les plus originaux et les plus significatifs de l'art polonais de l'entre-deux-guerres, sur les personnalités hors du commun de Strzemiński et de S.I. Witkiewicz et sur leurs « entourages » respectifs. Il était intéressant de découvrir parmi les artistes novateurs d'aujourd'hui nombre de créateurs qui furent directement marqués par ces deux initiateurs, ou qui

participent encore au débat qu'ils engagèrent, tout en restant (aujourd'hui souvent grâce au Musée) de vrais participants de la scène internationale. Sans doute est-il révélateur qu'aucune de ces parties ainsi définies n'ait pu être pleinement développée sans qu'il soit fait largement appel à tous les aspects de la création, aux arts plastiques, à la littérature, au théâtre, au cinéma, à l'architecture.

□ Cette référence culturelle universelle est en quelque sorte incarnée par S.I. Witkiewicz qui reste pourtant seulement connu en France par son œuvre d'écrivain et de dramaturge. L'ensemble ici présenté est sans doute le plus important qui ait jamais été réuni, couvrant la totalité de ses expériences de peintre, de photographe, d'écrivain et de philosophe et faisant apparaître une personnalité extraordinaire d'artiste, de visionnaire déchiré par l'émergence d'une société nouvelle. Collections publiques et privées polonaises se sont associées ici à notre projet pour permettre le rassemblement des cent vingt compositions (peintures, pastels et dessins) liées au concept de la « **Forme Pure** », de quatre-vingts portraits réalisés dans le cadre de la « **Firme de Portraits** » et de cent cinquante photographies de toutes périodes. L'exposition devait évidemment souligner l'influence marquante de son ami le grand anthropologue Bronisław Malinowski, à travers de nombreux documents photographiques et lettres mais aussi grâce aux objets rapportés par Malinowski des îles du Pacifique et prêtés par le British Museum de Londres. Elle devait aussi donner une place particulière à l'écrivain et illustrateur Bruno Schulz dont soixante-dix dessins ont été réunis ainsi qu'à un autre grand ami de Witkiewicz, le musicien Karol Szymanowski, qui sera présenté dans la série des concerts accompagnant l'exposition.

□ Tout à l'opposé du catastrophisme de Witkiewicz, l'histoire du constructivisme polonais participe avec beaucoup de force et d'originalité aux tendances progressistes de la culture mondiale de l'entre-deux-guerres. S.I. Witkiewicz avait été directement associé aux débats du formisme et du futurisme, les constructivistes durent beaucoup aux idées qui s'étaient développées en Russie soviétique, mais ils purent apporter grâce au concept de l'unisme des solutions radicales aux problèmes d'analyse et de reconstruction de la structure intérieure de l'œuvre d'art ainsi qu'une réponse effective aux problèmes posés de façon de plus en plus critique, à la fin des années vingt, sur l'insertion de l'artiste dans la société. Les constructivistes devaient communiquer avec le spectateur de masse, avec le milieu ouvrier par des programmes éducatifs faisant notamment appel au théâtre populaire, aux publications, et aux musées, par des propositions architecturales attentives aux conditions de logement et de travail, par l'utilisation du design industriel, de la typographie, de l'affiche, du photomontage du cinéma.

□ Ces divers aspects d'une activité multiple, les liens constants entretenus avec les écrivains et poètes ainsi que le rôle important dévolu aux revues (**Zwrotnica**, **Linja**, **Blok**, **Praesens**, **Dźwignia**) se trouvent ici très largement développés grâce encore à la compréhension des divers musées qui ont généreusement accepté de participer à notre entreprise. La dimension spatiale de l'utopie apparaît

notamment dans la maquette du « théâtre simultané » de Szymon Syrkus et Andrzej Pronaszko et dans la reconstruction de la « salle néoplastique » polychrome réalisée après la guerre au Musée Sztuki de Łódź par Władysław Strzemiński, qui permettra de présenter plus d'une dizaine d'œuvres des artistes étrangers appartenant à cette célèbre « collection internationale » alors rassemblée grâce à l'entreprise inlassable de Jan Brzękowski et de Michel Seuphor.

□ Dans l'extrême richesse de la production artistique polonaise contemporaine, dans cette diversité qui ne pouvait évidemment être ici restituée, deux courants toujours novateurs poursuivent les orientations de Witkiewicz et de Strzemiński : pour le premier, une véhémence émotionnelle souvent dérisoire, chez des artistes comme Tadeusz Kantor, Alina Szapocznikow, Tadeusz Brzozowski, Stanisław Fijałkowski, Jerzy Beres, Władysław Hasiór; pour le second une réflexion très conceptuelle sur le contenu plastique et sémantique de l'œuvre chez des créateurs comme Zbigniew Gostomski, Roman Opałka, Zdzisław Jurkiewicz, Maria Stangret, Antoni Starzewski, Krzysztof Wodiczko, Henryk Stażewski, d'autres débouchant normalement sur l'utilisation des moyens technologiques les plus sophistiqués, comme Ireneusz Pierzgalski, Janusz Połom et Wojciech Bruszewski, et rejoignant ainsi certaines recherches avancées d'anciens élèves de l'École de Cinéma de Łódź dont les travaux seront également présentés (Józef Robakowski, Roman Waśko, Wojciech Bruszewski, Zygmunt Rybczyński). Kantor et Stażewski, tous deux bien connus à Paris, restent évidemment les grands témoins et médiateurs de ce double héritage. Certes le lien avec la littérature est-il ici plus complexe, il passe souvent par le théâtre et le cinéma et nos manifestations en rendent largement compte, dans l'exposition et au dehors. La transmission d'une culture très vivante se trouve aussi décantée ipso facto par le jeu toujours insuffisant des traductions en langue française. Bien que les auteurs réunis sur ce critère comptent incontestablement parmi les plus grands, le choix montre bien qu'il s'agit là d'un constat plus que d'une exposition littéraire au sens strict du terme.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU

MNAM / BPI / IRCAM

75191 - Paris Cédex 04

Tel. 277 12 33

Centre Georges POMPIDOU
Service des Archives

Ouvert tous les jours
sauf le mardi

de 12 h à 22 h
Le samedi et le dimanche
de 10 h à 22 h

PRESENCES POLONAISES : L'ART VIVANT AUTOUR DU MUSEE DE ŁÓDŹ

23 juin 1983 - 26 septembre 1983

Pendant tout l'été 1983, le Centre Georges Pompidou présente un ensemble sans précédent de manifestations consacrées à l'art polonais du XXème siècle et préparées depuis plusieurs années en étroite collaboration avec le Musée de Łódź.

L'exposition

L'exposition met l'accent sur le caractère exceptionnel du Musée de Łódź qui fut en 1931 l'un des premiers musées d'art moderne international dans le monde. Elle met en évidence trois aspects majeurs de l'art polonais du XXème siècle :

- S.I. Witkiewicz, "génie multiple", dramaturge, peintre, photographe
- Les développements du constructivisme polonais
- Un choix de seize artistes contemporains

L'exposition donne une place importante à la littérature et au théâtre et présente de nombreux films et documents vidéo.

Un programme de concerts

Organisés par l'IRCAM, avec la participation du Quatuor de Varsovie, ils auront lieu du 29 août au 30 septembre dans le cadre de l'exposition, dans la grande salle du Centre Pompidou et dans l'espace de projection de l'IRCAM.

Aspects du théâtre polonais contemporain

- Cinq pièces de Wyspianski, Kantor, Jasienski, Witkiewicz et Rozewicz seront présentées en permanence dans un programme vidéo à l'entrée de l'exposition.
- Du 5 au 12 septembre, présentation de "La Classe morte " de T. Kantor par le théâtre Cricot II dans la grande salle du Centre Pompidou.
- 19 septembre. Débat public sur le théâtre polonais contemporain dans la grande salle du Centre Pompidou.

Aspects du cinéma polonais

- Films expérimentaux au cinéma du Musée en juillet et septembre 1983.
- Rétrospective du cinéma polonais de fiction à la Cinémathèque française en décembre 1983.

Un cycle de conférences

- Dans la petite salle du Centre Pompidou et dans la salle du cinéma du Musée, conférences de spécialistes polonais et français sur la littérature et l'art polonais du XXème siècle.
- le 14 septembre, dans la grande salle du Centre Pompidou, soirée littéraire avec la participation de nombreux écrivains polonais.

(Grande Galerie)

Services de presse :

MNAM : Poste 46 60
BPI : Poste 44 49
IRCAM : Poste 48 12

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU

Musée national d'art moderne

Bibliothèque publique d'information

Institut de recherche et de coordination

acoustique/musique

75191 - Paris Cédex 04

Tél. 2 77.12.33

Ouvert tous les jours
Sauf le mardi

de 12 h à 22 h
Le samedi et le dimanche
de 10 h à 22 h

Présences polonaises, l'art vivant autour du Musée de Łódź

23 juin 1983 - 26 septembre 1983

Grande Galerie

Prévue depuis plusieurs années, cette exposition a été activement préparée à partir d'octobre 1981 sous la direction de Richard Stanisławski, Directeur du Musée de Łódź et de Germain Viatte, conservateur du Musée national d'art moderne, par un comité scientifique franco-polonais réunissant des spécialistes des divers sujets abordés notamment Jana Claverie, Wojciech Chmurzyński, Urszula Czartoryska, Serge Fauchereau, Jan Krossowicz, Georges Lisowski, Andrzej Turowski, Stanislas Zadora et Janusz Zagrodzki.

Dès l'origine de ce projet, il a été envisagé de mettre l'accent sur le caractère exceptionnel du Musée de Łódź qui fut en 1931, avec l'ouverture au public de la Collection internationale d'Art Moderne rassemblée par le groupe a.r., l'un des premiers musées d'art moderne dans le monde. Depuis cette date, le Musée de Łódź n'a cessé de se développer, encourageant les recherches d'avant-garde et maintenant constamment des échanges internationaux qui lui ont permis de constituer une collection internationale, sans doute unique à cet égard dans l'Europe de l'Est. Réalisée par le Musée de Łódź et le Musée national d'art moderne, l'exposition : Présences polonaises, ne prétend donc pas offrir au public un panorama global de l'art polonais du XXème siècle (ce qui avait été en partie réalisé au Grand Palais, en 1977, dans l'exposition : L'esprit romantique dans l'art polonais), mais préfère mettre l'accent, en trois sections distinctes :

- I - Sur S.I. Witkiewicz (dit Witkacy) sa formation, son cercle d'amis, son oeuvre de philosophe et écrivain, de peintre et photographe.
- II - Sur les développements du constructivisme polonais entre les deux guerres.

.../...

III - Sur un choix de seize artistes contemporains travaillant dans le sillage de l'une ou l'autre des deux orientations précédemment montrées, choix mis en relation avec un petit nombre d'exemples de recherches littéraires contemporaines.

Essentiellement orientée sur les arts plastiques, l'exposition donnera néanmoins une place importante à la littérature et au théâtre, en réunissant un grand nombre de livres, de documents iconographiques et manuscrits et de témoignages audiovisuels.

I - S. I. Witkiewicz

Cette première partie constitue à elle seule une exposition à part entière, la plus importante qui ait été consacrée hors de son pays à ce "génie multiple de Pologne". Figure définitivement inclassable, Witkiewicz apparaît aujourd'hui dans l'étendue et l'originalité de son oeuvre, comme l'une des personnalités les plus marquantes de son temps. L'exposition rassemblera son oeuvre de photographe (150 pièces), 120 peintures et dessins représentatifs de sa théorie de la "Forme Pure" et 80 tableaux réalisés dans le cadre de ce qu'il appelait "la Firme de portraits". Les relations de Witkiewicz avec le grand ethnologue et anthropologue Bronislaw Malinowski seront présentées à travers de nombreux documents inédits ; l'exposition donnera également une place de choix à l'oeuvre majeure de l'écrivain et dessinateur Bruno Schulz, ami de Witkiewicz et maillon essentiel avec Gombrowicz vers la littérature contemporaine.

II - Le constructivisme polonais

Après avoir évoqué les tendances futuristes et le formisme polonais et leurs principaux protagonistes, notamment Bruno Jasiński et Aleksander Wat, Léon Chwistek et Tytus Czyżewski, l'exposition présente les divers développements du constructivisme autour des revues "Zwrotnica", "Blok" ou "Praesens" et de personnalités majeures comme Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski et Mieczysław Szczuka et les poètes Tadeusz Peiper et Julian Przyboś. Un ensemble de 60 peintures et sculptures, de 50 à 60 photomontages, de livres et publications diverses, de projets et de maquettes architecturales prouve la diversité des recherches plastiques du mouvement, montre sa dimension sociale et ses relations avec les diverses tendances du constructivisme international. Une reconstitution de la "salle constructiviste" réalisée après la guerre au Musée de Łódź par Strzemiński permettra d'exposer quelques exemples choisis de la collection internationale du musée, constituée à la fin des années vingt à Paris par Jan Brzekowski, Directeur de la revue L'Art Contemporain avec l'aide de Michel Seuphor. Une place toute particulière sera, bien sûr, donnée aux oeuvres "unistes" de Strzemiński (15 peintures) et aux "compositions spatiales" de Kobro (10 sculptures). Les recherches littéraires associées au constructivisme seront largement présentées, notamment à travers les livres et les recherches typographiques.

... / ...

III - Contemporains

Deux groupes d'artistes contemporains, représentés dans les collections du Musée de Łódź, et qui semblent proches de l'individualisme tendu de Witkiewicz ou qui se situent dans les prolongements des expériences constructivistes : les œuvres choisies rassemblées autour de celles provenant du Musée de Łódź, présentent selon les cas, un ou plusieurs aspects du travail de chaque artiste. Le premier groupe réunit dix artistes : Wojciech Bruszewski, Zbigniew Gostomski, Zdzisław Jurkiewicz, Roman Opałka, Ireneusz Pierzgalski, Janusz Połom, Maria Stangret, Antoni Starczewski, Henryk Stażewski et Krzysztof Wodiczko. Le second, six plasticiens : Jerzy Bereś, Tadeusz Brzozowski, Stanisław Fijałkowski, Władysław Hasiór, Tadeusz Kantor et Alina Szapocznikow. Un accent particulier est mis sur l'œuvre de Kantor, à travers un ensemble de dessins de toutes périodes et autour du travail réalisé à l'occasion de la mise en scène de "La classe morte". Plusieurs audiovisuels et de nombreux documents présentent certains aspects de la vie littéraire contemporaine, en particulier dans sa relation au théâtre et au cinéma polonais d'après-guerre à travers quelques exemples diversifiés : Jarosław Iwaszkiewicz, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Stanisław Lem, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek, Tadeusz Konwicki, Adam Ważyk, Andrzej Kuśniewicz, Adolf Rudnicki, Julian Strykowski, Edward Stachura, Kazimierz Brandys, Wiesław Myśliwski, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Tadeusz Breza.

L'IRCAM a préparé à cette occasion un important programme de concerts consacrés aux rapports musicaux qui se sont établis entre la Pologne et la France depuis Szymanowski jusqu'aux compositions dodécaphoniques et aux toutes récentes recherches pour un nouveau son instrumental : ces concerts auront lieu du 29 août au 30 septembre dans les salles de l'exposition, dans la grande salle du Centre Pompidou et dans l'espace de projection de l'IRCAM.

Présentée pendant l'été 1983, l'exposition Présences polonaises, l'art vivant autour du Musée de Łódź, sera aussi l'occasion de programmations séparées, notamment dans la salle de la Cinémathèque française ; elle permettra de susciter ou d'encourager la création de pièces de théâtre polonais, donnera lieu à des publications extérieures, à des récitals poétiques, à l'important catalogue préparé par le Centre Georges Pompidou et à l'organisation d'un colloque sur le théâtre contemporain polonais.

Services de Presse :

MNAM : poste 4660

BPI : poste 4449

IRCAM : poste 4812

DOCUMENTS

(extraits du catalogue)

WITKIEWICZ
peintre, théoricien et écrivain

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ :

PEINTRE, THÉORICIEN

ET CRÉATEUR DE LA FORME PURE

Wojciech Sztaba

□ Peut-être sommes-nous aujourd'hui mieux armés pour distinguer les apports artistiques de Witkiewicz ? L'art contemporain nous a en effet habitué à envisager l'art, dans sa théorie ou ses pratiques, de façon beaucoup plus ouverte et mobile. Craignons toutefois les malentendus que pourrait susciter une lecture de l'art de Witkacy à partir des idées d'aujourd'hui. On risquerait d'interpréter abusivement ses agissements non conventionnels en faisant tout à coup de lui le précurseur du happening, de l'art conceptuel, du photo-art ou du body-art. Witkacy lui-même, n'a laissé subsister aucun doute sur ce qui, dans ses activités, lui semblait relever du monde de l'art. C'est au contraire cette œuvre tragiquement interrompue en septembre 1939, et « découverte » aujourd'hui dans une optique nouvelle, qui brouille nos conceptions et, cela, par son caractère volontairement inadapté, par notre impossibilité à l'exprimer dans l'histoire, par son prophétisme qui nous inquiète et nous fascine. « Si tous pensaient comme l'école viennoise aujourd'hui, la philosophie cesserait d'exister. Nous voici face à des choses complètement nouvelles, nous cherchons à les exprimer, et ceux-là disent que tout est dépourvu de sens ». On peut rappeler ces paroles de Witkacy, sans les limiter à la philosophie, alors que sa vision catastrophiste ne fait plus de l'art contemporain qu'un bilan de l'art.

VERS DES FORMES NOUVELLES EN PEINTURE

□ Au moment de choisir son métier, le jeune Witkacy se trouve totalement sous l'influence de son père Stanisław Witkiewicz, peintre, critique d'art et écrivain. C'est lui qui lui apprend à manier le pinceau, à aimer l'art et à croire dans la force de sa propre personnalité d'artiste. Il lui inculque aussi l'amour et la compréhension de la nature, ainsi qu'une profonde connaissance de celle-ci. Ce n'est pas un hasard si, dans les romans de Witkacy, la nature est omniprésente et constitue le fond sur lequel se déroule l'étrange Mystère de l'Existence.

□ Vers 1908, Witkacy rejette la conception naturaliste de l'art. Il découvre au même moment un nouveau maître pour sa peinture, vénéré sans réserve, Gauguin. Il prend connaissance de son œuvre, de ses idées et de sa personnalité tout en bénéficiant des commentaires de l'un de ses compagnons de Pont-Aven, Władysław Ślewiński. Witkacy passe les vacances de 1911 à Doëlan en Bretagne chez Ślewiński, il y peint une série de paysages marins qui diffèrent de ses travaux précédents, maintenant soumis à une composition en aplat. Van Gogh et Picasso accèdent à son « Panthéon » des peintres modernes illustres. Dès sa

première visite à Paris en 1908, Witkacy sera fasciné par la peinture de Picasso, il y fera allusion dans son roman cryptoautobiographique **Les 622 chutes de Bungo ou la femme démoniaque** : Bungo se rend dans un salon en vogue, tenu par des Anglo-Saxons amateurs d'art moderne — probablement celui des Stein — où sont exposées les œuvres d'un certain Fagasso qui font sur lui une « impression foudroyante ».

□ A la recherche des sources de l'imagination et de l'art, Witkacy découvre, tout comme ses contemporains, les arts archaïques, primitifs et médiévaux ; il s'initie surtout à l'art qu'il appréciera le plus : la peinture chinoise. L'art médiéval lui apparaît à l'origine de cette tradition de l'art « démoniaque », auquel il identifiera en grande partie son œuvre. Sa « lignée de démonologues » comprendra Grünewald, Dürer, Cranach, Hogarth et Goya et, parmi les modernes, Rops, Beardsley et Munch — Linke et Schulz chez ses contemporains polonais.

□ Ses premiers dessins apparentés à la « démonologie », qui ne sont le plus souvent connus que par des photographies, présentent, sous forme de caricatures grotesques, les résultats d'une observation minutieuse des comportements humains, de l'enfer mondain des salons, des femmes démoniaques poussant leurs amants à leur perte, de tout ce monde « en manque de psychanalyse » où les êtres jouent sans cesse la même lugubre comédie de la vie. Le roman de Bungo dépeint Witkacy lui-même comme acteur de ce spectacle, vivant son art comme une étape de la structure théâtrale de son existence. Il y voit aussi une sorte de psychodrame spécifique, sans doute influencé par le traitement psychanalytique qu'il a suivi à Zakopane chez le premier disciple polonais de Freud, le docteur de Beaurain.

□ Sa recherche de la Forme Pure dans les démonismes ne le satisfait pas, et c'est un peu en marge de celle-ci que l'on voit apparaître des innovations. Citons notamment ce graphisme qui marie un relâchement du dessin descriptif à une sorte de caricature, au grotesque qui procède de la technique même du dessin. Le dessin volontairement déséquilibré, ironique, « laid », que Witkacy qualifie d'« intuitif », et la forme « mal fichue » entraînent la désagrégation de la convention réaliste et provoquent le rire, effet sans doute recherché par l'auteur. Dans cette mesure, les « monstres » correspondent à ce qu'il appellera plus tard la perversité formelle de l'art contemporain, perversité issue de l'**inassouvissement par la forme**. Les premiers portraits de Witkacy poursuivent une stratégie similaire qui consiste à créer un style propre en fuyant le style, en brisant les conventions. Du point de vue du genre, ils se situent

dans la convention du portrait bourgeois officiel. Mais le sérieux est trop sérieux, comme un ballon prêt à éclater, et le tout se trouve affublé d'un titre moqueur : « Tonton après avoir raconté la chasse aux phoques, tués en sa présence à coups de bâton, et après s'être prononcé avec énergie en faveur de la peine de mort, d'accord avec tante Aniela, épuisé par huit heures de discussion ».

□ En 1914, Witkacy participe à une expédition scientifique en Australie, où il accompagne son ami Bronisław Malinowski. Les tropiques lui font une forte impression : il a le sentiment d'y trouver le maillon qui manquait à son art. C'est tout d'abord la couleur à laquelle l'a déjà un peu préparé la peinture de Gauguin, mais aussi la richesse, la surabondance des formes de la nature tropicale. Les couleurs des paysages que Witkacy décrit dans ses lettres de voyage sont déjà celles de ses compositions futures. La monstruosité de l'existence, donnée permanente de sa vision du monde, atteint sous les tropiques une dimension cosmique, dépassant les limites de son démonisme familier : la Beauté est hostile, étrange et inexplicable, par conséquent horrible.

□ Au cours de la Première Guerre mondiale, Witkacy vécut en Russie : tout d'abord comme officier du régiment de la Garde Impériale, puis comme témoin de la révolution. Cette période eut pour son œuvre et sa personnalité une importance considérable; on ne sait malheureusement que très peu sur son séjour. Witkacy continue à peindre, même s'il se limite aux techniques du pastel et du fusain. Pour cette période de guerre, son œuvre semble cependant très riche : il aurait laissé en Russie huit cents portraits et compositions diverses. A cette époque, il réalise déjà des portraits en série, annonçant l'activité future de **La Firme de Portraits**; il peint ses camarades de la caserne Pavlovsk située non loin de la célèbre galerie de l'Ermitage aux murs couverts de portraits des héros de 1812. Il trouve le temps de visiter galeries et musées, et connaît certainement les travaux de l'avant-garde russe et ses manifestes. C'est dans ce climat radical qu'il commence à écrire son principal ouvrage théorique.

LA THÉORIE DE LA FORME PURE

□ Revenant de Russie en 1918, Witkacy a dans ses bagages l'ouvrage intitulé **Les Formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent** qui sera publié l'année suivante et complété par un second livre, **Essais esthétiques**, puis par une série d'articles polémiques. La théorie de la Forme Pure a une importance capitale pour l'ensemble de l'œuvre de

Witkacy; elle constitue son credo artistique, une référence pour son œuvre et pour toutes ses activités artistiques ou para-artistiques.

□ Il y formule tout d'abord la théorie du modèle idéal de l'Art, et explicite ensuite le modèle réalisé, c'est-à-dire la peinture de S. I. Witkiewicz : quelques dizaines de tableaux et de pastels, des centaines ou des milliers de portraits (3 000, dit-on), d'innombrables dessins — le tout empreint de perversité envers l'image, les conventions, le monde représenté. Confronté à la théorie de la Forme Pure, le modèle réalisé semble moins sérieux, plus ludique que son prototype canonique. Constat difficile à expliquer et plein d'incertitudes. Puisque Forme Pure il y a, pourquoi tant d'actions et de personnages inexplicables, pourquoi cette horreur du vide ? Pourquoi ce refus de l'abstrait ? De telles interrogations sont le reflet d'une logique erronée, qui consiste à chercher un dénominateur commun à l'art et à la théorie de Witkacy dans les catégories de la Forme Pure, automatiquement comprise comme l'idéal indéterminé des avant-gardes formalistes du xx^e siècle. Ce modèle est absent de l'art de Witkacy et de sa théorie, même si l'auteur répète obstinément que l'art est une construction formelle.

LE SYSTÈME ESTHÉTIQUE ET LA THÉORIE DE L'ART DE WITKIEWICZ

L'esthétique

□ Dans son livre **Les Polémiques philosophiques de S. I. Witkiewicz**, Bohdan Michalski écrivait : « L'existence est par excellence doublement ambivalente : il y a le moi et le monde environnant, il y a aussi le système spatio-temporel ». L'homme, suspendu entre deux infinis, occupe une place privilégiée : d'une part, les particules élémentaires de la matière infiniment petites, et, d'autre part, l'univers illimité. L'homme strictement déterminé dans le temps et dans l'espace se heurte, dans sa quête de savoir, à un obstacle infranchissable : le Mystère de l'Existence. Cependant, l'être humain possède le don particulier du sentiment métaphysique, et ressent l'Étrangeté de l'Existence, sentiment qui a pour support la religion mais aussi la philosophie et l'art, tant dans l'acte créateur que dans sa réception.

□ L'art est l'expression objectivée du sentiment métaphysique lié à la perception directe du Mystère de l'Existence. « C'est nous-mêmes qui sommes l'unique unité pour soi, mais certaines associations de qualités dans la durée ou dans l'espace peuvent par leur constance ou la régularité de leur succession

constituer pour nous des symboles exprimant de façon immédiate notre propre unité et celle de l'Existence tout entière : elles peuvent provoquer l'apparition de l'inquiétude métaphysique. »

□ Le Mystère de l'Existence s'exprime dans la structure complexe de l'œuvre d'art. « La structuration, le fait de se composer de parties qui constituent un tout, voici le principe général de toute l'existence, et l'art (...) est la plus importante expression directe par opposition à l'expression conceptuelle, de cette loi fondamentale de l'existence (...). Tout art se caractérise par le fait que ses œuvres sont des constructions formelles d'un certain type, en fonction de leur contenu, ou plutôt à travers ce contenu qui constitue un élément nécessaire de l'ensemble et qui confère leur spécificité aux diverses parties; ces constructions formelles agissent sur le spectateur ou l'auditeur directement par leur structure-même. »

□ La Forme Pure est la structure d'une œuvre d'art comprise comme une force spécifique, créant l'unité de divers éléments de la forme et du contenu. « J'appelle Forme Pure une forme qui agit par elle-même, et qui donne une satisfaction esthétique. Ce n'est pas une forme dénuée de contenu, car aucun être vivant ne saurait en créer une; mais ce qui est en elle, lié à la réalité, vient au second plan... ».

□ La Forme Pure, qui permet au sens métaphysique de se manifester dans l'œuvre d'art est une propriété constante de l'art de toutes les époques à l'exception des périodes où l'imitation et la dominance du thème supplante l'état de contemplation de l'existence, la période du réalisme par exemple. C'est cependant une propriété menacée par une évolution sociale irréversible. Dans la nouvelle société, le Mystère de l'Existence cesse d'étonner et d'effrayer l'homme. L'art se défend contre cette perte de sensibilité en compliquant la construction de la Forme Pure, en accroissant la « dose » de celle-ci, en renforçant le stimulus qui fait ressentir la composition — ce qui conduit à des solutions perverses, vers un sentiment d'impuissance, vers l'inassouvissement par la forme. « Il en est de l'art comme de la drogue : des doses de plus en plus fortes sont exigées par les producteurs aussi bien que par les consommateurs (...). Le feu des flammes n'est jamais suffisamment brûlant, le froid qui l'éteint n'est jamais assez puissant. »

La théorie de la peinture

□ Tout comme la musique, la peinture est un langage spécifique régi par des lois d'une rigueur quasi-mathématique, semblables précisément à celles de l'harmonie et de la composition musicales.

L'objectif de la théorie de Witkacy est de créer un manuel d'harmonie et de composition pour la peinture. « On a déjà des chaires de musique avec leurs docteurs, mais dans le secteur des arts plastiques (on ne sait pourquoi la peinture, art bidimensionnel par excellence, y est rattaché) c'est le règne des ténèbres. »

□ Le système de la théorie de la peinture chez Witkacy repose sur le rôle donné à la composition du tableau, c'est-à-dire sur le principe de la Forme Pure, qui permet de définir les éléments de base de la peinture et leurs combinaisons.

□ On peut distinguer, dans une peinture, « trois éléments principaux formant l'unité d'une œuvre idéale, et qui sont des abstractions conçues pour faciliter la compréhension : la composition, l'harmonie des couleurs et le « traitement de la forme ». Witkacy procède à une analyse minutieuse de ces éléments, illustrant à l'aide de schémas des exemples de types de compositions, de rapports de la figure au fond, d'harmonies de couleurs, de tensions directionnelles dépendant du niveau de référence du tableau.

PEINTRE DE LA FORME PURE

□ Tout en terminant **Les Formes nouvelles en peinture**, Witkacy commence une série de compositions, à l'huile pour la plupart, que la critique considère traditionnellement comme son œuvre picturale la plus importante. C'est à ces tableaux qu'il pensait quand il renonce, en 1924, à l'art « essentiel »; il y développe ce qu'il avait inventé plus tôt dans ses tableaux et dessins démoniaques, et qui était passé ensuite au filtre de ses expériences des tropiques et de Russie.

□ Cependant, les critiques contemporains furent hostiles et tournèrent en dérision le caractère « incompréhensible » et « bizarre » de ces compositions. Les toiles, dont les couleurs soigneusement choisies évoquent les vitraux gothiques, sont des formes incisives et perfides. Des figures insolites et des humanoïdes solitaires dans la foule semblent d'autant plus grotesques que nous ignorons la raison et l'objet du sarcasme.

□ Nous n'avons qu'une solution : nous adonner à la contemplation, nous soumettre à une sorte d'hypnose. Tel était le vœu de Witkacy lui-même. Les catégories qu'il distingue dans la composition du tableau ne sont que des abstractions facilitant la compréhension, et, on ne saurait leur identifier le sens de la toile. Regarder et comprendre un tableau est, selon Witkacy, un processus en spirale, avec des retours

constants qui enrichissent d'éléments nouveaux la première impression encore imprécise. Ce mouvement s'achève dans un affaiblissement de l'attention et « la dissociation des éléments précédemment intégrés ».

□ Comprendre les tableaux de Witkacy, c'est parcourir sa propre vision du monde. C'est alors à travers une telle contemplation hypnotique que l'on peut entrevoir le « comment » de cette représentation du monde : on voit alors apparaître la Forme Pure, non comme une construction rigide ou comme un assemblage de vecteurs mais comme cette forme qui évolue. Elle scintille des couleurs de l'arc-en-ciel, elle flotte, elle bouge et s'immobilise un instant, telle la surface d'un tapis lumineux. Ce principe de la forme est exprimé dans une phrase extraite des notes inédites de Witkacy, « la forme est l'unité de ce qui est connu avec ce qui doit être ajouté. La synthèse est la forme. L'ensemble dans le temps. Addition ».

□ C'est après, ou peut-être pendant ce voyage, que les catégories de la théorie de Witkacy apparaîtront si utiles à la description de ce phénomène d'une « forme qui évolue dans le temps sur une toile ».

□ On voit se réaliser sur les toiles de Witkacy tout ce qui le préoccupe en théorie : rapport personnage/fond, mouvement relatif et illusoire sur les surfaces planes, oscillation des formes, rapport du plat et du volume. Dans les portraits au pastel en particulier, le temps est représenté en strates successives de lignes, de traits et de larges traînées de fusain, de crayon et de pastel. Elles se superposent comme des vitres multicolores, et la dernière couche, la dernière couleur viennent boucler l'ensemble, avec la signature et les signes habituels. C'est un dispositif de formes qui jouent avec l'objet. Dans les portraits considérés par Witkacy comme les meilleurs au titre de la Forme Pure, l'objet — un visage — est réduit à l'état de concept, de chaos, de matière non-ordonnée, et c'est avant tout l'intensité de la peinture qui lui donne un sens.

VERS L'ICONOGRAPHIE. LA NOUVELLE APOCALYPSE

□ Selon Witkacy, le contenu d'un tableau vient au second plan, mais il n'en demeure pas moins important. La relation à l'objet sert-elle uniquement à magnifier l'absurde, à compromettre le thème, à souligner le littéraire dans la peinture ? Sur un de ses dessins, Witkacy a noté : « Il n'existe pas d'ineptie assez grande pour n'être pas digne d'exprimer le

Mystère de l'Existence ». L'« ineptie », puisqu'elle est investie d'une tâche si importante, ne saurait se borner à un manque de sens, elle doit être une indication et une découverte. Comme le rapporte August Zamoyski, Witkacy avait coutume d'analyser ses pièces avec des amis, et il s'avérait alors que, « dans ces miasmes d'absurdité, on pouvait toujours trouver pour les initiés une phrase-clé ou un fait significatif d'une véritable profondeur philosophique ». Les monstres sont le motif le plus fréquent dans les toiles comme dans les dessins, un bestiaire fantastique qui défie de par son raffinement le monde de Bosch. Cependant, un certain ordre règne parmi les monstres. Witkacy puise dans les mythes qui inspirent l'imagination depuis l'Antiquité : assemblages d'hommes et de bêtes avec des bêtes, des uns et des autres avec des objets ou des plantes, enfin des hommes et des animaux, notamment préhistoriques, monstrueusement déformés. Donc, « des monstres et des hommes » ? « Bétail nous étions, bétail nous redeviendrons » — dit l'un des héros de *L'Inassouvissement*; et ce présage peut se retrouver sur les peintures représentant un bal masqué de lézards pour une espèce humaine dégénérée, qui a oublié les racines de son être : le Mystère de l'Existence.

□ Au commencement était un monde sans homme, sortant lentement du chaos. Il en reste des nébuleuses cosmiques, des éclats de comètes que l'on distingue au fond des toiles : pour Witkacy c'est là l'origine absolue de l'histoire. Arrivent ensuite les animaux préhistoriques : reptiles jurassiques, ichtyosaures, ptérosauriens volants. Quand il était jeune, Witkacy a peint ce monde-là sur des panneaux pour le musée des Tatras à Zakopane, et voilà que cet épisode reçoit, dans le contexte de ses œuvres ultérieures, une signification nouvelle : il semble en effet très probable que Witkacy ait précisément puisé son idée d'une synthèse cosmique de l'histoire dans le scénario futuriste d'une exposition géologique réalisée à Zakopane par Mieczysław Limanowski. Dans le programme de ce dernier, on trouve aussi la fusion chaotique d'époques différentes : les monstres d'un merveilleux mais impitoyable paradis perdu cohabitent avec les habitants contemporains de Zakopane. Lorsque, parmi les monstres de Witkacy, on voit apparaître des allusions aux êtres mythologiques, c'est le signe qu'ils appartiennent déjà à un monde habité et conquis par l'homme, un monde où les monstres étaient à la fois reflet de la peur de la nature et mesure du courage humain. C'est l'époque des grands personnages de Witkacy, capables des plus grandes prouesses. Quant à notre civilisation, elle a donné des créatures grotesques, des monstres décoratifs et dépourvus de sens,

évoqués autour d'une table ronde lors des séances de spiritisme. Devenant semblables aux monstres, les hommes perdent doublement leur raison d'être : ne pouvant se montrer à la mesure de la monstruosité pure, ils renoncent d'eux-mêmes à leur conscience. Dans cet état de déchéance totale de l'esprit humain, l'homme-héros devient superflu. Personnage solitaire, il parcourt des compositions peuplées de monstres ridicules. Peut-être est-ce Hercule désarmé et sans adversaire ? Sur la scène, il n'est plus qu'une incarnation pitoyable, le Florestan Reptigueul de la pièce **La Nouvelle délivrance** : poltron, coureur, bravache de cours de tennis.

□ La vision artistique d'une genèse scientifique se mêle à celle de l'Apocalypse. Witkacy y présente la création du monde mais en même temps — et plus souvent — le mal qui le menace. Dans cette vision, point de place pour une nouvelle Jérusalem. Le sarcasme et l'ironie nourrissent le symbole mais l'intention est tout à fait sérieuse. Le temps mythique, qui constitue l'environnement du symbole, est aussi l'environnement de l'art. Le thème n'est donc pas opposé à la Forme Pure. Il symbolise l'accès de l'artiste aux temps où le sentiment métaphysique coexistait dans une parfaite harmonie avec l'art et la religion. À cette époque — écrivait Witkacy —, il n'y avait pas d'artistes en quête de leur propre style, animés du désir malsain de vivre la vie la plus courte et la plus intense. « Ce monde, pourtant, a donné les plus formidables fleurs de la création ».

LA FIRME DE PORTRAITS

□ En 1924, Witkacy pose son pinceau, dit adieu aux compositions, à l'art qu'il considère comme « essentiel ». Il le fera à nouveau en 1933, dans son roman **La Seule issue**, document insolite sur sa propre peinture, avec une mise en œuvre quasi-théâtrale : le peintre Marcelli peint un tableau sous les yeux des gens rassemblés dans l'atelier. La peinture revêt ici une forme nouvelle, extérieure, pourrait-on dire comme un scénario de peinture dramatisé. Lorsqu'on ne peut plus, ou bien lorsqu'il est inutile de peindre un tableau, on peut le décrire avec toutes les circonstances de l'impossibilité. Telle est l'une des issues possibles. Une autre est de devenir un artiste dans la vie, d'amuser ses amis en exécutant des dessins rapides devant eux, de rassembler des objets étranges et ses propres travaux en collections de curiosités et se consacrer enfin à un art lucratif en fondant un atelier quasi-artisanal de portraits.

□ Witkacy ne considérait pas les portraits de **La Firme** comme un art ; tout au plus pouvait-il en choisir

un de temps en temps, digne selon lui d'être consacré objet d'art. Le type C, c'est-à-dire proche de la Forme Pure, était totalement exclu des activités de **La Firme**. Le caractère artisanal de cette dernière était souligné par le « Règlement » qu'accompagnait une liste des tarifs affichée sur la porte de l'établissement. Les portraits constituaient aussi un terrain d'expériences sur les drogues. Souvent gages d'amitié, ils alimentaient un jeu de société pratiqué avec les proches qui n'engendraient pas des œuvres, mais des idées. Le portrait peut également susciter la parodie : on se moque non seulement de l'art de foire, mais aussi du Grand Art, qui fournit pourtant le savoir-faire. On raille aussi le snobisme de ceux qui, appliquant le « Règlement », choisissent sérieusement le service désiré.

□ Les portraits forment une immense série ; on y observe une forme multipliée, répétant inlassablement dimensions, sujet et technique ; la classification a été faite par Witkacy lui-même qui prévoyait les variantes possibles sur une liste détaillée dans le « Règlement ». Dans les cas extrêmes, le tableau cesse d'être un portrait, et on entrevoit mieux un tableau différent, plutôt senti qu'aperçu, aux contours flous, comme une photo du monstre du Loch Ness : le visage d'un démon, de Satan, ou peut-être celui d'un possédé. Dans les portraits réalistes, les traits du visage sont soigneusement finis, le tout est poli comme un moule vide polychromé de sculpteur. Dans la série comprenant le masque d'un personnage réel et la vision intuitive d'un visage indéterminé, qui ne fait qu'apparaître, il existe encore un type de portrait, celui-là non prévu dans le « Règlement » : le monde des monstres. Les portraits y deviennent des études de bestialité et enregistrent la métamorphose effrayante du docteur Jekyll en Mister Hyde.

□ Ainsi, la classification par types décrétée par le « Règlement » se trouve recouverte par une autre structure assignant de nouvelles significations, une structure peut-être plus importante que la première, bien que non déclarée par Witkacy. Elle est néanmoins visible. C'est la structure des collections.

□ On obtient ainsi une galerie complète de spécimens humains illustrant le monde bestiaire de Witkacy, le dessinateur enregistre aussi bien les chutes de l'espèce humaine que sa faculté, certes rare, de passer d'un état à un autre, même si — d'après l'auteur de la collection — cet autre ne peut être que la folie. Le système et le contenu de l'ensemble des portraits réunissent les éléments naturels et artificiels de la collection de curiosités : c'est une galerie de portraits ayant sa place dans un cabinet de curiosités, mais elle rassemble aussi les observations d'un naturaliste, divisant les hommes en

monstres plus grands, plus petits et « autres ». On pourrait suivre ce raisonnement jusqu'à ce que le domaine de l'art et des curiosités ait englobé le portraitiste lui-même, Witkacy en personne, simultanément artiste de la rue et artiste de la Forme Pure, avec son drôle d'atelier, son « Règlement » et ses accessoires, où les curiosités sont aussi bien l'art, le non-art et leur fin commune.

LA MAISON DE L'ARTISTE

□ Comme la plupart des artistes liés aux nouveaux courants artistiques, Witkacy rassemblait des collections d'objets insolites, qu'il appelait Musée de curiosités. Le Musée n'a pas subsisté jusqu'à nos jours, mais on peut en imaginer approximativement le contenu. L'essentiel était constitué de deux gros volumes, appelés albums de curiosités : reliques laïques de personnages célèbres, photos de personnalités, préparations anatomiques et objets macabres, plantes séchées aux propriétés hallucinogènes, souvenirs du voyage en Australie, imprimés, manuscrits et lettres, objets d'art enfin, poèmes - dessins de l'auteur et de ses amis amateurs, collection d'estampes — notamment d'érotiques japonais. Parmi les curiosités n'ayant pas leur place dans les albums, on remarquait la collection de cannes d'hommes célèbres et d'hommes aux noms étranges. Citons également des jouets, des objets magiques liés à la Cabale et au spiritisme, des cartes. Les collections comprenaient aussi des objets hétéroclites, des reproductions de tableaux et de dessins que Witkacy avait réalisés lui-même, des photographies de grimaces et de petites scènes dramatiques, le tout soigneusement classé dans l'ordre chronologique et thématique. On avait donc là, en quelque sorte, les « œuvres complètes » rassemblées de son vivant par l'auteur lui-même en une exposition ambulante, que Witkacy présentait volontiers chez ses amis.

□ Il ne faut pas oublier encore les curiosités inventées par Witkacy dans la vie même : mystifications d'opérette, provocations de salon, spectacles d'auteur, dansants et musicaux, rituels divers ordonnant les « rencontres-orgies », les « conversations essentielles », les liaisons et les ruptures, l'organisation de la journée, du travail et du repos et aussi, **La Firme de Portraits** avec son « Règlement ». Même le courrier de Witkacy revêtait des formes insolites : il élaborait des blocs épistolaires parodiques. Dans le monde qui n'était pas soumis à son propre théâtre, il s'intéressait à la drogue, à la magie, au spiritisme, aux hommes insolites, comme le curé Kazimierowicz qui, en province, avec ses paroissiens, montait des représentations des pièces de Witkacy.

□ La cohabitation de l'art et du non-art n'équivaut cependant pas à l'entrée du profane dans l'art. Ce qu'est l'art, Witkacy le dit sans hésiter : il n'y inclut que les réalisations correspondant aux genres classiques, comme la peinture et le dessin. Et ce n'est que dans le processus de création — dans toute sa complexité — que peut surgir l'élément le plus important : la création elle-même, qui pour Witkacy signifie la capacité de faire face au Mystère de l'Existence. Or la vie de l'artiste se situe entre la monotonie quotidienne et la création. A la question : « qui doit-on être avant tout, homme ou artiste ? », Witkacy aurait répondu : « Ce dernier, ce dernier... ».

□ Pour passer entre l'art et la vie, Witkacy trouve dans sa théorie de l'art une catégorie spéciale : celle des séries. Il représente grâce à elle les passages entre divers états de la réalité, depuis le tas d'ordures jusqu'à la Forme Pure. Le système, et particulièrement sa section « musée de curiosités », se tient au premier plan de son œuvre, comme présence paradoxale de l'artiste sans art.

□ « La maison de l'artiste » pourrait devenir une notion-clé donnant accès au phénomène fugace de la vie et de l'œuvre de S. I. Witkiewicz face à l'annihilation pressentie de l'art. Le jeu oscille entre deux pôles. L'un est la dimension absolue de l'art, le lieu du sens métaphysique. L'autre représente les conventions et les styles, l'histoire de l'art et sa destination sociale, et c'est lui qui définit les limites de l'art. C'est pour le second pôle que Witkacy développe particulièrement ses stratégies, expérimente des mesures toujours nouvelles, et ainsi les démasque, mais ce n'est que pour élever un monument à l'art, formidable, éphémère et déjà impossible. A ce jeu, Witkacy n'était pas seul, bien que l'on ne s'en rende peut-être compte que maintenant, les expériences des dadaïstes du début du siècle devenant aujourd'hui plus compréhensibles. Dans leur ironie, le sérieux est tel qu'il exige précisément d'être compensé par le grotesque. Le sérieux et la foi — bien que ces notions ne soient guère adéquates à notre catastrophisme, peut-être parfois trop conceptuel — imprègnent fortement les fondements du système de Witkacy-artiste.

LE RAMEAU D'OR

□ Il nous faut encore revenir à la jeunesse de Witkacy. Nous voici en 1905, Witkacy, étudiant à l'Académie des Beaux-Arts, habite à Cracovie chez son ami Bronisław Malinowski, futur ethnographe et anthropologue célèbre, compagnon du voyage australien de 1914. Dans un discours prononcé lors d'une

cérémonie en l'honneur de Sir James George Frazer en 1925, Malinowski évoquait le début du siècle, lorsque « jeune homme perpétuellement abattu, il portait sous le bras un livre qui était sa seule consolation — trois volumes verts avec une reliure à caractères dorés et un beau dessin d'une branche de gui — symbole du Rameau d'Or ». La lecture du livre de Frazer devait décider Malinowski à se consacrer à l'anthropologie. Il est certain que Witkacy lui-aussi prit connaissance du **Rameau d'Or** à cette époque. Pour Malinowski, ce n'était qu'un point de départ, ses propres conceptions scientifiques allèrent dans une autre direction. Pour Witkacy, au contraire, Frazer était resté une référence qu'il citait en mentionnant les origines du pouvoir fondées, d'après le savant anglais, dans la magie. « Le premier chef — écrit Witkacy — était simplement le sorcier (...), dominant son entourage de sa force physique, de son courage, de son intelligence et de sa faculté d'imposer aux autres sa volonté (...) Sa force rayonnait comme le soleil, créant chez les hommes des valeurs nouvelles, plaçant dans l'âme de n'importe quel esclave la semence du pouvoir dont elle était elle-même remplie ». Ce personnage de roi-prêtre se retrouve souvent dans les romans et les pièces de Witkacy, par exemple, le Général-quartier maître dans **L'Inassouvissement** qui comme les rois-prêtres du **Rameau d'Or**, meurt assassiné par son ennemi et successeur.

□ Frazer commence son livre par la description d'un tableau de Turner, représentant le lac de Nemi dans les montagnes Albains, lieu d'un culte antique de Diane, où le bois sacré était gardé par le roi-prêtre de la forêt, tué par son successeur. On trouve ce site, aux débuts de Witkacy-artiste, dans l'un des dessins du cycle des « Monstres » qui s'intitule **Soir sur le lac de Nemi**. Autre preuve évidente de son recours à l'iconographie frazérienne, l'esprit de l'arbre, Dionysos sans doute, perché sur les branches d'un pommier dans la première version du tableau la **Tentation de St-Antoine**; regardons aussi une série de photos où Witkacy joue le rôle principal, en promenade avec des amis, brandissant une grosse branche cassée par le vent; la dernière épreuve nous montre le visage de Witkacy entouré d'une couronne feuillue : l'Esprit de la forêt, l'homme vert, Dionysos, Attis, Adonis. Dans les pièces de Witkacy, on rencontre d'autres héros de cette mythologie frazérienne : Isis, Astarte, ou encore le mythe de Pygmalion, que l'on reconnaît dans le couple des héros de **La Pieuvre**, l'artiste stérile Paul Perboussol et la statue dorée et vivante — Alice d'Or¹. Citons enfin le motif, toujours présent dans son théâtre, de la mort et de la résurrection des héros.

□ Est-ce là seulement l'emprunt d'un mythe, d'un archétype servant à créer sa propre vision du chaos

apocalyptique ? **Le Rameau d'Or** contre les mystères antiques et primitifs de la vie et de la mort, les rythmes de la fécondité et la renaissance du monde-nature. Il parle des mystères qui célèbrent et reproduisent le Mystère de l'Existence, « l'unité et l'indivisibilité du principe de vie ». N'est-il pas curieux que l'une des principales catégories du système de pensée de Witkacy soit définie comme un mystère — le Mystère de l'Existence — sur lequel repose, selon l'auteur, la religion, l'art et la philosophie ? « La vraie Esthétique est au-dessus de la magie blanche ou noire. Tout comme la physique au-dessus de l'éthique », notait Witkacy. Et pourrait-on ajouter, le Mystère de l'Existence au-dessus de la religion, de l'art et de la philosophie.

□ Witkacy considère la création artistique dans un contexte plus vaste que l'art seul, il y voit une part de l'ensemble du monde. L'art, l'impression esthétique, constituent des actes mystérieux, la découverte et la résurrection du Mystère. L'origine de cette théorie, **Le Rameau d'Or** de Frazer, ainsi que les conceptions de Walter Pater, liant directement l'art avec le domaine sacré, jettent une lumière évidente sur l'élaboration des théories de Witkacy. Quand Witkacy considère la fin de l'art, qui malgré sa disparition inéluctable doit encore produire un ultime sursaut formidable bien que fatal, on pense à la phrase par laquelle Frazer conclut son conte de la tragédie cyclique du roi-prêtre : « Les gens savent seulement, ou plutôt ils imaginent, que d'une façon mystérieuse, eux-mêmes, leurs troupeaux et leurs récoltes sont liés avec le roi divin... Le pire malheur qu'ils puissent concevoir est la mort du seigneur, que ce soit de maladie ou de vieillesse, car ils sont persuadés qu'une telle mort aurait de tragiques conséquences pour eux et pour ce qu'ils possèdent..., que l'ordre naturel pourrait en être bouleversé. Pour y remédier, il faut tuer le roi tant qu'il est encore au sommet de sa divine virilité, de sorte que ses forces vitales sacrées puissent passer sans perte aucune à son successeur, qu'elles retrouvent leur vigueur juvénile, et que, transmises sans arrêt dans une lignée ininterrompue d'incarnations remplies d'énergie vitale, elles restent à jamais jeunes et fraîches ».

□ Le roi-prêtre, incarnation du dieu, se sacrifie lui-même sur son propre autel, comme le soldat que décrit Frazer, choisi comme dieu lors des Saturnales romaines et qui, après trente jours de fête, se tranchait la gorge sur l'autel. Bien souvent, Witkacy parle des artistes auto-sacrificateurs de l'art nouveau, de ceux qui sentent encore en eux-mêmes la force primitive, vitale et féconde de l'art équivalent au Mystère de l'Existence, et avec quel mépris parle-t-il des artistes incapables de ce sentiment : « les impuissants de la Forme Pure » ! Van Gogh était une

offrande sur l'autel de l'art et Witkacy prédit la même fin à Picasso, prévoyant pour lui la mort dans la folie, dans un asile d'aliénés... C'est aussi la fin qu'il prépare à son alter ego, le peintre Marcełi Kizior-Bucewicz (Marcel Minet Lebouc) dans **La Seule issue**. La fécondité, la vitalité de l'artiste sont absorbées par l'œuvre d'art. Autrefois, le sacrifice était inutile, souligne Witkacy parlant du « saine ombre métaphysique » des artistes d'antan, de l'époque de l'art fécond. Notre époque, le temps de la Terre stérile, exige le sacrifice.

Dans un sens, la tragédie du crépuscule de l'art, décrite et jouée par Witkacy, est constructive, elle est là pour clarifier le message. Malgré le pessimisme qui imprègne l'activité de Witkacy, sa

négarion et son manque d'espoir recèlent une promesse : celle de la survie, d'une nouvelle résurrection. Mais la promesse ne vaut que pour ceux qui apercevront, qui distingueront le sacrifice. Witkacy avait noté : « Y a-t-il aujourd'hui quelqu'un parmi nous qui sache comment naissent les œuvres d'art ? Est-ce connu des critiques, apprécié par un public abruti ? Y a-t-il quelqu'un qui en mesure vraiment la valeur ? » Le sacrifice confirmant cette valeur inestimable, la valeur du signe de la compréhension essentielle de l'existence sera-t-elle perçue ?

Traduit du polonais par Stanisław Wojnicki

1. En français dans le texte de Witkacy

AUTOUR DU CONSTRUCTIVISME

« ... L'ART ORGANISANT LA VIE ET SES FONCTIONS... »

Andrzej Turowski

□ La brève période d'indépendance de l'État polonais, comprise entre la fin de la Première et le début de la Deuxième Guerre mondiale, fut riche en événements artistiques. Cette richesse venait de la diversité des tendances artistiques, de la pluralité des sources d'inspiration et des débats animés au sujet de l'art ainsi que d'un nombre important de réussites individuelles. Tout cela contribuait à former les caractères distinctifs des arts plastiques polonais au *xx^e* siècle. Les recherches poursuivies par les artistes d'avant-garde y occupaient une place marginale mais constituaient néanmoins un axe important de référence, par rapport auquel d'autres orientations, attitudes et poétiques de cette époque devaient se définir. De même, l'avant-garde, ayant fixé son champ d'intérêts, surveillait ses frontières avec un acharnement polémique, bien que ces frontières-là ne fussent jamais nettement établies, contrairement à ce que croyaient leurs défenseurs. L'exploration des franges, les reconnaissances dans des régions étrangères, les inconséquences apparentes, tout cela affaiblissait la doctrine proclamée, mais la vie artistique en devenait plus dynamique. Sur les terrains réservés à l'avant-garde se produisaient des regroupements continuels et des alliances changeantes, les conflits de plus en plus profonds, la polarisation des attitudes et le développement des styles et des stratégies individuelles offrant une image complexe, difficile à décrire en une seule formule. C'est pourquoi, la valeur fondamentale du constructivisme dans les années vingt et au début des années trente, alors qu'il constitue l'avant-garde dans les arts plastiques polonais, reste la pluralité de ses sources et de ses images, ainsi que de ses références artistiques et sociales.

□ Dans les premières années après la guerre, l'expressionnisme joua en Pologne un rôle important. Il apparaissait ici comme un mouvement post-moderniste et, en même temps, grâce à sa capacité d'assimiler l'héritage de l'art du tournant du siècle et grâce au rassemblement qu'il réalisait des nombreuses orientations artistiques, non seulement expressionnistes, comme un courant international de l'art moderne. « L'expressionnisme polonais » qui fut appelé formisme, n'avait pas le dynamisme polémique qui caractérisait la version occidentale de ce courant, mais par sa grande attention aux problèmes formels, surtout chez les artistes de Cracovie, il put être assimilé par les constructivistes. Le formisme fut ainsi pour les artistes polonais une initiation à la conception moderne du tableau et en même temps, le premier seuil à franchir dans leur création autonome. Formulée dans cette perspective, l'histoire de l'art polonais d'après-guerre fut la résultante de l'éducation artistique de la jeune génération et de la prise de conscience ultérieure des artistes d'avant-

garde. Dans l'évolution constructiviste, le rôle du formisme, malgré de nombreuses analogies, fut différent de celui du cubo-futurisme pour l'art russe. Se référant à l'universalisme traditionnel de l'art européen occidental, il allait dans un autre sens, sans s'intéresser aux expériences transmentales si importantes dans l'évolution des avant-gardes de l'Europe de l'Est. Ainsi les origines du constructivisme polonais prouvent-elles déjà que les problèmes de la composition l'emportaient sur la métaphysique de l'image, ce qui provoquait nécessairement des tendances esthétisantes dont les contraintes n'étaient réellement surmontées ou mises à profit que par les artistes les plus audacieux.

□ Les problèmes sociaux malgré leur importance à ce moment-là sont absents du formisme polonais. Ils apparaissent surtout aux débuts de l'indépendance de l'État polonais par le biais de la littérature, avant tout socialiste, et grâce aux traditions démocratiques d'une partie de l'intelligentsia. Le radicalisme caractéristique des constructivistes fut lié dans une certaine mesure aux slogans anti-bourgeois lancés par les poètes futuristes polonais, bouleversants pour l'opinion publique et, plus encore, à la puissance fascinante de la révolution russe, cette « énorme reconstruction à partir des bases » que l'avant-garde accueillait avec une foi prométhéenne. Il faut mesurer ici la complexité de cette vision inscrite dans le programme constructiviste, parfois issue d'expériences individuelles, parfois de sources différentes, et tenir compte aussi de la singularité de l'expérience nationale de l'État polonais engagé en 1920 dans la guerre avec l'Union soviétique. Les divergences d'opinions furent très grandes, même à gauche, oscillant entre la peur de la « révolte des masses » et l'idée du « crépuscule de l'Occident », et comportant aussi bien des attitudes « catastrophistes » qu'optimistes. Les constructivistes polonais avaient choisi l'optimisme en justifiant leur option par la perspective d'une civilisation future qui résulterait de processus sociaux, techniques et artistiques progressistes, unifiés dans des relations fonctionnelles et structurales.

□ Le modèle constructiviste de l'univers fut annoncé pour la première fois en Pologne en 1922 par le poète et théoricien de l'art, Tadeusz Peiper, dans un article publié dans *Zwrotnica*, revue d'avant-garde dont il était le rédacteur, sous le titre significatif « Miasto. Masa. Maszyna » (Métropole. Masse. Machine). Les idées qu'il formulait trouvèrent immédiatement un terrain propice à leur développement auprès des jeunes artistes qui venaient d'achever leurs études. Les événements des années suivantes, la recherche fiévreuse de nouveaux moyens d'expression, des contacts personnels avec les milieux d'avant-garde

de l'Ouest et de l'Est de l'Europe, sont à l'origine de la formation, en mars 1924, du groupe constructiviste **Blok** (H. Berlewi, J. Golus, K. Kobro, K. Kryński, W. Kajruksztis, M. Nicz-Borowiak, A. Rafałowski, H. Stazewski, W. Strzemiński, M. Szczuka, M. Szulc, T. Żarnower).

□ Dans l'histoire économique et politique de la Pologne, l'année 1924 ne fut pas spectaculaire, bien que quelques changements puissent être déjà perçus. L'énergie des premières années de la construction de l'État semblait s'être épuisée et les processus sociaux et économiques qui se développaient, non sans conflits, échappaient au contrôle de l'ordre établi. L'alternative « la révolution ou l'assainissement »¹ pesait sur les esprits. Ceci entraînait évidemment, quelques revalorisations diversement exprimées, introduisant une deuxième radicalisation surtout sensible dans le milieu de la jeune intelligentsia.

□ Sur le plan artistique, ceci ne concernait pas que le milieu d'avant-garde. En 1924, toute la vie artistique en Pologne se transforme et les limites fixées par les programmes à nouveau établis selon le modèle pluraliste restent valables jusqu'à la fin des années vingt. Le trait caractéristique de cette nouvelle situation fut la mise en cause de modèles jusqu'alors admis, encore profondément traditionalistes, malgré les slogans futuristes et l'apparition de modèles nouveaux sans référence au passé, ni à un avenir indéterminé, mais à un présent diversement envisagé. Cette crise était aussi indépendante des opinions personnelles liées à l'actualité que des perspectives artistiques qui pouvaient en découler.

□ Citons par exemple, deux événements artistiques, très différents dans leur expression, qui eurent lieu en 1924. Le premier, c'est l'exposition des constructivistes du groupe **Blok** au Salon de l'Automobile et le second, c'est la décision de S.I. Witkiewicz d'abandonner l'Art Pur et d'ouvrir **La Firme de Portraits**. Événements extraordinaires dans la mesure où ils rompaient avec les usages traditionnels de la vie artistique et mettaient en relief les caractères de l'art nouveau par la création d'un contexte « non-artistique ». Les constructivistes le manifestaient directement dans leurs tableaux non-objectifs et dans les projets architectoniques synthétiques. Witkiewicz le faisait avec perversité en abandonnant avec ostentation son œuvre dans le domaine « impossible » de la Forme Pure pour se consacrer entièrement à un art « appliqué », utile, en devenant portraitiste. Ces agissements absolument différents n'étaient comparables que dans leur radicalisme par rapport aux institutions, dans cette année qui était aussi marquée par des décisions radicales imposées par la situation

générale du pays, sur les plans économique, politique et bien sûr intellectuel. C'est dans cette perspective que nous examinerons encore le constructivisme tel qu'il se présente à travers les principes exprimés dans les premières formulations de son programme.

□ La première phase du constructivisme polonais affirmait les lois structurelles propres à la peinture, à la sculpture, à l'affiche, à la typographie, à l'architecture, programme d'abord négatif qui, indépendamment des orientations mises en cause, rejetait l'art « de reproduction » et l'esthétique « décorative » qui s'y attachaient. On recherchait aussi des motivations aux procédés nouveaux. Mieczysław Szczuka les rattachait à l'instinct primitif de l'art « inextricablement lié à toute vie humaine et s'exprimant aujourd'hui par un besoin de la création-construction ». Władysław Strzemiński les trouvait dans l'évolution de la forme artistique vers une totale unité intérieure) Henryk Stazewski, et beaucoup d'autres, dans la « logique » de la civilisation contemporaine rationnelle et technique. À part ces motivations, tous faisaient référence à la notion de construction, encore conçue de façon assez générale, dans la disposition ordonnée de formes géométriques et simplifiées sur la surface, et de volumes dans l'espace. Un certain ordre social lié de façon organique à l'œuvre d'art devint la référence de cette structure artistique. De tels principes se trouvent dans le manifeste, élaboré en 1924, probablement par Szczuka, mais non signé, et proclamé au nom de tous les membres du groupe **Blok** sous le titre « Qu'est-ce que le constructivisme ? » Ce fut le seul document exprimant un accord au sein du groupe des constructivistes, toutes les autres déclarations ayant montré la diversité de tendances qui, dans les années suivantes, allaient provoquer la dispersion de l'avant-garde.

□ Il ne faut donc pas s'étonner de cet éclatement. En général, toutes les voies empruntées menaient à une forte conscience des problèmes sociaux et, plus précisément, à la détermination de la fonction de l'art dans l'espace social. Ce fut une ligne de démarcation majeure entre les positions artistiques, mais elle croisait d'autres lignes pour créer des divisions moins rigoureuses qui pouvaient soit disparaître soit surgir soudainement et gagner des terrains jusqu'alors inoccupés. Il faut souligner que les constructivistes étaient de plus en plus intéressés par les problèmes de l'architecture dans leur pluralité. Aussi, peut-on parler de la coexistence de deux tendances : la tendance à approfondir la connaissance structurelle des genres artistiques classiques, tels la peinture et la sculpture, et la tendance à élargir le champ d'intérêt à la scénographie, à la photographie, au photomontage, au film, à la typographie et à d'autres

formes de projets industriels. On remarque l'aspiration à décrire de plus en plus précisément le système artistique dans ses catégories internes en dépassant, ou plutôt en intégrant, tous les moyens d'expression artistique, en allant jusqu'aux moyens para-artistiques.

□ Une autre date apparaît décisive selon les processus déjà cités : 1927. Le groupe **Blok** n'existait plus et deux groupements se formèrent dont l'un réunissait des architectes (B. et S. Brukalski, E. Elkouken, B. Lachert, J. Malinowski, H. et S. Syrkus, J. Szanajca) et des peintres (J. Golus, K. Kobro, K. Kryński, M. Nycz-Borowiak, A. Pronaszko, A. Rafałowski, H. Stazewski, W. Strzemiński, S. Zaleski) autour de la revue **Praesens** et l'autre également des artistes, mais aussi des militants, rassemblés auprès du mensuel **Dźwignia** (J. Hempel, M. Szczuka, W. Wandurski, T. Zarnower). Des changements fondamentaux étaient intervenus dans la vie politique. Au coup d'État de mai 1926 du maréchal Piłsudski, d'abord soutenu par la gauche, succéda la période de « l'assainissement » avec une stabilisation économique dont les effets se firent sentir jusqu'en 1929, année qui marqua le début de la crise. Pour souligner ce contexte et l'ambiance générale, ajoutons que c'est justement en 1927 que Witkiewicz publia **L'Adieu à l'automne**, roman qui est comme un baromètre sensible aux ambiances, et, où sur le fond des canonnades de la révolution en marche, au milieu des orgies de l'inassouvissement, sont menées des discussions de salon sur l'art prolétarien et sur la Forme Pure.

□ Chez les constructivistes, la situation s'éclaircit lorsque Szczuka et Strzemiński, jusqu'alors brouillés, précisèrent leurs points de vue dans des articles théoriques, situés aux deux extrêmes du courant dont le mot d'ordre était la construction, et formulant ainsi deux versions d'une doctrine artistique — le système de l'utilitarisme et le système de l'unisme dans l'art. L'article « L'art et la réalité » de Szczuka parut dans **Dźwignia**, revue communiste, et celui de Strzemiński, « Le dualisme et l'unisme en peinture », dans **Droga**, revue gouvernementale. Szczuka se prononçait ouvertement pour l'art de classes, découvrant un rapport direct entre l'avant-garde artistique et la société future qui, dans un régime nouveau, pourrait réaliser ses aspirations culturelles. Dans ses visions architectoniques, prétendue synthèse des « besoins sociaux et de la forme nouvelle », il unifiait les « boîtes » des maisons et le dessin géométrique des murs avec l'environnement naturel, y voyant l'harmonie de la « beauté utile ». Dans la lutte politique immédiate, il revendiquait l'art de propagande qui profitait d'une rhétorique laconique et d'une forme simplifiée pour renforcer l'effet de propagande.

Szczuka s'inspirait des positions des artistes du **lef** russe. Il assimilait leurs théories productivistes et les replaçait dans la perspective polonaise, imprégnées du pathos de la « Grande Reconstruction ». La mort de Szczuka interrompit cette voie du constructivisme polonais. Profondément attachée à l'artiste, Teresa Zarnower, qui avait été souvent son inspiratrice, due vivre ces déchirements de la gauche communiste polonaise des années trente et aussi l'extermination du peuple juif pendant la Seconde Guerre mondiale. Son art sensible témoigne des problèmes de conscience des artistes nourris par les espérances des années vingt.

□ La position de Strzemiński dans le constructivisme fut différente. En 1927, il avait proclamé la théorie de l'unisme. Fasciné par l'œuvre de Malevitch, il aborda ses propres expériences en abandonnant la conception « suprématisiste » de l'univers et en dépassant les théories picturales de Malevitch. La peinture qu'il définissait comme uniste devait être une tentative de parvenir à l'essence même du phénomène de la vision comprise dans l'organisation du champ pictural. En livrant bataille contre la tradition de la représentation dans l'art européen, il tendait à éliminer l'illusion plastique par la réduction des signes et des symboles de la structure de l'image. Ainsi concrétisait-il la notion exceptionnelle d'un produit plastique, artistiquement démythifié et comparable avec toute autre production humaine. Sans nous arrêter aux conséquences théoriques et pratiques de ce procédé radical pour la création future, nous constatons que le processus même de « l'unification » fut réalisé par Strzemiński dans une série de tableaux. Les problèmes sociaux dans les idées de l'auteur sur l'unisme ne jouaient pas encore de rôle important à cette époque-là, puisqu'il ne furent posés que vers la fin des années vingt et même dans les années trente. Au début, l'artiste s'était résolument prononcé pour l'homogénéité des structures artistiques et sociales et, il resta, en principe, toute sa vie fidèle à cette idée bien que l'évolution de sa pensée l'ait conduit à mettre en valeur l'importance de l'art dans « l'architectonisation » de la vie. Katarzyna Kobro, Henryk **STAWISKI** et le groupe d'architectes de **Praesens**, avec à leur tête, Szymon Syrkus, apparaissent proches des conceptions de Strzemiński, bien qu'ils se soient exprimés dans des formes et des systèmes artistiques différents.

□ Vers la fin des années vingt, après la mort de Szczuka, les antagonismes fonciers du milieu constructiviste semblaient éliminés. Ceci favorisait la politique culturelle pluraliste de cette époque, politique qui devait connaître un couronnement spectaculaire à l'occasion du dixième anniversaire de l'indépendance dans une démonstration démo-

cratique de « Tous les Courants ». Les créateurs d'avant-garde coopèrent largement aux préparatifs de l'Exposition Nationale Universelle de Poznań en 1929. Son architecture, les aménagements intérieurs et les expositions personnelles des artistes eux-mêmes provoquèrent effectivement la cristallisation d'un large front dans le domaine de l'art moderne. Cette stabilisation de l'avant-garde rendit actifs de nombreux créateurs, prêts à soulever à cette occasion les problèmes constructivistes, en enrichissant réellement tout le courant et leur propre œuvre, bien que celle-ci ait été jusqu'alors et soit restée souvent complètement différente. Ce groupe d'artistes ne s'intéressait pas aux doctrines artistiques, mais était attiré par le caractère décoratif et « constructif » de la peinture abstraite (N. Chodasiewicz-Grabowska, S. Grabowski, M.J. Malicki, M. Nicz-Borowiak, K. Podsadecki, A. Pronaszko, W. Wolska). Pour un autre groupe des jeunes créateurs débutant dans la deuxième moitié des années vingt, les problèmes constructivistes étaient en outre une sorte d'exercice scolaire dans le domaine de la composition typographique (S. Blonder, O. Hahn, D. Lewicki, H. Polanski, M. Włodarski).

□ La collaboration des artistes à l'Exposition Nationale Universelle en 1929, malgré ces signes symptomatiques d'unité révéla aussi de nouvelles divisions. Les causes extérieures n'étaient pas étrangères à cette rupture : tout d'abord la nouvelle situation économique du pays provoquée par la crise qui se répercutera en Pologne dès le début des années trente, ensuite la radicalisation du régime de « l'assainissement » orienté à droite et au centre, avec en même temps, une opposition plus vigoureuse du front uni de la gauche, ainsi que l'activité croissante des minorités nationales. A cette situation explosive s'ajoutaient des changements profonds dans le domaine économique et social. Pour surmonter la crise, il fallait réorganiser l'industrie et la pousser sur la voie d'une modernisation conforme à celle des pays très développés et urbanisés. Cette situation générale coïncidait avec une plus grande participation des masses à la vie publique qui eut entre autres, comme effet, la formation d'un nouveau type de culture de masse. Parmi les architectes, on remarquait un intérêt plus faible pour les programmes théoriques, remplacés par la recherche de solutions techniques pour réaliser des logements fonctionnels, bon marché et accessibles aux masses, c'est-à-dire dans un domaine très spécialisé et limité de la construction. Le problème de l'art prolétarien, déjà posé par Szczuka, trouvait une suite dans les mouvements artistiques politisés qui formulaient leurs principes en opposition au constructivisme. Seul un centre constructiviste se forma autour de Strzemiński

et du groupe a.r. de Łódź (J. Brzękowski, K. Kobro, J. Przyboś, H. Stazewski, W. Strzemiński) qui s'était détaché des architectes de **Praesens** et entretenait des liens avec les poètes. Les artistes plasticiens trouvaient là une solution conséquente. Cela leur permettait de résoudre les problèmes théoriques de l'architecture, ou plutôt, de l'architectonisation, sans subir les contraintes techniques de la construction tandis que la collaboration avec les écrivains leur offrait un terrain nouveau d'expérience dans le domaine de la typographie et ouvrait la voie à des recherches d'intégration, également visuelles, du texte littéraire.

□ La théorie de la composition de l'espace fut capitale dans l'œuvre de Strzemiński comme dans l'évolution de ses idées de la fin des années vingt jusqu'à la moitié des années trente. Elle lui permettait de dépasser les contraintes picturales de l'unisme et de formuler une utopie architectonique de l'« organisation spatio-temporelle » des objets et des personnes dans les rythmes établis d'une forme artistique. Strzemiński publia cette théorie en 1931, en collaboration avec Katarzyna Kobro. C'est en fonction de l'ordre artistique que la société pouvait désormais s'organiser. **Les Compositions architectoniques** de Strzemiński, peintes selon cette règle et les sculptures de Kobro appelées **Compositions spatiales**, allaient au-delà de la forme artistique autonome, également typique des expériences analytiques ou unistes des constructivistes : œuvres d'art, elles répondaient aussi à la volonté théorique d'« organiser la vie ».

□ Dans cette aspiration à représenter le monde et son environnement de façon homogène, on perçoit les échos des idées monistes. Strzemiński et Kobro tentaient en conséquence d'inclure dans leur champ d'intérêt le plus grand nombre de produits et d'activités humaines. Au-delà des principes exprimés dans son ouvrage sur **La Typographie fonctionnelle**, Strzemiński s'occupa aussi bien ensuite de l'analyse des vêtements fonctionnels que des aménagements intérieurs. Stazewski poursuivait la même voie. Ceci apparaît notamment dans les conclusions de sa théorie de l'art. Elle recherchait l'intégration universelle du milieu dans les contrastes équilibrés des masses, des formes, des lignes et des couleurs qui pouvait se réaliser aussi bien dans les peintures abstraites, les compositions graphiques, affiches, projets scénographiques et l'aménagement des intérieurs. En considérant tout l'environnement, les constructivistes de cette époque touchaient non seulement des domaines inattendus, mais ils élargissaient le terrain de recherche des techniques nouvelles comme le prouvent par exemple leur succès dans le domaine du film (J.M. Brzeski, J. Kurek, S. Thermerson) et leurs expériences techni-

ques, surtout en photographie (les photogrammes de S. Thermerson, les héliogravures de K. Hiller).

□ L'institutionnalisation du constructivisme devint l'un des traits caractéristiques des années trente. Elle se manifestait sous bien des formes au sein du courant comme à sa périphérie. Elle provenait généralement d'une certaine consolidation professionnelle typique de ces années-là. Les groupes d'artistes étaient de plus en plus souvent remplacés par des syndicats de plasticiens, ce qui leur assurait leur défense économique sans interrompre leur activité artistique. La revue **Forma** de Łódź peut ici servir d'exemple. Elle était dans les années trente le véhicule réunissant l'avant-garde locale avec Strzemiński et Hiller. Cette revue n'était pas affiliée au groupe, mais au Syndicat des Artistes, qui était aussi un lieu de discussions artistiques.

□ D'autre part, ceux qui voulaient dans les années vingt créer leur propres institutions acceptaient maintenant les travaux proposés par d'autres institutions. Cette nuance est significative. Les batailles livrées par Strzemiński pour organiser une collection d'art moderne et l'installer dans un musée, ses tentatives pour organiser sa propre école de projets artistiques et industriels et enfin, l'école de typographie, sont autant d'exemples d'institutions dont les responsables étaient les artistes eux-mêmes. D'autres initiatives introduisaient les constructivistes dans la culture de masse dont les institutions, et surtout la presse populaire à grand tirage, devenaient ainsi des lieux de réalisations artistiques. On faisait souvent des affiches pour des agences de tourisme, des instituts sociaux, des établissements industriels et commerciaux, des organisations politiques, etc. (K. Kryński, A. Rafałowski, H. Stazewski), on participait à la mise en page graphique de magazines d'actualité (**Światowide**, **Na szerokim świecie**) ou à scandale (**As**, **Tajny detektyw**) illustrés surtout grâce aux techniques photographiques notamment le photomontage (J.M. Brzeski, M. Choynowski, K. Podsa-decki). Au milieu des années trente, ces activités permirent la diffusion de la forme et de la rhétorique constructivistes auprès des masses; leur aspect stéréotypé et simplifié eut véritablement un impact sur leur imagination.

□ Strzemiński, leader cherchant à préserver la pureté du mouvement et à lui trouver des possibilités nouvelles d'expression, fut attaqué par les jeunes artistes de la génération des années trente qui voulaient reprendre le bagage de l'avant-garde pour l'appliquer aux autres sphères de l'art, à un autre univers. Pour Strzemiński, ses plus proches collaborateurs, et pour la plupart de ses disciples, la discussion était d'autant plus difficile que l'espoir

d'une influence réelle de leur art sur la « vie fonctionnelle » s'était en fait dissipé. La vie sociale soumise à des pressions idéologiques de plus en plus fortes et face aux menaces réelles de la guerre et des totalitarismes établis dans le monde, face également aux problèmes difficiles à résoudre, du pouvoir et de la gauche sociale, échappait aux diverses possibilités des formes non-objectives, et, c'est dans ces catégories que le constructivisme était alors reçu.

□ En Pologne, les artistes qui pouvaient se référer à la tradition constructiviste; tels les artistes de **Artes** de Lwów ou les peintres du **Groupe de Cracovie** n'étaient d'accord ni avec ses théories ni avec sa peinture. En général, ils étaient directement engagés dans la vie politique de gauche, dans le contexte des nouveaux slogans appelant à la socialisation de l'art, et se prononçaient pour le réalisme. La force du message résidait dans son actualité sociale ou dans l'impact du contenu d'un reportage. Dans cette situation, au cours de la deuxième moitié des années trente, Strzemiński ne peignait plus de compositions unistes ou architectoniques. En fin de compte, les problèmes constructivistes étaient dépassés, ils trouvèrent encore leur ultime accomplissement dans l'enseignement, les travaux d'élèves faits à cette époque-là, typiquement schématiques étant considérés comme des exercices scolaires. Le constructivisme manquait désormais de force d'innovation et son utopie d'un art organisant la vie ne pouvait plus renaître.

□ L'art polonais ne fut pas le seul à être dans une telle situation : dans l'art européen, dans le sens le plus large, se profilait une modification des problèmes et des styles analogue à celle qui se fit en Pologne. Néanmoins, en perdant son propre enracinement, le constructivisme polonais fut un des derniers à quitter la scène mondiale.

Traduit du polonais par Aleksandra Waclawczyk

1. Mot d'ordre du maréchal Józef Piłsudski et de ses anciens combattants dans leur lutte contre le « régime des partis ». Après le coup d'État de mai 1926, ce terme s'applique au régime polonais tout entier.

L'ART POLONAIS CONTEMPORAIN

Ryszard Stanisławski Germain Viatte

□ Comme toute autre, la culture polonaise contemporaine dans le domaine des arts plastiques résulte d'un jeu complexe d'effets et d'influences où la création se trouve confrontée au regard, sa diffusion obéissant aux données mouvantes de l'éducation artistique, de l'évolution du goût, de la volonté d'innovation, du dynamisme des médiateurs, éditeurs et organismes d'expositions, de l'accession à l'information artistique dans le monde. Cette présentation de la contemporanéité polonaise ne peut donc être plus qu'une autre, généralisatrice. Proposons là comme la part émergente d'un iceberg, symptomatique d'une situation complexe et mouvante; une réunion d'individualités dont les propositions paraissent importantes, significatives dans leur relation mutuelle et dans leur confrontation aux deux pôles historiques de l'exposition : autour de Witkiewicz et du constructivisme.

□ La situation de l'art polonais à la fin des années trente portait les marques de la dispersion, de l'isolement, et d'un certain désarroi : Stanisław Ignacy Witkiewicz se consacrait de plus en plus à la philosophie, bornant son activité picturale à l'activité de la « Firme »; Leon Chwistek s'adonnait à la logique et à ses recherches sur la culture de masse; Władysław Strzemiński abandonnait l'unisme au profit d'activités plus didactiques. D'autres, tels les « coloristes polonais », des artistes comme Cybis, Nacht-Samborski, Czapski, Potworowski, poursuivaient leur beau travail, mais sans que leurs œuvres apparaissent vraiment fécondantes pour l'avenir. Witkiewicz, Hiller, Chwistek, les poètes Józef Czechowicz et Bruno Jasiński ne survécurent pas à la guerre. Après 1945, les anciens protagonistes de l'avant-garde durent se taire, comme Tadeusz Peiper, ou abandonner leurs principes esthétiques. Les survivants étaient désarmés ou bien adhéraient à la reconstruction de la vie intellectuelle en risquant des pronostics culturels pour l'avenir. Władysław Strzemiński et Katarzyna Kobro n'avaient plus que quelques années à vivre.

□ Tentés par l'abstraction et proches du surréalisme, gauchisants, le **Groupe de Cracovie** et le groupe **Artes** de Lwów avaient préparé avant-guerre l'émergence d'une génération nouvelle, attentive à la situation de l'art mondial et capable de trouver dans un esprit surréaliste qui avait échappé aux utopies et aux compromissions la volonté d'une redéfinition de l'individu après l'effondrement des critères traditionnels. Maria Jarema, Jonasz Stern et Tadeusz Kantor, peintre et créateur d'un théâtre clandestin d'avant-garde sous l'Occupation, purent ainsi exprimer librement les inquiétudes de leur génération. Comme Jerzy Kujawski, établi par la suite à Paris ou comme le plus lyrique d'entre eux, Jerzy

Tchórzewski, ils associaient des dispositions intuitives pour la métaphore au maniement inventif des techniques. Anticipant déjà sur le triomphe futur de l'expression spontanée dans la vague mondiale de la peinture informelle, ils actualisaient certains aspects de la théorie de la Forme Pure de Witkiewicz. Grâce à l'œuvre de Witkiewicz, l'artiste pouvait apparaître comme une sorte de « medium » enregistrant les phénomènes extérieurs. Son influence était aussi sensible dans l'« horror vacui » des peintures de Kantor, de Tchórzewski et de Tadeusz Brzozowski, dans une certaine théâtralisation des personnages de Kazimierz Mikulski, dans cette fascination pour la pré-renaissance qui est affirmée dans la peinture « iconique » d'un Jerzy Nowosielski. Dans le climat de l'après-guerre, interrompu après 1948 par l'établissement du réalisme socialiste, Kantor et Brzozowski étaient les « poètes » de l'inquiétude, Różewicz le « peintre » des paysages d'extermination. Andrzej Wajda traduisit un peu plus tard l'esprit de cette période dans son douloureux **Kanał** (Ils aimaient la vie) et dans **Cendres et diamant** d'après le roman de Jerzy Andrzejewski, qui présentait avec amertume le clivage idéologique de la nation. Dès 1945, l'excellent théoricien de la littérature, Kazimierz Wyka, avait résumé la situation de l'intelligentsia polonaise, déchirée dans son interprétation du passé, entre le tragique et la raillerie gombrowiczienne, séparant avec peine le grain de l'ivraie dans le roman réaliste et confrontée à ces dilemmes moraux de l'après-guerre qui donnaient une si cruelle actualité aux prophéties « catastrophistes » de Witkiewicz. Auprès des artistes, c'est le critique Mieczysław Porębski qui eut alors une action déterminante, « participante », engageant sur le vif les études théoriques qui devaient le conduire ensuite à une analyse du phénomène de la métacritique, dans le rapport entre écrivains et peintres, depuis Apollinaire et Breton jusqu'à Witkiewicz — comme facteur autonome du développement de la culture et élément stratégique et durable de son devenir. L'itinéraire singulier d'une autre personnalité marquante du milieu cracovien, Andrzej Wróblewski, mort tragiquement dans les *Tatras* en 1957, fut révélateur de l'évolution vécue par de nombreux artistes qui avaient adhéré avec conviction au réalisme socialiste et qui l'abandonnèrent après 1955 pour un art expressionniste souvent symboliste et d'une figuration schématique. L'exposition de « L'Arsenal » à Varsovie, en 1955, marqua cette double réaction des jeunes, envers le réalisme socialiste et la tradition des coloristes, mais les artistes suivirent ensuite des chemins souvent tout à fait différents. Les contacts avec Paris, fréquemment rompus mais toujours tentants, n'ont pas entraîné, comme certains critiques français ont cru le percevoir, de sujétion à des courants internationaux. Correspondant à une orientation générale, le mati-

risme trouve par exemple ses antécédents, en Pologne, dans des recherches plus anciennes comme celles de Karol Hiller. Ainsi, l'art de Jean Lebenstein vit émerger de ses épaisses structures superposées un bestiaire démoniaque qui appartient toujours à l'imaginaire polonais, bien présent chez Witkiewicz, entre autres... Lebenstein était lié avec Miron Białoszewski, poète et créateur du Théâtre à part dans les années cinquante, qui exprima parfaitement la volonté de certains artistes de retrouver la vérité et la simplicité dans les plus humbles traces de l'existence humaine. Il peut sembler paradoxalement proche des assemblages agressifs et spectaculaires de Hasior où une symbolique primitive s'alimente de débris de pacotille. Cette « volonté de retrouver l'objet », de provoquer et de « maintenir le plus longtemps possible un état liquide de transvasement, de l'attraction de toutes choses, le plus inattendu, ce travail sur la mémoire fut au centre des diverses activités de Tadeusz Kantor, dans sa peinture et ses dessins, dans ses happenings, dans la mémorable « exposition populaire » organisée en 1963 à la galerie Krzysztoforzy de Cracovie, dans ses spectacles du théâtre Cricot 2. S'y retrouvent toujours dans un travail saisissant sur le corps, les accessoires, les bribes du texte, le tissu dense et discontinu de l'existence, les thèmes de l'intimité violée, du voyage, de la métamorphose et de la mort. L'interrogation existentielle était aussi au cœur de l'œuvre autobiographique, ironique et tragique avec ses éclats d'érotisme amer et lucide, d'Alina Szapocznikow, morte en France en 1973. Elle se trouve autrement traduite dans les sculptures grossièrement assemblées et taillées à la hache de Jerzy Bereś qui utilise parfois leurs formes d'outils primitifs dans le déroulement spatial de ses parodies cérémonielles.

□ Ayant aussi atteint sa maturité artistique au cours des années soixante, Stanisław Fijałkowski cherche à concilier dans sa peinture les mondes opposés et interdépendants des représentations de la vie biologique extérieure et du « subconscient intérieur, du pressentiment des couches infinies de la conscience ». Il est le premier des artistes ici mentionnés qui soit issu de l'école de Władysław Strzemiński. Tout en s'opposant à sa pratique, il adopte certaines caractéristiques de son œuvre où la forme se réfère autant à sa propre identité qu'au monde extérieur, non par une illusion de la réalité environnante mais par la création de son équivalent. Telle Maria Stangret qui, par le choix d'un détail soumis à l'agrandissement, le transporte dans une autre catégorie sémantique.

□ Alors que les problèmes de l'art géométrique étaient généralement négligés dans les années d'après-guerre, Henryk Stażewski avait poursuivi ses

recherches, développant ses systèmes de formes et de couleurs pour éliminer de plus en plus les contrastes puis s'intéressant aux possibilités de systèmes linéaires sériels. Il apparaît ainsi comme un lieu vivant avec les recherches unistes engagées dès le début des années vingt par Strzemiński, recherches qui ont retrouvé, depuis une quinzaine d'années, une activité nouvelle. Ici encore une tradition esthétique nationale profondément originale vient soutenir la participation des artistes polonais aux mouvements internationaux les plus récents en lui conservant une physionomie particulière. Nul doute, en effet, que les caractères d'abstraction, de cohérence, l'esprit de métaphore des tableaux unistes n'aient profondément influé sur les recherches de Stefan Gierowski, Zbigniew Gostomski, Jerzy Rosołowicz et de Roman Opałka. Tandis qu'Opałka enrichit le principe de surface homogène du tableau de la transcendance d'une succession infinie de nombres, Zbigniew Gostomski s'intéresse particulièrement, dans une grande pluralité de formes, au problème d'une progression numérique sur une « superficie » neutre remplie selon un système indéterminé. Selon une démarche analogue, Antoni Starczewski applique une méthode de classement aux signes qu'il extrait de l'écriture et des formes naturelles pour constituer un langage hermétique qui s'adresse directement à l'intuition. Les propositions conceptuelles des artistes se sont ainsi développées de façon très intéressante dans la Pologne des années soixante-dix. Le dessin, envisagé dans sa tradition, englobait aussi les pratiques du dessin technique, de l'enregistrement mécanique, du décalque pour aboutir, non plus dans le domaine de l'effet, mais dans celui d'une nouvelle conception de la transcription, à la présentation des objets de l'art éphémère. C'est surtout à Wrocław où, non sans raison, se déroule la Triennale Internationale de Dessin, que s'affirment les créateurs de cette tendance. C'est aussi là qu'advinrent, au cours de ces douze dernières années, toute une série de manifestations consacrées autant à l'art conceptuel qu'à toutes sortes d'actions éphémères et de « performances » (Natalia et Andrzej Lachowicz) et aux créations qui font appel aux techniques d'enregistrement mécanique, à la photographie. Zbigniew Jurkiewicz, qui vit à Wrocław, aborde consciemment, et de façon délibérément utopique, le problème de la distance en s'exprimant dans des lignes tracées avec peine, parallèlement sur toute la surface de la toile, dans des distances stellaires, des trajectoires du mouvement de la lumière.

□ D'autres tendances sont apparues à Łódź, au début des années soixante-dix, notamment auprès de l'École Nationale Supérieure du Cinéma dans le groupe l'Atelier de Forme Cinématographique. Ori-

ginaire de ce groupe, Ryszard Waśko, auteur de films expérimentaux consacrés à l'étude du message et de la structure interne, a été l'organisateur de l'exposition **Construction en procès** qui regroupa en 1981 à **Lódź**, comme participants et comme réalisateurs, certains des meilleurs artistes des tendances minimaliste, structurale et systématique de nombreux pays, confirmant ainsi la place des artistes polonais dans les recherches menées dans ce domaine sur le plan international. Spécialiste de l'art vidéo, Wojciech Bruszewski, analyse les propriétés de l'image électronique en s'intéressant particulièrement au phénomène de discordance entre la perfection technologique de l'enregistrement et la « tolérance d'erreurs » biologiquement motivée par la perception de l'homme, visuelle autant qu'auditive : la nature et la technique se trouvent séparées par un écart insurmontable, l'artiste se plaçant non sans ironie du côté de la nature soumise aux pièges de l'erreur. Janusz Połom s'attache à souligner la relation entre le message et ses canaux d'expression : les mots de Beckett nous parviennent arbitrairement transformés et éparpillés en ces communiqués scintillants et chuintants des moyens de communication non-humains, mais ils nous ramènent depuis le paradis technologique sur terre, vers la souffrance, la « boue » et les sentiments vrais. Les machines absurdes de Krzysztof Wodiczko, qui associent non sans ironie le perfectionnisme de leur conception à un mouvement perpétuel ingénu participant à une critique de l'illusion technologique identifiée à la réalité. Il y a

quelques années, en 1982, Ireneusz Pierzgałski présentait au Musée de **Lódź L'Hôtel de l'Art**, environnement foisonnant d'images projetées qui composaient un récit féérique sans narration. Il les limite aujourd'hui à un faisceau unique qui nous apparaît comme un éclair dans les ténèbres.

□ Si l'on a pu esquisser une dichotomie convaincante entre l'attitude de Witkiewicz et celle de Strzemiński, entre les positions théoriques que l'une et l'autre engagent et les solutions formelles qu'elles entraînent, il semble que tous les artistes ici concernés se rejoignent sur un point : ils sont tous dans une très large mesure des romantiques. Le romantisme de Strzemiński sous-tend sa foi générale dans la perfectibilité du monde à laquelle doivent contribuer les artistes. Celui de Witkiewicz gît dans l'obstination de la vision tragique et du message moral, dans l'élaboration d'un système ontologique personnel. L'affaire est sans doute plus délicate pour les contemporains. Et pourtant cet art qui nous interpelle, celui de Kantor, d'Alina Szapocznikow, de Fijałkowski ou de Bereś, et cet art silencieux qui défie l'espace et le temps, celui de Stażewski, d'Opalka, de Jurkiewicz ou de Starczewski appartiennent bien aussi au romantisme. Sans doute est-elle là cette singularité qui soudain nous frappe lorsque nous tentons d'assimiler l'avant-garde polonaise aux grandes tendances internationales auxquelles elle semble concourir : une passion extrême d'exprimer l'homme et d'atteindre le monde

A PROPOS
DE LA LITTERATURE

LA DROGUE ET LE ROMAN

Tripoter dans les affaires de l'auteur à propos de son œuvre est indiscret, incorrect, indigne d'un gentleman. Malheureusement chacun peut se trouver en butte à ce genre de cochonnerie.

Serge Fauchereau

Witkiewicz, préface à *L'Inassouvissement*

□ Witkiewicz a écrit quatre gros romans dont deux seulement ont paru de son vivant et peuvent donc être considérés comme conformes aux vœux de l'auteur. Œuvre de jeunesse, *Les 622 chutes de Bungo ou la femme démoniaque* est moins un roman à proprement parler qu'une ostensible autobiographie où les amis de l'auteur (Chwistek, Malinowski, Miciński, etc.) sont immédiatement reconnaissables; écrite en 1910, l'œuvre n'a paru qu'en 1972. Également révélé au public longtemps après la mort de Witkiewicz, *La Seule issue*, écrit en 1931-1933, n'a paru qu'en 1968; cette fois-ci, le récit est surtout prétexte à de longs développements philosophiques; conscient qu'il était ainsi bien indigeste sur le plan romanesque, Witkiewicz l'a abandonné pour s'en tenir désormais à la seule philosophie et à l'étude des narcotiques. Bien que n'excluant ni les allusions biographiques ni de fréquentes digressions, *L'Adieu à l'automne* et *L'Inassouvissement*, respectivement publiés en 1927 et en 1930, sont cependant sans aucun doute possible des romans.

□ Witkiewicz a des idées bien arrêtées sur le roman, il les a exprimées dans ses préfaces ou dans le corps de ses ouvrages : « le roman n'est pas une œuvre d'art » (*L'Adieu*, 102)¹ ou bien « la chose principale en est le contenu et non la forme... La construction de l'ensemble est, selon moi, chose secondaire dans le roman » (*L'Inassouvissement*, 17). Si, comme toute l'œuvre écrite de Witkiewicz, le cheminement du roman est lent et ralenti plus encore par les digressions (l'auteur s'en flatte), c'est qu'il prétend atteindre au plus profond : « Moi, je dois pénétrer dans l'inconnu, jusqu'au fondement essentiel de ce que les imbéciles superficiels voient et dépeignent sans peine. » (*L'Inassouvissement*, 49). Il est intéressant de remarquer que Witkiewicz reprendra à peu près les termes qu'il appliquait au roman pour les portraits réalisés sous l'influence de narcotiques : « Je ne reconnais pas ces travaux pour des œuvres d'art achevées, mais pour quelque chose de totalement particulier dans son genre. Le portrait en tant que tel est un divertissement psychologique à l'aide de moyens artistiques mais non une œuvre d'art » (*Les Narcotiques*, 40). On se gardera d'attribuer à l'auteur certaines paroles de ses personnages, mais tout de même, lorsqu'on le voit en une rapide incise plaisanter sur ses propres erreurs de chronologie (« mais ça n'a aucune importance », *L'Adieu*, 42), on comprend pourquoi, un peu plus tôt, son personnage Athanase fustigeait la belle ordonnance et la clarté de « ce fichu Proust », « ou bien encore ce Valéry » auxquels il reproche de « mépriser l'intuition artistique et les artistes plus visionnaires, apocalyptiques » (*L'Adieu*, 21).

□ Le héros de roman witkacien est toujours un « maniaque de l'analyse », il a « une structure interne d'artiste raté » et ne se satisferait que de l'inconciliable. Cela le mène de mésaventures en échecs jusqu'à une fin brutale. Ce héros inadapté dans sa société (celle de la Pologne en sa décadence ultime au ^{xx}^e siècle) est toujours flanqué d'un double féminin retors qui l'obsède et le persécute; explicitement le premier récit de Witkiewicz s'intitulait d'ailleurs *Les 622 chutes de Bungo ou la femme démoniaque*. Une misogynie se fait jour en des pages où ne sont pas rares des phrases de ce type : « Un triomphe de femelles

régnait dans le salon, engluait d'une mucosité obscène tous les meubles, les tapis et les bibelots » (*L'Inassouvissement*, 288). De là, plus tard, cette prophétie ricanante : « On ne peut pas accorder d'attention aux menues exceptions du matriarcat primitif — mais le véritable femellarcat arrive seulement maintenant » (*L'Inassouvissement*, 486). Sur ce point, on n'est pas loin du monde de Bruno Schulz, agressivité mise à part, surtout si on en rapproche un ancêtre commun, Max Klinger, et cette rapide description : « L'eau-forte de Klinger, *Die Rivalen* : deux mauvais garçons qui se battent furieusement à coups de couteau et elle, un éventail à la main, qui observe attentivement, attendant de savoir lequel des deux va vaincre, pour pouvoir se donner à lui tout de suite, à chaud, tant qu'il est encore maculé du sang de l'autre (*L'Adieu*, 18). Mais n'oublions pas que tout cela est vu, pensé par quelque créature de fiction : de loin en loin dans les romans, on voit certes revenir à plaisir des têtes de Turcs comme « cet âne de Bergson », « cet idiot de Chwistek ». Schoenberg « cette marmelade sans construction », « le bon vieux classique Karol Szymanowski » ou « ce foutu Freud »; mais dans *L'Adieu à l'automne* comme dans *L'Inassouvissement*, on rencontre aussi Witkiewicz appelé « ce merdeux de Zakopane » et son « idiotie de Forme Pure » : un humour dévastateur brouille les pistes.

□ L'humour n'empêche pas le héros witkacien de finir tragiquement; il est comme fasciné par sa propre perte : « mort... oh, c'est un narcotique puissant » (*L'Adieu*, 335). C'est que quelque chose d'autre et de très fort intervient : les narcotiques, les drogues, justement. La drogue est au centre du roman, elle en devient le seul moteur à mesure qu'approche le dénouement : la cocaïne et l'alcool dévastent les protagonistes de *L'Adieu à l'automne* et l'imaginaire *damavesk B₂* que distribuent les envahisseurs chinois de *L'Inassouvissement* finit par annihiler la conscience de ceux qui ne sombrent pas dans la folie. Dans ces conditions on n'est pas surpris que le héros n'envisage le monde qu'en termes de drogues, à l'aide de références et de comparaisons renvoyant aux drogues du roman, non sans faire appel aussi à la morphine, à la mescaline et autre haschisch.

□ A l'intérieur du roman, un même personnage peut flétrir comme « sans aspirations supérieures, cocaïnomanes et alcooliques », se gausser de voir « enfermer la vie dans une petite bouteille de cinq grammes », se ressasser que « tout a une fin et l'excitation cocaïnique bascule également en sens inverse et devient un atroce supplice, malgré l'augmentation des doses » (*L'Adieu*, 98, 182, 187). Il n'en éprouve pas moins simultanément une attirance morbide et irrésistible pour « les terreurs hallucinatoires qui mènent à la folie et à la mort. La mort, répéta-t-il avec volupté » (*L'Adieu*, 185). Pour l'artiste raté qu'est Athanase, cette fascination se fonde sur un secret espoir : « Les narcotiques ! Combien de fois Athanase en avait-il rêvé, sans jamais oser réaliser ces désirs. Peut-être était-ce après tout le seul moyen de ressusciter l'étrangeté de la vie et ces instants de jadis, impossibles à retrouver à l'état normal : les instants de compréhension artistique du monde » (*L'Adieu*, 181). Notre homme insatisfait, inassouvi entend visiter des domaines inconnus, « visiter le monde extérieur

« Nous croisons, sans rien savoir de nous-mêmes, des fantômes souffrants ou bien bêtement heureux, tout fiers de notre misérable (et cependant unique dans l'être tout entier) petit appareil conceptuel — qui n'est rien du tout en comparaison des espaces inscrutables de l'inconnu en nous et en dehors de nous, impossibles à exprimer dans la

conception du monde physique ou psychologiste ou dans les deux à la fois, contenus dans un système métaphysique qui montre leur insuffisance et la nécessité de les admettre tous deux comme résultant des lois fondamentales de l'existence. Ce qu'on appelle le bonheur n'est-il pas fondé sur une stupidité animale ou sur la fascina-

tion, même sublime (mais à quoi mesurons-nous la sublimité ?), d'une fiction quelconque, ou bien tout simplement sur une grossière mystification ?

S.I. Witkiewicz, L'ADIEU A L'AUTOMNE, Lausanne, éd. L'Age d'homme, 1973, p. 248. Traduction Alain van Crugten.

et intérieur de la façon la plus intéressante et la plus intensive, même s'il fallait mourir des suites des drogues connues et inconnues » (L'Adieu, 103).

□ Plonger dans un paradis artificiel permet d'oublier, de supporter le monde et de se supporter soi-même : « Prends un peu de coco, Aza. Avec ça, il n'y a plus de drame dans la vie » (L'Adieu, 139). Dans *L'Inassouissement* et surtout dans *L'Adieu à l'automne*, c'est aussi la fonction des orgies sexuelles que de rechercher une narcose : « Il s'enivrait à nouveau de cochonneries délibérées, comme d'un infect narcotique » (L'Adieu, 29). La sexualité forcenée crée une accoutumance : « Ne sombrerait-il pas dans la folie lorsque viendrait à lui manquer cette continuelle et narcotique excitation des sens ? » (L'Adieu, 324). Tout ce par quoi l'homme diminue son état de conscience, tout ce par quoi il s'étourdit est vu comme une drogue : « Le dancing et le sport sont des éléments de cet abrutissement (L'Adieu, 130 — il semble qu'ici Witkacy soit sérieux puisqu'il reprendra l'idée avec véhémence dans son traité *Les Ames mal lavées*). Si nous avons vu Athanase chercher dans la drogue « une compréhension artistique du monde », n'est-ce pas parce que toutes les formes d'art sont aussi une drogue ? L'art serait « produit de l'inassouissement d'une poignée de décadents qui ont besoin de cette drogue » (L'Adieu, 102), la littérature « un narcotique de troisième ordre pour les gens qui ne peuvent empoigner par la nuque la réalité la plus simple » (L'Inassouissement, 278). La justification de l'artiste est identique à celle du drogué : « Je suis heureux d'être un artiste. Ça permet de vivre encore tant bien que mal notre malheureuse époque » (L'Adieu, 120). Aux yeux du *xx^e* siècle donc, aucune différence entre l'art individualiste et la drogue narcissique : « L'esprit du mal s'est réfugié dans la sphère de l'art et s'incarne aujourd'hui dans des artistes dégénérés et pervers » (L'Adieu, 43). Il n'y a guère plus à attendre de l'art social : « L'art deviendra utilitaire, il cessera tout à fait d'être de l'art, il retournera d'où il est venu et disparaîtra petit à petit » (L'Adieu, 116). Triste alternative pour l'art. Quant à la société du futur : « La mécanisation, disons tout simplement la bêtaillisation consciente, voilà l'avenir véritable » (L'Adieu, 135). Les utopies pessimistes de Wells, Zamiatine et Orwell ne parlent pas autrement. Dans *L'Inassouissement*, la drogue est une arme politique qui renforce l'intoxication psychologique de la foi, des doctrines que les conquérants veulent implanter profondément ; « la foi et les pilules de Djévani » asservissent simultanément le corps et l'esprit : « il s'ensuivait une complète pulvérisation du moi en des séries de moments sans lien entre eux et une aptitude à se soumettre à n'importe quelle discipline mécanique, même la plus bête. Ce n'est pas pour rien que les plus calés parmi les chimistes chinois avaient travaillé sur la formule du damavesk B₂, séparant et combinant les innocents groupes C, H, O et N en de fantastiques diagrammes de structures chimiques » (L'Inassouissement, 434). Cette anticipation inquiétante trouve une confirmation dans des observations cliniques ultérieures comme celles de *Misérable miracle* où, à propos de mescaline, Henri Michaux note qu'en plus de supprimer la volonté, elle « diminue l'imagination ». Elle châtré l'image, la désensualise. Elle fait des images cent pour cent pures. Elle fait du laboratoire » (*Misérable miracle*, 64). Même prophétie chez Aldous Huxley :

« Les dictatures de demain priveront les hommes de leur liberté, mais leur donneront en échange un bonheur pas moins réel pour avoir été créé chimiquement » (*Collected Essays*, 342).

□ Ces idées exprimées dans ses œuvres de fiction reflètent-elles celles de Witkiewicz lui-même ? Outre qu'il a affirmé qu'à l'encontre de ses portraits et recherches graphiques, ses romans ont été composés sans aucune influence d'alcool ou narcotique (*Les Narcotiques*, 40), il faut bien, en tenant compte du côté caricatural propre à ces romans, répondre par l'affirmative. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à des essais comme *Les Narcotiques* (1932) et *Les Ames mal lavées* (1936) où il relate ses expériences et ses réflexions.

□ Witkiewicz a exploré les narcotiques les plus divers (nicotine, alcool, cocaïne, morphine, éther...) en amateur éclairé plutôt qu'en homme de science — bien que parfois il ait réalisé ces expériences sous contrôle médical. Ce sera aussi l'approche de Huxley et de Michaux dans les années cinquante, une approche plus sereine car, peut-être pour aller au-devant des reproches qu'il pouvait encourir dans la Pologne de 1932 de jouer avec des poisons, Witkiewicz revient avec véhémence sur l'incompréhension que rencontre son exploration tout en condamnant violemment l'usage des drogues. Observant leur effet sur les autres et sur lui-même, il veille à ne pas se laisser prendre par l'accoutumance : « Toute accoutumance est une horrible cochonnerie » (*Les Ames mal lavées*, 177). Son anathème frappe plus âprement le tabac et l'alcool parce que ce sont des poisons populaires et officialisés, en quoi il rejoint Michaux et Huxley. Les dangers courus par leurs usagers ne les retiennent pas plus que la peur de l'Enfer n'empêchait autrefois le péché, or, remarque Huxley, « le cancer du poumon, les accidents de circulation et les millions d'alcooliques misérables et créateurs de misère sont des faits encore plus certains que ne l'était, à l'époque de Dante, le fait de l'Enfer » (*Les Portes de la perception*, 53).

□ Witkiewicz dénonce toutes les drogues comme un terrible piège et ne réserve un traitement de faveur qu'au seul peyotl. Il semble en effet que le peyotl, et son alcaloïde, la mescaline, n'agit que passagèrement sans créer d'accoutumance ni lésion physiologique ou psychologique (c'est pour ces mêmes raisons qu'il trouvera également grâce aux yeux d'Huxley). Dans les essais que Witkiewicz consacre aux narcotiques on retrouve le même balancement ambigu que dans ses romans : alors qu'il réclame pour le grand public une prohibition absolue, il lui arrive de confesser parfois une attirance personnelle, comme l'un de ses héros, en tant qu'être d'exception : « Il y a en vérité des instants où un gramme de cocaïne ne fait pas de tort. Mais il faut bien les connaître — ne pas prendre d'autres instants pour ceux-là. D'ailleurs ce principe s'applique seulement aux forts : Meine Wahrheiten sind nicht für die anderen » (L'Inassouissement, 312). Assuré d'être fort, mû par sa curiosité de chercheur et d'artiste, Witkiewicz, lui, se donne droit aux drogues. Quant aux visions nées sous l'influence des drogues et particulièrement de la mescaline dont Michaux a stigmatisé la « paix

était là dans son lit, sans presque savoir qui il était — il s'élevait au-dessus de lui-même, regardant en lui comme dans des grottes et des gouffres inconnus, dans lesquels se créait une chose ignorée. Mais soudain le voile qui l'entourait craqua et il fut environné d'un tourbillon d'étincelles brillantes. A partir d'elles commencèrent à se

former des objets inconnus et incompréhensibles, luttant entre eux : des combinaisons de machines et d'insectes, des personifications d'absurdités objectives de teintes grises, jaunes et violettes, construites d'une manière infernalement précise, incorporées dans une matière inconnue. Et puis ce tourbillon s'interrompit soudain et Zyp-

cio se rendit compte que ce n'était qu'un rideau à trois dimensions, cachant un autre monde qui ne se trouvait pas dans notre espace. Il était impossible de comprendre où il durait, en tant qu'image pourtant claire et tridimensionnelle...

S.I. Witkiewicz, L'INASSOUVISSEMENT, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1978, pp. 481-482. Traduction Alain van Crugten

par radotage », le « clinquant », la « sottie féerie », le « misérable miracle », Witkiewicz n'en tire qu'une médiocre satisfaction. A propos de cocaïne, il résume pour lui la question : « Dans les dessins exécutés sous l'influence de la cocaïne prise en doses infimes (...) et toujours en combinaison avec d'assez fortes doses d'alcool, j'ai fait des choses que je n'aurais jamais faites à l'état normal. Si pourtant on prend en considération le vide intellectuel terrible que provoque un usage régulier de la cocaïne, la chose ne vaut pas simplement trois sous » (*Les Narcotiques*, 55). Même s'il peut s'agir d'une « expérience fondamentale », au sens où l'entendra René Daumal, l'usage des drogues est un moyen et non un but en soi; on ne peut que répéter avec Alan Watts que, comme le microscope, elle ne donne qu'une vision particulière mais non la connaissance.

□ La question dépasse largement notre cadre étroit et d'autant plus qu'elle a longtemps préoccupé l'écrivain et le plasticien en Witkiewicz — et pas seulement lui. L'un des documents exposés ici est une carte postale où lui étaient adressées quelques lignes amicales : « En buvant du pulque, en fumant de la cacharamba (le meilleur narcotique) et après trois injections de mescaline distillée du mescal-peyotl de los Apaches, nous pensons à toi, aux temps anciens et nouveaux. » Les cachets postaux montrent que Malinowski a envoyé cette carte d'Arizona le 29 mai 1939 et qu'elle est arrivée à Zakopane le 12 juin. Nul doute que ce ne soit la dernière correspondance entre les deux amis; trois mois plus tard, en absorbant de l'éphédrine et du gardénal, Witkiewicz se donnait volontairement la mort.

1. Toutes les citations, suivies du numéro de la page renvoient aux éditions suivantes : S.I. Witkiewicz, *L'Inassouvissement* (traduction Alain van Crugten), Lausanne, L'Âge d'homme, 1970; *L'Adieu à l'automne* (traduction Alain van Crugten), *id.*, 1972; *Les 623 chutes de Bungo* (traduction Lena Blyskowska et Alain van Crugten), *id.*, 1979; *Les Narcotiques* suivi de *Les Ames mal lavées* (traduction Gérard Conio), *id.*, 1980. Henri Michaux : *Misérable miracle* (éd. revue et augmentée), Paris, Gallimard, 1972. Aldous Huxley : *Les Portes de la perception* (traduction Jules Castier), Monaco, éd. du Rocher, 1984; *Collected Essays*, New York, Harper-Bantam Books, 1960.

FUTURISME, FORMISME, CONSTRUCTIVISME ET AUTRES ISMES EN LITTÉRATURE

Serge Fauchereau

□ Dans une Pologne écartelée, occupée, il était logique que la littérature fût d'abord foncièrement nationaliste, exaltant les valeurs du peuple, sa culture, son mysticisme, son attachement à la terre (citons ici l'œuvre profuse et tourmentée d'Emil Zegadłowicz). Quant aux écrivains ouverts aux influences étrangères, ils en étaient à un modernisme morbide, avec Stanisław Przybyszewski comme maillon essentiel entre le symbolisme et l'expressionnisme, et dont un bon exemple est ce Tadeusz Miciński qu'admiraient Witkiewicz et Schulz. Repensons au poids de l'occupation allemande, au fait significatif que Przybyszewski ait eu toute une œuvre en allemand avant d'écrire en polonais. On n'oubliera évidemment pas, à l'écart, la haute figure de Stanisław Wyspiański.

□ Le plus célèbre groupe constitué à rejeter ce contentieux se retrouve après la guerre autour de la revue *Skamander*, avec J. Tuwim, A. Słonimski, J. Lechoń, K. Wierzyński et J. Iwaszkiewicz. On y pratique une poésie simple et soignée, guère portée aux innovations prosodiques, au service d'un humanisme où l'humour n'est pas absent. En dépit de leur rejet du passé immédiat ils seront très mal vus des avant-gardistes qui leur reprocheront leur parti pris de bon sens, leur manque de curiosité formelle, voire même leur succès auprès d'un grand public.

□ De façon moins ordonnée se développe simultanément un autre mouvement de refus qui, ayant eu vent de protestations semblables en Italie et en Russie, se donnera comme futuriste. Sa révolte était même antérieure au skamandrisme puisque les poèmes de Jerzy Jankowski paraissaient en revue depuis 1913 et que les recherches cubistes de Tytus Czyżewski, dans le domaine littéraire comme dans le domaine plastique, ont commencé pendant la guerre. Les créateurs sont pessimistes; dans *L'Adieu à l'automne*, Witkiewicz réfléchit : « C'en est fini de la grande composition dans la peinture. Le cubisme a peut-être été le dernier petit pas dans cette direction. » Depuis 1917, un certain nombre de peintres et sculpteurs se regroupent à Cracovie et Zakopane sans savoir encore comment se désigner, hésitant entre le « modernisme extrême » et l'« expressionnisme polonais »; il s'agit d'Andrzej et Zbigniew Pronaszko, Eugeniusz Żak, Tymon Niesiołowski, puis Leon Chwistek, S.I. Witkiewicz, et bien entendu Czyżewski. On remarque que beaucoup de membres du groupe sont autant écrivains que peintres; c'est évident pour Czyżewski, Chwistek et Witkiewicz qui laissent une somme considérable de publications, mais les autres ne dédaignent pas prendre la parole ou la plume pour défendre leurs idées : c'est ainsi que Z. Pronaszko publiera sa conférence « Sur l'expressionnisme » dans le premier numéro de leur revue *Maski* en 1918. Dans toutes les discussions et publications les termes restent encore confus : on parle sans trop distinguer de cubisme, d'expressionnisme ou de futurisme (les observateurs hésiteront encore longtemps; en 1926, Michał Sobeski tient encore à regrouper les uns et les autres dans *Malarstwo doby ostatniej : Ekspresjonizm i Kubizm* — il est vrai que la peinture protéiforme d'artistes comme Niesiołowski, perméable à toutes les influences, n'éclairait pas les idées). La Pologne n'était pourtant pas si isolée : on y lit les revues étrangères, on s'informe de ce qui se passe à

Paris, à Berlin ou à Moscou; en 1912, Zak, Gottlieb et quelques autres peintres avaient même représenté « l'art polonais contemporain » aux célèbres galeries Dalmau de Barcelone. Une convergence d'influences cubistes, futuristes et expressionnistes crée quelque chose d'original dans l'art et la littérature en Pologne. Seul, à Poznań, autour de la revue *Zdrój* (La Source) existera un groupe véritablement expressionniste très proche du modèle allemand, avec parmi les collaborateurs, le poète Józef Wittlin et parfois le sculpteur August Zamojski. Les étiquettes polonaises recouvrent alors quelque chose de fluctuant permettant à certains créateurs de se placer diversement sous l'une ou l'autre bannière. C'est tout de même pour se distinguer des recherches allemandes qu'à partir de 1918, sous l'influence de Chwistek et de Witkiewicz, les artistes de Cracovie souhaitent un nouveau terme; aussi, dans la préface au catalogue de leur troisième exposition collective (1919), Chwistek parlera-t-il de **formisme**. Mais l'appellation renvoie aussi à une volonté de mise en forme qui leur semblait faire défaut à l'expressionnisme. Witkiewicz publie son essai *Les Nouvelles formes en peinture* pour exposer sa théorie de la **Forme Pure** — notons que cette emphase sur la forme pure n'était pas si rare dans les écrits de l'époque; le plus théoricien des peintres de ces galeries Dalmau hospitalières aux Polonais, Torres-Garcia, par exemple, avait publié en 1913 un livre de *Notes sur l'art* où il prônait une « synthèse pour arriver à une forme idéale parfaite, libérée de toute apparence vaine, de tout réalisme » et parlera de nouveau en mars 1917 de « sentir l'universel, arriver à la forme pure libérée de tout accessoire ou contingence... »

□ Au même moment, surtout à l'instigation de Czyżewski, se créent à Cracovie des cabarets futuristes, *L'Orgue de barbarie* puis *La Noix de muscade* (1917-1919). Pour ses poèmes recueillis dans *Ceil vert, visions électriques* (1920), Czyżewski qui dirige la revue *Formiści* (1919-1921) garde cependant le sous-titre « Poésie formiste » (Witkiewicz désignait alors son théâtre comme formiste). A ses côtés sont deux futuristes déclarés, récemment arrivés de Moscou, Bruno Jasiołowski et Stanisław Młodożeniec. A Varsovie, le précurseur Jankowski a réuni ses poèmes *Tram entraver d'la rue* (1920), mais ce sont deux amis, Anatol Stern et Aleksander Wat, qui brandissent le drapeau futuriste, avec la même fougue que les Cracoviens, le même goût de la provocation. Les tracts, manifestes, almanachs et plaquettes futuristes ont une agressivité que traduisent leurs seuls titres : *Futuristes de Stern* (1919), *Moi d'un côté et moi de l'autre côté de mon petit poêle en fer carlin* de Wat (1920), *Une botte à la boutonnière* de Jasiołowski (1921), *Nuit-Jour, instinct mécanique électrique* de Czyżewski (1922) ou *Le couto dans l'vautre*, publication collective de 1921 qui annonce : « La bête grasse de l'art polonais, frappée au ventre à coups de couteau, a vomie un flot de futurisme. Citoyens, aidez-nous à arracher votre vieille peau. »

□ Les manifestes des futuristes polonais ressemblent à ceux de leurs prédécesseurs italiens et russes. On y attaque la culture et la tradition pour prôner des valeurs décriées. Soit, par exemple, le *Manifeste CGA* de 1920; « La civilisation et la culture dans leur morbidité : aux

ordures. Nous choisissons la simplicité la grossièreté la gaieté la trivialité le rire... Nous effaçons l'histoire et la postérité ». Dans son « Chant pour ceux qui ont faim », Jasioński proclame :

je ne lis ni Strindberg ni Norwid
je ne me reconnais aucun héritage.
je lis les journaux frais sentant l'encre
le cœur battant je parcours la rubrique des accidents
qui me piquent comme des limes aiguës.

□ Contre l'esthétisme et les élucubrations individualistes de leurs prédécesseurs mais aussi contre les skamandristes, les futuristes vantent le cirque, le cinéma, les journaux et tous les médias qui représentent selon eux un art collectif pour tous. En vérité, malgré la caution que dans le cours de son poème, un Stern demande à Apollinaire, Khlebnikov et Maïakovsky, on reste parfois plus proche de l'unanimité que du futurisme :

ô mes frères
mes camarades forts et courageux
armée de porteurs
charriant des fardeaux
sur votre tête et vos épaules
dans les ports
où le soleil de sa langue rouge
brûle vos corps luisants !
je ne sais dire combien je vous aime
car le même sang bat dans nos aortes
et c'est bien des charges que moi aussi je porte
les charges de rêve...

□ A l'exception de Jasioński qui dès le départ conjugue l'activisme communiste avec le futurisme, les futuristes demeurent imprécis dans leur révolte. De toute façon, on donne fréquemment dans la rodomontade romantique. On croit entendre le jeune Maïakovsky lorsque Jasioński parle ainsi :

... je suis rayonnant, tel le soleil, sûr de moi et heureux.
Je vais, jeune, génial, les mains dans les poches,
je fais des pas d'une lieue, des pas qui ont l'envergure du monde.

□ « Soyons primitifs » est un des impératifs du **Manifeste GGA** et cela se traduit soit par l'exaltation du monde paysan non dans ce qu'il a de conservateur mais dans ce qu'il a de révolutionnaire (dans **Le Chant de Jakub Szela** de Jasioński), ses tournures et ses rythmes dialectaux (chez Młodożeniec), soit par une utilisation du langage qui va à l'encontre des règles du bon goût et de l'élégance en cours. Les parades rhétoriques ne sont pas rares. Jasioński parle d'« arracher à la lave des images et des métaphores » et son poème « Aux futuristes » propose des images volontairement brutales : « La lune, chancre vénéneux, / N'inoculera plus son virus aux amoureux des ténèbres ». Mais voici plutôt quelques lignes de Wat intitulées « La méprise des cieux » :

Sur le ciel de cette nuit-là les petits pots de chambre scintillants s'alignaient d'une façon bien étrange. Les belles épouses des tonneliers se donnaient avec perversité aux très jeunes chevaliers et aux moines obèses. La nuit se taisait et grognait parfois seulement comme une vache.

Près d'un bénédictin enflammé les capitulaires délibéraient sur l'apaisement qu'il fallait envoyer aux pieux barons.

Ces lignes sont caractéristiques de **Moi d'un côté et moi de l'autre côté de mon petit poêle en fer carlin**; Wat l'aurait écrit par une forte fièvre, ce qui expliquerait ce jaillissement incontrôlé. Il s'agit pour lui d'« en finir avec la conscience » : c'est l'écriture automatique des surréalistes. Ce n'est pas si rare chez les futuristes polonais, en particulier chez Młodożeniec et Czyżewski; voici les premiers vers d'une « Photographie » de ce dernier :

taka-hou taka-hou
la masse du spectre s'enflamme
de longs bras se dandinent dans la chambre noire
la cervelle emplie de serpents à l'instant s'enroule
à la poêle dans la cuisine
des yeux d'améthyste nagent immenses
parmi les carpes du réveillon dans la baignoire

□ C'est non seulement par un effet de primitivisme mais pour augmenter la vitesse d'écriture que le futurisme en vient à simplifier la syntaxe et supprimer majuscules et ponctuation. Bien que le **Manifeste GGA** ait déconseillé les onomatopées si prisées par les futuristes italiens, Czyżewski et surtout Młodożeniec en font assez largement usage; cela va de pair chez eux avec certaines recherches typographiques. Les décrochements et créneaux de **Nuit-Jour** de Czyżewski rappellent ceux de Pierre Reverdy et annoncent le constructivisme :

Main droite		onde d'or
main gauche		onde d'argent
	deux	
	cercles verts	
nœud de serpents de pensées de cuivre		
bondissant sur le trottoir		
ding ding ding		
Sonnettes		Clochettes
	quatre	
chandeliers de cuivre		

□ Le **Manifeste GGA** assure que « la maladresse est une qualité. Quant aux formes grammaticales l'orthographe et la ponctuation : au gré de l'artiste ». Pour son livre **Moi d'un côté...**, Wat a laissé l'imprimeur interpréter le manuscrit à sa façon et n'a pas voulu corriger les nombreuses coquilles et lapsus que cela a entraîné. Quant aux simplifications orthographiques propres à effrayer le bourgeois, elles n'affectent pas que les poèmes et manifestes : le catalogue de la première exposition de Szczuka, en 1920, était aussi rédigé en orthographe phonétique. C'est Jankowski qui avait donné l'exemple quelques années plus tôt avec des effets difficilement traduisibles :

Pilons uzines noirzétendars
comizait la flâme populère

□ Il ne faut pas confondre avec de l'orthographe simplifiée ou des onomatopées, les néologismes et collusions de mots que réalise Młodożeniec. Nous sommes-là en présence d'un travail en tous points semblable au **zaoum** qu'avait créé Khlebnikov en Russie avant la guerre.

Je dévarsoviser je comette je solariser
AEROPLANE AEROPLANE...
j'uniletrise la parlotomanie.

STENOGRAPHIE..

□ En 1919, formistes et futuristes ont fait alliance grâce aux bons offices de Czyżewski. Or peu à peu des divergences vont se faire jour, d'autant plus que peintres et écrivains vont se sentir attirés par d'autres modes d'action. Les poètes futuristes pratiquent de plus en plus la provocation pour la provocation à la façon des dadaïstes occidentaux. Witkiewicz, attiré un temps par ce dadaïsme où il ne voit qu'une manifestation humoristique, publie même à son tour dans le tract *Papier de tournesol* un « Manifeste du pur blaguisme »... Mais l'esprit négateur de dada qui gagne le futurisme polonais agace les peintres au moins autant que le militantisme politique de Jasioński. Le formisme lui-même se désintègre; Chwistek publie en 1922 un essai au titre explicite, *Czyżewski et la crise du formisme*.

□ Formisme et futurisme ont fait leur temps; tous les protagonistes ont à des degrés divers l'envie de les saborder pour ne pas continuer, comme dit moqueusement un des personnages de *L'Inassouissement*, « les mêmes absurdités que chez les futuristes, antiformalistes et aformistes, ou chez les dadaïstes ou chez les psychovomito-jongleurs espagnols et africains, ces auto-coprophages spirituels » — ces deux dernières épithètes visant sans doute Zegadłowicz qui avait publié une anthologie de poésie nègre, *Niam Niam* (1923) et Peiper, qui revenait d'Espagne. Depuis peu, en effet, ce Tadeusz Peiper est rentré à Cracovie après avoir vécu plusieurs années à Paris, Berlin, Madrid et Barcelone (cette ville attirait donc tellement les Polonais ?), il est plein d'idées neuves et fonde en 1922 une revue intitulée *Zwrotnica*, c'est-à-dire « L'aiguillage », pour bien marquer un changement de direction. On va dorénavant vers quelque chose d'autre; ce sera le constructivisme. De Chwistek à Stern et de Czyżewski à *Młodozieniec*, la plupart vont collaborer à *Zwrotnica*, tourner la page.

□ Il était un poète de fort tempérament Qui revenait d'Espagne et parlait allemand... Air connu, en hommage à Peiper et à Czechowicz, grand amateur de chansons françaises traditionnelles... En revenant d'Espagne avant de gagner Cracovie, Tadeusz Peiper s'était en effet arrêté à Vienne, autre haut lieu de l'avant-garde internationale. Peiper était au courant de la plus récente actualité littéraire et, après avoir fondé *Zwrotnica*, ne fera qu'élargir ses nombreux contacts : *La Vie des lettres* de Bauduin à Paris, *Manomètre* de Maleszyna à Lyon, *Het overzicht* de Seuphor et Peeters, *7 arts* des Irères Bourgeois et Flouquet à Bruxelles, *Ma* de Kassak à Vienne, etc. Il sera aussi en contact avec les deux hommes les plus actifs de l'avant-garde européenne, Marinetti et Tzara, sans toutefois partager beaucoup de leurs idées. Mais Peiper est attentif à ce qui se fait même s'il n'approuve pas. Une lettre écrite à Tzara peu après son retour et peu avant la parution de *Zwrotnica* nous renseigne utilement sur son état d'esprit d'alors; il fait part à Tzara de son « intention de publier prochainement une revue d'esprit sincèrement nouveau et je me propose, bien que je ne suis pas dadaïste de dédier

un numéro spécial au mouvement dada ». Il admet que dada est mal connu en Pologne mais s'efforce de montrer à son correspondant qu'il y a tout de même eu un écho, brossant ainsi un très schématique tableau de l'activité avant-gardiste polonaise la plus récente : « Dans les revues que je vous envoie, vous allez trouver quelques cas de cette influence; c'est votre phrase d'une des soirées dada à Zurich qui a servi de motto pour la publication *NUŻ W BŻUHU* (Le Couteau dans le ventre), votre phrase : « Nous voulons pisser en couleurs diverses »; c'est une espèce de poème bruitiste que vous trouvez sur la deuxième page de la même publication dans le poème « Une demi-heure sur la rive verte »; enfin dans un numéro de la revue *Formiści* (Les Formistes) vous allez voir une traduction de Jean Arp. »

□ Tout en gardant sa revue ouverte sur l'extérieur, Peiper lui-même a des idées bien arrêtées. *Zwrotnica* va publier plusieurs essais théoriques qui seront fondamentaux pour toute la période constructiviste, en particulier « Métropole-Masse-Machine » (*Zwrotnica*, n° 2, 1922, jugé suffisamment important pour être traduit presque simultanément dans *La Vie des lettres*, n° 13, 1922). A priori, l'enthousiasme pour la modernité et le rejet du nationalisme culturel le rapproche des futuristes italiens et surtout russes, mais la destruction du langage et des formes opérée par ceux-ci lui semble une attitude purement négative, et leur célébration des signes ostensibles de cette modernité un objectif très insuffisant. Devant l'urbanisation et l'industrialisation croissante du monde, le problème lui paraît devoir être repris depuis le départ; son premier recueil marque cette volonté et s'intitule *A*, lettre initiale de l'alphabet :

Colonnade des cheminées, galeries de fer,
toit de nuages montant d'une peau qui sue,
force en folie, sermon du feu
et murs aux muscles tendus.

□ Poètes urbains singuliers, les futuristes polonais n'étaient pas exaltés par les foules, les usines, les fumées de Łódź ou de la Silésie; le *Manifeste GGA* avait beau honnir tout cela (« Nous démolissons la ville, tout mécanisme — les avions les tramways les inventions le téléphone »); ce n'était cependant que l'autre aspect d'une même position négative aux yeux de Peiper selon qui il n'y a pas de raison de brûler Paris comme le voudra le roman de Jasioński. « Il ne suffit pas de choisir la ville comme thème artistique comme le pratiquent aujourd'hui de nombreux poètes, sans changer pour autant l'ancienne attitude négative à l'égard de ce thème nouveau. Il faut dire oui à la ville, à sa nature la plus profonde, à ce qui en est la propriété la plus spécifique, à ce qui la différencie de tout le reste... La masse-société imposera sa structure à l'art... L'œuvre d'art sera organisée comme une société. L'œuvre d'art sera société. » Peiper est donc pour un art collectif contre toute recherche d'originalité individuelle; l'œuvre est faite par tous pour tous. Ce n'est pas sur ces buts mais sur les moyens que Peiper se sépare du futurisme; il devance les constructivistes qui ne parleront pas autrement. Les principes de *mécano-facture* qu'Henryk Berlewi expose en 1924 s'étendent aux arts appliqués mais sans doute aussi à la littérature : « L'art d'aujourd'hui est un produit d'aujourd'hui ».

d'hui. Il doit rompre avec toutes les habitudes artistiques d'hier, parfumées et perverses, la sensiblerie, l'hystérie, le romantisme, le boudoir, l'individualisme. Il doit offrir un nouveau langage de formes accessible à tous, qui ne soit pas en contradiction avec le rythme d'aujourd'hui. »

□ La grande ville, la foule, la machine ont modifié la sensibilité moderne, constate Peiper; à sa suite, **Blok** reprendra : « Les machines sont les leviers du progrès et les outils qui labourent la psyché de l'homme moderne. » Il ne s'agit plus de rêver : ce serait une fuite devant ces réalités. Il s'agit de construire consciemment, comme un ingénieur ou un ouvrier : « Je monte mes poèmes, je les compose, » dit Peiper. Comme la science ou la politique, « la création artistique consiste à créer un ordre ». Et de constater que cette recherche d'ordre, évidente en peinture, en architecture, en musique, ne l'est pas moins en littérature : divisions de pièces de théâtre en actes et scènes de longueurs égales, disposition des poèmes en strophes géométriques... « La question se pose de savoir s'il peut exister une forme d'ordre artistique qui, sans s'appuyer sur un géométrisme de plus en plus fastidieux, puisse cependant servir d'assise ferme et logique à la structure de l'œuvre d'art. » L'appel à la géométrie, à l'ordre et à la logique nous éloigne ici du futurisme mais ne nous tient pas moins à distance du radicalisme à venir des tenants de l'abstraction uniste — et c'est en ce sens que Strzemiński aimera à répéter que Peiper est foncièrement un cubiste, c'est-à-dire partisan d'un ordre relatif. Il veut certes construire consciemment mais pour échapper aux structures fixes, il n'imagine pas autre chose que l'intervention du facteur humain, même s'il s'agit de la sensibilité de la foule plutôt que de celle de l'individu. **Zwrotnica** va servir de lieu de rencontre et de tremplin à de nouveaux venus comme Julian Przyboś, Jalu Kurek, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, mais ceux-ci vont le dépasser si largement qu'il ne pourra plus les suivre dès le milieu des années vingt.

□ En dehors de l'emphase mise sur la nécessité de composer, monter le texte écrit, il est un point sur lequel l'influence des théories de Peiper sera permanente, celui qui a trait à l'image, l'image dont tous les mouvements poétiques modernes ont fait grand cas. À la suite de l'essai théorique évoqué plus haut, dans la livraison suivante de **Zwrotnica** (n° 3, 1922), Peiper se penche sur cette question plus spécifique de « La métaphore présente ». Il pose pour axiome : « Plus les concepts réunis par la métaphore sont éloignés et incompatibles dans la réalité, moins l'image produite est descriptive. » On reconnaît là une imitation de la célèbre formule de Pierre Reverdy déjà pressentie par Marinetti, Huidobro et d'autres, et que reprendront les surréalistes. Théorisant plus tard dans **L'Art Contemporain**, Jan Brzękowski n'y changera que la formulation. Mais Peiper suggère aussi ceci qui est nouveau : « La métaphore joue en poésie une partie du rôle que jouent en peinture les formes abstraites. » Le poème par lequel s'ouvre **A** offre des images comme celles-ci :

Que les bras ouvrent des chapelles dans la viande
et que se tisse en eux la prière de chevaux lourds.

□ On verra que son exemple sera suivi par de nombreux poètes; c'est ainsi que dans son premier recueil, **Canicule** (1925), Kurek parlait d'offrir « un flambeau d'os nu et un calice de viande fumante ». Or chez Peiper, l'image doit être située dans un poème rigoureusement organisé :

Toute la nuit je marchais par la ville.
Je lisais les trottoirs où les pieds avaient écrit
J'approchais mes doigts de la poitrine des chaussées,
Je suivais l'écho des ruelles jusqu'à leur nid,
Je mettais sur ma main les grandes places et je les élevais
jusqu'à mon oreille.

□ Les anciens futuristes soucieux de progresser avec l'époque entendront les injonctions de Peiper; on retrouvera aussi bien Stern que Wat dans les pages de **Zwrotnica** et plus tard dans celles de **Linja**. Mais ce sont les compagnons des constructivistes qui ont su développer la leçon de Peiper; Przyboś par exemple :

Et moi, de la matière d'un regard et du sens de l'équilibre,
J'érige une nouvelle tour Eiffel, étincelante dans cette nuit,
bien haut, au-dessus de la ville écrasée de sommeil,
Une tour ensanglantée par le corps des alouettes fugitives.

□ Les idées de **Zwrotnica** vont essaimer sous l'impulsion des puissantes personnalités qui y ont fait leurs débuts, en particulier le peintre Strzemiński et le poète Julian Przyboś qui va dominer dorénavant l'avant-garde littéraire. La décennie 1924-1935 va être marquée par la formation de groupes ayant leurs revues respectives où théories et explications sont largement de mise : **Blok** auquel succède **Praesens** à Varsovie, **Forma** à Łódź intéressent surtout les plasticiens et créateurs industriels, tandis que **Linja** à Cracovie est plus spécifiquement littéraire. D'ailleurs des voix d'avant-garde s'élèvent dans bien d'autres centres culturels du pays : le groupe **Zagary** de Wilno où l'on trouve Jerzy Zagorski et déjà Czesław Miłosz exprime son inquiétude en un mouvement que l'on a appelé le **catastrophisme**; il y a aussi à Lublin un poète important, Józef Czechowicz, qui participe volontiers aux manifestations des autres centres.

□ Bien que marquée d'orientations originales selon ses lieux d'origine, rien de moins provincial que cette avant-garde très ouverte et très au fait de ce qui se passe hors de son cercle : la revue **Linja** que dirige Jalu Kurek entend publier aussi bien André Breton que Thomas Mann et Iwaszkiewicz que Witkiewicz. Un coup d'œil aux carnets de travail de Czechowicz des années 1928-1931, écrits en partie à Paris, donne une idée assez juste des préoccupations de l'avant-garde polonaise : parmi les brouillons de poèmes, les dessins et collages de cartes postales, on trouve des textes découpés ou recopiés, par exemple un article copié dans **Le Mercure de France** du 1^{er} décembre 1930 à propos de son recueil **Un jour comme tous les jours** (« Plus nuancées, plus discrètes que celles de Przyboś, les poésies de Czechowicz recèlent je ne sais quelle mélancolie ironique mitigée par la fraîcheur délicate d'impressions et d'expressions... »), des chansons traditionnelles françaises telles que « Nous irons à Valparaiso » ou « La Danaé », matériau typique auquel pour être d'avant-garde s'intéressait cependant Czechowicz; puis un timbre

du Grand Festival de Musique Populaire de 1929 (K. Szymanowski devait y être), des traductions de poèmes d'Apollinaire, Blok, Rimbaud, Sologub, le **Cantique des cantiques** de Kipling ou **Le Nouvel Orphée** de Goll, des références de livres de Le Corbusier, d'Ozenfant et Jeanneret aux éditions de l'Esprit Nouveau, de l'**Henri Rousseau** de Salmon, de la revue **Sélection** d'Anvers; des noms et adresses d'amis et correspondants divers : Przyboś, Kurek, Brzękowski, Peiper, Wat ou le tchèque Karel Teige. Si c'est cela être provincial à la fin des années vingt..

□ Le signe le plus caractéristique de l'ouverture dont il vient d'être question est sans doute la revue **L'Art Contemporain** (1929-1930), bilingue et publiée à Paris à l'initiative de Brzękowski. Celui-ci avait quitté Cracovie en 1928 mais restait en contact permanent avec ses amis qui vont se retrouver aux côtés de peintres et écrivains de Paris, dans les pages de la revue. Des articles font le point sur la situation de l'avant-garde en Pologne, en France ou ailleurs. Après avoir rappelé que « la différence entre les formistes et les futuristes était assez illusoire », on rend hommage à **Zwrotnica** responsable d'une vraie renaissance à l'origine des premiers poèmes d'un Przyboś; ainsi ces vers de **Boulons** (1925) où se fait jour un art géométral sous un thème éminemment urbain :

Les intérieurs des blocs superposés : tuyaux des horizons.
Les cortèges de rectangles, taillés, irréductibles
Par les tendons des murs égaux soudés à la perspective.
Soufflent de la pression de l'énergie les réservoirs

cylindriques,

Bruit du lit des machines le débordement des volts tendus,
L'ouragan de fourneaux chauffés assaille les flancs symétriques,
Siffle de la langue des flammes, s'accroît, s'intensifie —
L'équilibre.

□ Mais **L'Art Contemporain**, sous la double poussée des amis parisiens (Arp, Léger, Torres-Garcia, Seuphor, Tzara) et des amis polonais (Przyboś, Kurek, Strzemiński, Kobro, Szażewski) va mener plus loin la théorie et la pratique. A force d'insister sur la construction du poème que renforcera une puissante mise en place typographique, celui-ci devient un objet en soi et non plus une expression : « Une œuvre d'art, avait dit Strzemiński dans **Blok** dès 1924, n'exprime rien. Une œuvre d'art ne saurait être un signe de quoi que ce soit. Elle est elle-même. » Et remarquons bien, contrairement à ce qui se passe chez Kandinsky, Malevitch ou Mondrian, le matérialisme de Strzemiński, de Przyboś et de leurs amis. Il est significatif de voir Stefan Themerson rappeler jusqu'aujourd'hui l'anecdote de Mallarmé répliquant à Degas : « La poésie, cela ne se fait pas avec des idées, cela se fait avec des mots ! » Aucune mystique de la peinture ou de la poésie. C'est pourquoi peintres et poètes s'entendent si bien dans leurs nombreuses collaborations : Wat et Berlewi associés pour fonder une agence publicitaire, Strzemiński organisant la magnifique typographie des collections **Zwrotnica** ou **a.r.** Voyez le spectaculaire **D'en haut** dont Strzemiński écrivait à Przyboś : « J'ai essayé de suivre la construction des poèmes par différents caractères typographiques et des lignes verticales et horizontales. »

□ « Le problème essentiel de la poésie, écrit Brzękowski, n'est pas dans les éléments nouveaux des mots mais dans les dépendances en fonction de la construction — des mots, des images, des phrases et des conceptions. » Reprenant les théories de Peiper, Brzękowski fait un sort particulier à l'image, sans vraiment saisir en ce sens l'apport du surréalisme dont pourtant les poètes figurés dans **L'Art Contemporain** ne sont pas si éloignés; voici le début d'un poème de Kurek :

Le soir sur la verticale liquide de mon cœur les grenouilles
Mortes scandent les iliades avalées par cœur pendant la
nuit.

La lune est si grande que par la fenêtre elle n'entre plus
Les étoiles sont tristes et hurlent comme des chiens sous la
pluie..

□ Moins hardies, moins arbitraires, les images s'agencent en un déploiement plus linéaire dans les vers de poètes comme Józef Czechowicz :

dressé sur la vague l'archer de l'aurore enfonça le poing
dans l'abîme
et longtemps coula en cascades d'or, en écailles miroitantes
ruissela de feuilles d'or sombre ainsi qu'un chêne d'eau aux
épaules mouvantes..

□ Tout ceci n'exclut pas l'humour et Brzękowski insiste justement dans **L'Art Contemporain** que « le sourire est aussi une forme assez importante du sentiment artistique ». C'est le cas lorsque Wazyk pose au départ d'un poème « la ville était belle comme une mine de charbon » ou lorsque Brzękowski propose telle métaphore iconoclaste :

Les vapeurs du furnier
Ainsi que les nuages d'encens des fêtes liturgiques,
S'élevaient vers le ciel
Comme toujours avant l'orage.

□ La métaphore séduit les artistes révolutionnaires du ~~groupe~~ **a.r.** parce qu'elle se fonde sur un minimum de moyens pour un maximum d'effet — on pense ici à l'**humisme** de Strzemiński. Dans le premier « Communiqué du groupe **a.r.** » (1930), la poésie était définie comme « une unité de vision condensée en un maximum d'allusions imaginaires en un minimum de mots, et non une berceuse mélodieusement déclamée ». Dans **L'Art Contemporain**, Brzękowski écrivait pour sa part : « Le trait le plus essentiel de la poésie nouvelle est dans sa tendance vers le raccourci. » Certaines strophes de Przyboś ont la brièveté d'un haïku :

La locomotive
traînait un lourd et long chagrin.

□ Il n'est pas rare que les vers de Przyboś, Brzękowski ou Kurek appellent à l'esprit le surréalisme. Or celui-ci a été mal compris en Pologne et, malgré la fréquentation de quelques surréalistes comme Arp, Desnos ou Max Ernst, **L'Art Contemporain** et le groupe **a.r.** penchent surtout vers **Cercle et carré** et **Abstraction-Création**. Déjà ni **Zwrotnica** ni **Praesens** ne lui montraient de sympathie; il faudra attendre pour cela **Linja**, certaines réalisations de Karol Hiller et le film-montage **Europa** de Franciszka et Stefan Themerson. A Lwów il y a bien eu certes **Włodarski**,

Janisch et un petit groupe surréalisant, mais dans l'ensemble, en dépit d'articles bienveillants de Czechowicz et Jan Kott, au milieu des années trente, le surréalisme est essentiellement perçu en Pologne comme un mouvement individualiste. Kobro exprime l'opinion générale lorsqu'elle écrit dans *Forma* en 1936 : « La ligne compliquée, capricieuse du surréalisme nous renvoie toutes les oscillations de l'artiste, du créateur, mais ne trouve sa justification qu'en lui seul, dans sa physiologie. »

□ Le groupe *a.r.* qui comprenait pour l'essentiel Strzemiński, Kobro, Szażewski, Przyboś et Brzękowski était né en 1929 lorsque les trois premiers avaient rompu avec le groupe *Præsens*. Basé à Łódź, *a.r.* avait des antennes à Paris grâce à Brzękowski; c'est pour cela que pourra se créer la collection d'art moderne que l'on sait et qui se définissait dès 1932 comme « un acte collectif et social » — *Poincaré* et certains futuristes n'ont jamais parlé autrement. Rétrospectivement, Brzękowski dira : « Pour moi, le groupe *a.r.*, c'était avant tout une tentative de faire collaborer deux domaines de l'art : la poésie et les arts plastiques. » N'est-ce pas vrai de la plupart des avant-gardes modernes — en Pologne et ailleurs ?

Pour les citations de poèmes nous renvoyons à l'ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE POLONAISE de Constantin Jeleński (Lausanne, L'Age d'Homme, 1981), aux revues CAHIERS DADA SURRÉALISME (n° 2, 1968), EUROPE (n° 582, avril 1975), ACTION POÉTIQUE (n° 61, 1975), ainsi que MANOMÈTRE (n° 3, mars 1923) et L'ART CONTEMPORAIN (n° 1, 2, 3, 1929-1930). La citation de Joaquim Torres-Garcia est reprise de ses ESCRITOS SOBRE ART (Barcelone, Edicions 62, 1960).

PAR LE PETIT BOUT DE LA LORNETTE

PAR LE PETIT BOUT DE LA LORGETTE

Georges Lisowski

□ C'est ainsi, peut-on dire, qu'on regarde de Paris la littérature polonaise contemporaine, si l'on s'en tient aux traductions fournies par les éditeurs français. A un rythme d'ailleurs croissant depuis quelques cinq ou six années, ce qui est aisément explicable par des facteurs d'ordre politique ou religieux, mais généralement extra-littéraires. Le petit bout de la lorgnette permet une vision parfois meilleure qu'une loupe grossissante, il est d'un exercice salutaire pour ceux qui sont l'objet de ses investigations, mais ceux qui s'en servent comme d'un instrument d'optique ont intérêt de temps en temps d'aller y voir de plus près pour se rendre compte si les proportions de la chose ainsi regardée ne sont tout de même pas déformées à l'excès. C'est ce que nous proposons de faire en quelques remarques puisque l'exposition **Présences polonaises** nous en offre le prétexte.

□ Mais auparavant, revenons un peu en arrière pour voir quelle a été dans le passé la carrière de la littérature polonaise en France. Cette carrière ne compte à vrai dire qu'une seule grande période, vers la moitié du siècle dernier, quand la littérature polonaise exerça en France une influence considérable. La poésie romantique de ce qu'on est convenu d'appeler la « Grande Émigration » était non seulement largement connue et répandue dans le grand public mais jouissait également d'une faveur particulière auprès d'écrivains et de poètes français les plus marquants de l'époque. C'est ainsi que Charles de Montalembert traduisit **Le Livre des pèlerins polonais** de Mickiewicz auquel Lammenais emprunta la philosophie et la forme littéraire de ses **Paroles d'un croyant**. George Sand, Michelet, Mérimée et même Béranger ont subi, dans leur œuvre personnelle, une influence profonde des grands romantiques polonais. Et évidemment Lautréamont aussi; ce sont là des choses bien connues. Ce qui l'est moins, c'est qu'à travers Lautréamont, cette influence ait risqué d'aborder jusqu'aux rives du surréalisme. En effet, dans sa préface aux œuvres choisies de Mickiewicz, le traducteur, Christian Ostrowski, voulant faire entendre au lecteur français que la fraîche saveur des ballades romantiques tient surtout aux sources populaires où Mickiewicz s'est abreuvé comme nul poète polonais avant lui, dit que la poésie populaire est poésie collective, œuvre commune. On peut se demander si c'est dans cette édition (il y en avait aussi une autre) que Lautréamont a lu Mickiewicz. Mais le cas échéant (et même n'échétant pas) l'hypothèse est belle qui permet d'imaginer Mickiewicz à l'origine du fameux « La poésie doit être faite par tous, non par un » auquel les surréalistes ont fait le sort que l'on sait.

□ Moins de cinquante ans après, à l'orée du siècle, l'attribution du prix Nobel à Henryk Sienkiewicz suscite une nouvelle vague d'intérêt pour la littérature polonaise. À côté du fameux **Quo vadis** (que Montherlant disait avoir gardé présent en mémoire) d'autres livres de Sienkiewicz, **Par le fer et par le feu**, **Les Chevaliers teutoniques** entre autres, affrontent le lecteur français, comme aussi **Le Pharaon** de Bolesław Prus. Sans grand succès, semble-t-il. Celui-ci n'aura été dévolu qu'au **Quo vadis** avec des effets pour le moins inattendus : il cause en effet la faillite de l'éditeur français du roman, submergé par des commandes auxquelles sa petite maison d'édition ne

pouvait faire face. (Préfigurant la mésaventure arrivée il y a peu à Jean-Jacques Pauvert qui ne s'est pas relevé du succès extraordinaire de sa réédition du Grand Littre).

□ En 1917, aux Éditions de la Nouvelle Revue Française, **Les Noces** de Wyspiański dans une inénarrable traduction de Lada-Cybulski (mais cette pièce est-elle traduisible ?) n'incitent ni lecteurs ni éditeurs à poursuivre leurs investigations du côté de la littérature polonaise. Ceci en dépit des efforts patients et méritoires d'un authentique écrivain français qui se fit par amour de la culture polonaise son ambassadeur et adapta en une langue somptueusement baroque le savoureux mémorialiste polonais du xvii^e siècle, Jean Chrysostome Pasek. Le relatif succès de cette publication incite Paul Cazin à entreprendre la traduction en prose du grand chef-d'œuvre épique de Mickiewicz **Pan Tadeusz** qui paraît en 1934 dans la collection des Belles Lettres. Là, c'est loin d'être un succès. René Doumic, un critique français en renom, se gausse ouvertement de ces Polonais qui s'obstinent à voir une épopée en ce qui n'est rien de plus qu'un excellent roman de chasse.

□ L'attribution en 1924 du prix Nobel à Władysław Reymont pour ses **Paysans** aussitôt traduits en France par un autre polonisant de haut mérite, Franck-Louis Schoell, ne suscite pas de trop grand intérêt, deux ou trois titres du même auteur suivent encore dans la foulée avant que la curiosité ne s'épuise. Et même le grand coup frappé par la publication chez l'éditeur devenu entre temps le plus prestigieux, c'est-à-dire Gallimard, d'une collection polonaise apportant presque simultanément une dizaine de titres de valeur aussi bien classiques que contemporains (Norwid, Prus, Weyssenhoff, Mme Nałkowska, Szymański, Ossendowski, Sieroszewski) ne parviendra pas à attirer l'attention sur cette littérature. Longtemps après la dernière guerre tous ces titres étaient encore disponibles.

□ Arrivée à ce point de nos considérations on peut se demander avec raison à quoi tient le peu d'intérêt intellectuel qu'éveille la culture polonaise en France où la Pologne jouit cependant depuis très longtemps d'une cote d'amour incontestable. Et, parallèlement, ce qui soutient avec tant d'efficacité l'intérêt du public culturel français pour la culture et la littérature russe, par exemple. Il faut évidemment tenir compte du rang de grande puissance occupé par la Russie en Europe depuis le xviii^e siècle et dans le monde depuis le xx^e siècle, mais cette considération — pourtant capitale — mise à part, nous pensons que l'explication est très simple. La curiosité véritable du public culturel français va à l'altérité, à ce qui se présente et ce qui est ressenti dans la culture russe comme fondamentalement autre, différent.

□ De tout temps, au contraire, la « propagande culturelle » polonaise insistait sur les similitudes fondamentales entre les deux nations-sœurs : dans la manière de vivre et de sentir, dans les mœurs et les usages, les traditions et les croyances, etc., etc. Les Polonais ne cessaient de faire acte de leur appartenance occidentale, ne cessaient de se vanter d'être imbus de culture française et ils ont fini par accréditer en France l'idée que la Pologne était une

espèce de France du nord-est de l'Europe. Tant et si bien que le public français s'est dit que ce qu'il aurait éventuellement à découvrir en Pologne ce serait à peu près la même chose qu'en France, mais en moins bien, de plus médiocre facture.

□ Heureusement, il n'en est rien et ce n'est qu'un malheureux avatar de la propagande culturelle, sommaire et simplificatrice à l'excès comme toutes les propagandes. Bien qu'une certaine mythologie ait voulu assigner à la Pologne le rôle de bastion avancé de l'Occident, de promontoire ou de contrefort, la culture polonaise n'a en soi rien de tranché, elle est essentiellement hybride, c'est une culture de confluent où se sont toujours déversés les apports les plus divers, russes, allemands, juifs, hongrois, turcs, arméniens, lituaniens, ukrainiens, bielorusses enfin et j'en passe et tout cela a concocté pendant des siècles dans la même marmite pour produire des mœurs et des usages, des traditions et des croyances qui sont fort éloignés de ceux du Quercy ou du Rouergue et tout à fait à l'opposé de ceux du Bassin parisien. Et c'est un fait qu'on peut observer un changement notable dans l'attitude française depuis la dernière guerre et dire que l'intérêt en France pour la culture polonaise s'est accru du moment où — politiquement aussi — la Pologne est sortie de l'orbite occidentale pour assumer son individualité propre, originale et somme toute différente.

□ D'abord timide, cet intérêt se traduit au lendemain de la guerre par la parution de deux romans de Mme Kuncewicz, devenue aujourd'hui la doyenne des lettres polonaises, **Les Clefs** et **L'Étrangère**, qui eurent quelque succès, de **Pièges et impasses** de Kruczkowski qui furent un échec et du **Lac de Constance** de Stanisław Dygat qui fut lui un échec pire encore et tout à fait incompréhensible parce qu'il tint longtemps rang de best-seller en Pologne et se relit encore, après quarante ans, avec un plaisir indéniable. Miłosz s'est acquis au début des années cinquante une popularité aussi tapageuse qu'éphémère avec quatre livres édités coup sur coup, mais dont il a fallu attendre la réédition jusqu'au prix Nobel décerné au poète. (Ce qui donnerait à penser qu'il fut meilleur poète que pamphlétaire).

□ La grande vague d'intérêt se leva quand l'octobre 1956 braqua pour la première fois les feux de l'actualité sur la Pologne. Creusant les choses au-delà de cette actualité immédiate, des revues comme **Les Temps Modernes** ou **Les Lettres Nouvelles** révélèrent au public français un nombre important d'écrivains jusque là peu ou pas connus, comme Iwaszkiewicz, Andrzejewski, Brandys, Rudnicki, Hłasko. En même temps commençait la lente découverte en France de trois grandes figures des lettres européennes — Gombrowicz, Schulz, Witkiewicz — dont la totalité de l'œuvre fut en peu de temps mise à la disposition du lecteur français. Il faut dire ici les mérites pour la découverte des deux premiers, de Maurice Nadeau, le « nez » littéraire le plus fameux qu'on ait vu en France depuis un demi-siècle, comme pour le troisième ceux d'Alain van Crugten, qui s'en fit le traducteur et l'apologète ainsi que des Éditions L'Âge d'Homme qui lui servirent d'inépuisables mécènes.

□ Vers le même temps paraissait au Seuil (reprise récemment par l'Âge d'Homme) une très considérable **Anthologie de la poésie polonaise** fournie par K.A. Jelenski avec le concours d'un grand nombre d'excellents poètes français; la première, après celle plutôt fantaisiste parue dans les années vingt chez Kra, à apporter, avec une documentation soignée, une vue d'ensemble, textes remarquablement traduits à l'appui, de tout ce pan généralement ignoré parce que difficilement traduisible de la littérature polonaise. De savants travaux de Jean Fabre, Maxime Herman, Jean Bourrilly entre autres, projetaient en même temps un éclairage nouveau sur le passé de cette littérature lequel permettait d'en mieux comprendre le présent. Parmi les compendia indispensables à cette intelligence il convient de citer au premier chef l'imposante **Histoire de la littérature polonaise** de Maxime Herman ainsi que la belle leçon sur la poésie polonaise dont Czesław Miłosz a précédé l'**Anthologie** de Jelenski.

□ Tout cela fondait des assises solides pour le travail dévoué de nouveaux traducteurs, venant, de plus en plus nombreux, relayer les anciens, Anna Posner et Allan Kosko, qui ne suffisaient plus à la tâche. Parmi ces noms nouveaux, outre Eric Veaux et Georges Sidre qui ne firent que des incursions dans ce domaine, il faut signaler au moins les plus laborieux, Zofia Bobowicz, Thérèse Douchy, Jean-Yves Erhel, Christophe Jezewski, Koukou Chanska, Dominique Sila. Encore que la réussite la plus époustouflante, un admirable chef-d'œuvre de traduction, soit due aux efforts conjoints de deux outsiders : nous pensons au **Transatlantique** de Gombrowicz traduit par K.A. Jelenski et Geneviève Serreau.

□ C'est le travail opiniâtre de tous ces traducteurs qui a permis, au cours des quinze dernières années, de soutenir un rythme de parutions jamais atteint auparavant par la littérature polonaise. À part les trois grands classiques du **xx^e** siècle que j'ai évoqué plus haut, l'œuvre de Rudnicki, chroniqueur implacable du génocide nazi dans les ghettos juifs, observateur lucide et désabusé de la réalité quotidienne ensuite, connaît en France une carrière ininterrompue et en est bientôt à son dixième livre chez Gallimard. Dans les toutes dernières années, c'est Kuśniewicz qui s'est imposé, publiant, à la cadence d'un livre par an, toute son œuvre romanesque chez Albin Michel. La carrière mondiale poursuivie par le théâtre de Mrozek et de Różewicz a éclipsé un peu en France l'œuvre satirique en prose du premier, l'immense poésie du second. D'autres, comme Breza Strykowski ou Konwicki, n'ont fait que des incursions brèves dans l'imagination des lecteurs français, en y laissant cependant un souvenir indélébile.

□ Un cas à part est celui de Stanisław Lem, le pape polonais (encore un !) de la science-fiction dont les œuvres de plus en plus nombreuses en français (principalement chez Denoël) lui rallient chaque jour de nouveaux suffrages et pas seulement parmi les teen-agers. Quant à ces derniers ils ont pu découvrir l'œuvre du grand éducateur Janusz Korczak, un autre saint, celui-là laïque, qui s'est offert en holocauste pour ne pas abandonner à la mort les enfants dont il avait la charge.

□ Ce grand nombre de noms emmenés ici pêle-mêle pourrait faire croire que le lecteur français n'a que l'embarras du choix. Et en effet, un amateur — vraiment soucieux de s'informer — le peut. A aucun moment de l'histoire la situation n'était à ce point satisfaisante (mais aussi à aucun moment on ne publiait autant et sans que ça tire aucunement à conséquence). Les lois implacables du marché du livre réduit de plus en plus aux grandes surfaces font que si un titre ne fait pas « un malheur » dans les deux ou trois mois qui suivent sa parution, il disparaît du circuit pour ne plus jamais ressurgir et c'est comme s'il n'avait jamais paru. C'est ainsi qu'on chercherait vainement aujourd'hui des traces de la parution, il y a de cela une quinzaine d'années chez Calmann-Lévy, des récits de Tadeusz Borowski rapportés d'Auschwitz, un livre absolument capital, témoignage le plus insoutenable sur l'avilissement de l'homme et la banqueroute de la morale traditionnelle soumise à de trop hautes pressions, témoignage auquel ne peut être comparé, dans la littérature dite concentrationnaire, que le livre admirable de Robert Antelme, lui aussi oublié du reste.

□ Ceci dit et les choses étant ce qu'elles sont, peut-on avancer que le petit bout de la lorgnette a permis une sélection somme toute juste sans rien laisser de côté ? Évidemment, il y a des lacunes et des injustices; les unes compréhensibles, d'autres moins, les unes individuelles, d'autres, dirons-nous, collectives. Parmi ces dernières — les poètes. Iwaszkiewicz, Ważyk, Miłosz, Różewicz, Herbert, Szymborska, Grochowiak se sont acquis un tel rang dans la poésie mondiale qu'ils mériteraient d'être présents sur les rangées des librairies françaises autrement que comme des participants d'une anthologie, aussi bonne fût-elle, ou des auteurs de revues poétiques d'avant-garde.

□ Une autre lacune « collective » c'est ce qu'on appelle en Pologne le « courant paysan » personnifié par des écrivains tels que Nowak, Kawalec, Myśliwski, Redliński, Pilot entre autres dont les romans intéressants au point de vue littéraire sont aussi des documents sociologiques passionnants. Mais cette lacune sera très rapidement comblée quand paraîtra en Pologne et sera sans doute traduit en

France, comme dans d'autres pays le grand roman de Myśliwski, **Pierre sur pierre**, actuellement en cours de publication dans la revue **Twórczość**.

□ Quant aux injustices individuelles, elles sont évidemment légion. Il y a ceux qui, bien que traduits, comme Iwaszkiewicz mais aussi Andrzejewski, Strykowski, Konwicki n'ont toujours pas pris la place qui leur est due, il y a ceux qui n'ont pas été traduits du tout (Iredyński, Nowakowski), ou presque pas (Głowacki) alors que normalement ils auraient dû escompter une publicité de bon aloi, puisqu'ils sont de lecture facile et attrayante. Il est des absences plus normales comme celle de Bernard Sztajnert qui poursuit dans le secret une œuvre nourrie de Schulz et cependant éminemment personnelle ou celle de Leopold Buczkowski, l'auteur du **Torrent noir**, engagé depuis dans des expériences langagières qui rendent son œuvre difficilement communicable même à ses compatriotes. Il y a l'œuvre inconnue en France de Teodor Parnicki, romancier de l'histoire, délirant autant que méthodique, auprès des inventions duquel **La Gloire de l'Empire** de Jean d'Ormesson semble aussi anodine et sage qu'un manuel de Mallet/Isaac. Il y a tout Stachura, poète, romancier, chanteur, prophète d'une nouvelle religion qui s'est donné la mort il y a quatre ans et dont l'œuvre a eu un impact sans précédent sur les jeunes générations.

□ Il y en aurait encore beaucoup à citer, mais pourquoi multiplier des noms qui sonnent creux, tant que les livres qui sont derrière sont inconnus du public français. Soyez cependant assurés qu'il y a encore du pain sur la planche pour les traducteurs, surtout qu'une nouvelle génération de prosateurs se lève en Pologne qui promet beaucoup et pour commencer de multiplier à l'infini les difficultés de traduction par ses recherches expérimentales d'un nouveau langage.

□ Tout cela, bien sûr, tiendrait si... Si la gravité de la situation politique (et pas seulement en Pologne) ne venait à invalider au fur et à mesure tous les livres et ne rendait nos préoccupations exclusivement littéraires lamentablement désuètes.

MUSIQUES DE POLOGNE

MUSIQUES DE POLOGNE

Au XIXe siècle, déjà, Paris revêtait une importance particulière pour les artistes polonais, Frédéric Chopin en est l'exemple le plus illustre. Cette attirance pour la France devient évidente dès 1914 et rend d'autant plus émouvante cette rétrospective de l'art polonais moderne et contemporain, à laquelle l'IRCAM participe activement, en proposant au public de découvrir ou de réentendre les grands noms de la musique polonaise, ainsi que la vitalité des oeuvres d'aujourd'hui.

En 1914, Karol Szymanowski, séjournant à Paris, entre en contact avec des courants esthétiques qui vont avoir une considérable influence sur son style. 1926 marque la création de l'Association des jeunes musiciens polonais à Paris. Les années suivantes allaient voir l'empreinte de Nadia Boulanger s'inscrire sur toute une génération de jeunes instrumentistes et ce n'est que la seconde Guerre Mondiale qui mettra fin à ces échanges, et, en même temps, à l'extrême vitalité de la création musicale en Pologne, qui ne se redresse qu'en 1956, avec la libéralisation, et la création du Festival International de la Musique Contemporaine "L'Automne de Varsovie", grâce auquel les frontières s'ouvrent à nouveau aux musiques du monde extérieur. C'est donc à la fois une tradition et une renaissance que les dix concerts de ce cycle célèbreront, du 29 août au 26 septembre.

CALENDRIER DES CONCERTS

(Sous réserve de modifications)

lundi 29 août
et
mercredi 31 août
18h30 *

KAROL SZYMANOWSKI ET SES CONTEMPORAINS

Récital de piano

Jean-Claude Penner, piano

K. Szymanowski	Prélude et fugue
A. Scriabine	2 danses Op. 73
K. Szymanowski	Metopes, Op. 29 (Nauzikaa)
C. Debussy	Etude pour les quatre
K. Szymanowski	Masques Op. 34

jeudi 1er septembre
18h30 *

LA POLOGNE ET LA FRANCE I

Récital de piano

Pierre-Laurent Aimard, piano

M. Spisak	Suite
A. Roussel	Sonatine Op. 16
B. Woytowicz	Toccata
A. Honegger	7 pièces brèves
T. Szeligowski	Sonatine
D. Milhaud	Saudades do Brazil (premier cahier)
S. Kisielewski	Danse vive

vendredi 2 septembre
18h30 *

JOSEF KOFFLER - LES DEBUTS DE LA MUSIQUE DOCECAPHONIQUE

Maryvonne Le Dizes-Richard, violon
Alain Damiens, clarinette
Alain Neveux, piano
Jean Sulem, alto
Pierre Strauch, violoncelle

J. Koffler	Trio à cordes, Op. 10
A. Schönberg	6 petites pièces pour piano, Op. 19
A. Berg	4 pièces pour clarinette et piano

./...

A. Webern Trio à cordes, Op. 20
J. Koffler Cantate "L'Amour" Op. 14

lundi 5 septembre
et
vendredi 9 septembre
18h30 *

RECHERCHE POUR UN NOUVEAU SON INSTRUMENTAL (II)

Michel Arrignon, clarinette
Benny Sluchin, trombone
Pierre Strauch, violoncelle
Zygmunt Krauze, piano

A. Dobrowolski Krabogapa
K. Stockhausen Plus-Minus
K. Serocki Swinging Music
L. de Pablo Pardon
H.M. Gorecki Musiquette IV
V. Globokar Notes
B. Schäffer Quatuor 2+2

samedi 10 septembre
18h30 *

LA POLOGNE ET LA FRANCE I

Récital de piano

(se reporter au programme du jeudi 1er septembre)

mercredi 14 septembre
18h30 *

JOSEF KOFFLER - LES DEBUTS DE LA MUSIQUE DODECAPHONIQUE

(se reporter au programme du vendredi 2 septembre)

vendredi 16 septembre
20h30
Centre Georges Pompidou
(Grande Salle)

Orchestre de Chambre de Pologne
Direction Jerzy Maksymiuk

Alain Marion, flûte
Elisabeth Chojnacka, clavecin

Augustyn Bloch Layers of Time
Tomasz Sikorski Strings in Earth
Eugeniusz Knapik Corale, interludio e aria,
pour flûte, clavecin et cordes

Witold Lutoslawski Préludes et fugue
Marek Stachowski Divertimento

Co-production IRCAM/Radio France

mercredi 21 septembre LA POLOGNE ET LA FRANCE II
18h30 *
Quatuor de Varsovie
G. Bacewicz Quatuor à cordes N° 4
T. Baird Play
A. Tansman Quatuor à cordes N° 4
K. Szymanowski Quatuor à cordes N° 2

jeudi 22 septembre Quatuor de Varsovie
18h30 *
W. Lutoslawski Quatuor à cordes
R. Palester Trio N° 2
K. Szymanowski Quatuor à cordes N° 1

vendredi 23 septembre LA POLOGNE ET LA FRANCE II
18h30 *
(se reporter au programme du mercredi 21 septembre)

samedi 24 septembre Quatuor de Varsovie
18h30 *
(se reporter au programme du jeudi 22 septembre)

dimanche 25 septembre RECHERCHE POUR UN NOUVEAU SON INSTRUMENTAL (I)
et
lundi 26 septembre Quatuor de Varsovie
18h30 *
L. Berio Sincronie
W. Szalonek 1+1+1+1
G. Crumb Black Angels
K. Penderecki Quatuor à cordes N° 2

lundi 26 septembre Choeur et Orchestre Symphonique de la Radio Télévision
20h30 de Cracovie
Maison de la Culture Direction : Antoni Wit
de Bobigny Wieslaw Ochman, ténor
Wojciech Kilar Riff 62
Henryk Mikolaj Gorecki Refrain
Krzysztof Penderecki Polymorphia
Andrzej Panufnik Tragic Overture
Karol Szymanowski Symphonie N° 3

mercredi 28 septembre
vendredi 30 septembre

20h30

IRCAM, Espace de
Projection

Oeuvres créées au studio électronique de la Radio
Polonaise à Varsovie

Présentation : Joseph Patkowski

W. Kotonski

Microstructures

E. Rudnik

Mobile

F.B. Mache

Nuit Blanche

A. Nordheim

Solitaire

K. Knittel

Electronic Study N° 3

R. Szeremeta

Points N° 1

* CONCERTS DANS L'EXPOSITION -
PAS DE RESERVATION PREALABLE -
ENTREE AVEC BILLET DE L'EXPOSITION.



AUTOUR DE L'EXPOSITION

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou
Musée national d'art moderne
75191 PARIS cedex 04

salle de cinéma du musée, 3ème étage, tous les jours sauf lundis et mardis.
renseignements : 277 12 33 poste 4721

Cinéma du Musée

JUIN / JUILLET 1983

15 h.

Les 22,23,24,

: «PRESENCES POLONAISES»

LES CLASSIQUES DE L'AVANT-GARDE

"Muzyka o zyciu i smierci" "Musique sur la vie et la mort" 1982 30 min

réalisé par KAZIMIERZ KONRAD
(peintures de JACEK MALCZEWSKI)

"Witkacy " 1966 20 min
réalisé par STANISLAW KOKESZ
(peintures de WITKIEWICZ)

"Wielosc Rzeczywistosci" "La pluralité des réalités" 1979 15 min
réalisé par RYSZARD WASKO

JUIN

Les 25,26,et
29

: «PRESENCES POLONAISES»

LES CLASSIQUES DE L'AVANT-GARDE : LA LOGIQUE FROIDE

"Kuluszki" 1981-1982 22 min

réalisé par ANDRZEJ PARUZEL
(travail de WLADYSLAW STRZEMINSKI)

"Documentation 1913-1981, film sur l'oeuvre et l'activité de
Henryka Stazewskiego" 1982 29 min

réalisé par RYSZARD WASKO

"Imiona Czasu " "Noms du temps " 1974 17 min

réalisé par FRANCISZEK KUDUK
(sur le travail d'Opalka)

JUIN

Les 30, 1er et
2 Juillet

: «PRESENCES POLONAISES»

"EXHUBERANCES REFLECHIES "

"Brzuch " "Ventre" 27 min

réalisé par ANDRZEJ PAPUZINSKI
sur BRZozowski

"Wladyslaw Hasior " 1983 43min 40sec

réalisé par JERZY PASSENDORFER
sur HASIOR

"Potrzebni.. Niepotrzebni " Nécessaire... Superflu " 1981 18 min

réalisé par ANTONI DZIEDUSZYCKI
(sur ABAKANOWICZ et JERZY KALINA)

JUILLET

Visites Animations

A partir du 23 juin, pendant toute la durée de l'exposition animations régulières et gratuites pour les visiteurs munis de leur ticket d'entrée: tous les jours à 16h et à 20h, sauf mardi et dimanche.

Dans un libre parcours de l'exposition, un animateur propose une discussion à partir des oeuvres exposées. Rendez-vous au bureau d'information, 5e étage.

Pour les groupes, sur rendez-vous: tel 277 12 33, postes 46 48 et 46 25

Conférences

Lundi 27 juin

16h : La mythification de la réalité: Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz
Conférence de Janusz Odrowaz Pieniazek

18h30 : Les absences polonaises
Conférence de Mieczyslaw Porebski

Lundi 4 juillet

16h : S.I. Witkiewicz, l'artiste et l'homme
Conférence de Anna Micinska

18h30 : Le constructivisme en Pologne
Conférence de Serge Lemoine

Lundi 12 septembre

16h : Le cadavre du père ou deux morales chez les artistes
polonais
Conférence de Elisabieta Grabska

18h30 : Une littérature antimoderne?
Conférence de Jan Blonki

(Cinéma du Musée)

Les 3,6, et 7
Juillet

JUILLET

: «PRESENCES POLONAISES»

"ACTIONS-PERFORMANCES D'ARTISTES CONTEMPORAINS "

"Siano " Foin 1980 16 min

réalisé par JADWIGA KEDZIERZAWSKA

(action de KAROLAK)

"Relacja z dzialalnosci Galerii Repassage " "l'activité de la Galerie
Repassage " 1975 30 min

réalisé par EWA LUBIENSKA

(avec P.Biernacki,G.Kowalski,T.Murak,J.Kalina,P.Freilser, E.etf.
Cieslar).

"Nowa Ksiazka dla dziecka" "Le nouveau livre pour enfant " 1979 20min

réalisé par BERTOL LUKIC

"La voie polonaise vers l'indépendance dans l'art "1981-1982 15min.

réalisé par JACEK JOZWIAK

Les 8,9, et
10 Juillet

JUILLET

: «PRESENCES POLONAISES»

"L'ART VIVANT A LODZ "

"Krzesla " "Chaises "1975 14 min

réalisé par WOJCIECH BRUSZEWSKI

"Zywa Galeria " " Galerie Vivante " 1975 26min

réalisé par JOZEF ROBAKOWSKI

"La construction dans le processus " 1981-1982 55 min

réalisé par JOZEF ROBAKOWSKI

"Gloire à BYK " 20 min

réalisé par PAPUZINSKI

sur F.Starowieyski

Les 13,14,15,16
et 17 Juillet

JUILLET

: «PRESENCES POLONAISES»

"MEURTRISSURES "

"63 Jours " 1969 60min

réalisé par ROMAN WIONCZEK

"En regardant ta photo " 1978 12 min

réalisé par JERZY ZIARNIK

"Varsovie quand même " 1957 35 min

réalisé par Yarrick Bellon

18 h.

du 22 juin au 10 juillet : **PRESENCES POLONAISES**

les 22 , 23 : **STEFAN ET FRANCISZKA THEMERSON**

«Przygoda człowieka poczciwego» (L'aventure d'un homme honnête) . 1937 . 10 minutes .

«Calling Mr Smith» . 1943 . 10 minutes .

«Oko i ucho» (The Eye and the Ear) . 1944-45 . 10 minutes .

«Stefan i Franciszka» de Tomasz Pobog-Malinowsky . 1975 . 26 minutes . (document sur S. et F. Themerson , version anglaise).

les 24 , 25 : **WOJCIECH BRUSZEWSKI**

«Ten Works 1973-78» . 1978 . 30 minutes .

«Analiza mediow» (l'analyse des média) . 1975 . 45 minutes .

les 26 , 29 : **JOSEF ROBAKOWSKI**

«Rynek» (marche) . 1970 . 6 minutes .

«Test I» . 1971 . 6 minutes .

«Test II» . 1971 . 4 minutes .

«Prostokat dynamiczny» (rectangle dynamique) . 1971 . 5 minutes .

«Ide» (Je monte l'escalier) . 1973 . 3 minutes .

«Moj film» (Mon film) . 1974 . 5 minutes .

«Dwie kamery» (Deux caméras) . 1978-79 . 18 minutes .

«12 zdjec» (12 prises de vues) . 1979 . 8 minutes .

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou
Musée national d'art moderne
75191 PARIS cedex 04

salle de cinéma du musée, 3ème étage, tous les jours sauf lundis et mardis.
renseignements : 277 12 33 poste 4721

Cinéma du Musée

JUIN / JUILLET 1983

SEANCES DE 18 HEURES :

JUIN

du 3 au 5 juin :

ALAIN FLEISCHER : «Pierre Klossowski, portrait de l'artiste en souffleur»
1982. 52 minutes. co-production : Musée national d'art moderne, Ecole nationale d'art de Cergy
(Ministère de la Culture), Association Ecran-document.

du 8 au 12 juin : **LES FRERES KUCHAR** : collections du M.N.A.M

George et Mike Kuchar : «Pussy on a Hot Tin Roof». 1961. 12 minutes.
«Tootsies in Autumn». 1963. 15 minutes.
George Kuchar : «Hold me while I'm naked». 1966. 15 minutes.
«Eclipse of the Sun Virgin». 1967. 15 minutes.
«Knocturne». 1968. 9 minutes.

du 15 au 19 juin : **HOLLIS FRAMPTON** : collections du M.N.A.M

«Maxwell Demon». 1968. 4 minutes.
«Zorn's Lemma». 1970. 60 minutes.

du 22 juin au 10 juillet : **PRESENCES POLONAISES**

les 22, 23 : **STEFAN ET FRANCISZKA THEMERSON**

«Przygoda czlowieka poczciwego» (L'aventure d'un homme honnête). 1937. 10 minutes.
«Calling Mr Smith». 1943. 10 minutes.
«Oko i ucho» (The Eye and the Ear). 1944-45. 10 minutes.
«Stefan i Franciszka» de Tomasz Pobog-Malinowsky. 1975. 26 minutes. (document sur S. et F. Themerson, version anglaise).

les 24, 25 : **WOJCIECH BRUSZEWSKI**

«Ten Works 1973-78». 1978. 30 minutes.
«Analiza mediow» (l'analyse des média). 1975. 45 minutes.

les 26, 29 : **JOSEF ROBAKOWSKI**

«Rynek» (marché). 1970. 6 minutes.
«Test I». 1971. 6 minutes.
«Test II». 1971. 4 minutes.
«Prostokat dynamiczny» (rectangle dynamique). 1971. 5 minutes.
«Ide» (Je monte l'escalier). 1973. 3 minutes.
«Moj film» (Mon film). 1974. 5 minutes.
«Dwie kamery» (Deux caméras). 1978-79. 18 minutes.
«12 zdjec» (12 prises de vues). 1979. 8 minutes.

le 30/06 et 1er/07 : **RYSZARD WASKO**

«Rejestracja» (enregistrement) . 1972 . 3 minutes .
«Układ 1-6» (arrangement) . 1973 . 3 minutes .
«prosto-krzywo» (droit de travers) . 1973 . 8 minutes .
«Z A do B do A» . 1974 . 8 minutes .
«ABCDEF 1-36» . 1974 . 8 minutes .
«30 sytuacji dzwiekowych» (30 situations sonores) . 1975 . 10 minutes .
«Inwentaryzacja przestrzeni I» (inventaire de l'espace I) . 1976 . 12 minutes .
«Zbior Q» (ensemble Q) . 1976 . 3 minutes .

les 2 et 3 juillet : **ZDZISLAW SOSNOWSKI**

«Goalkeeper» . 1975-77 . 18 minutes .
«Permanent Position» . 1978-79 . 10 minutes . (co-réal.: T.Tyszkiewicz)
«The other Side» . 1980 . 10 minutes . (co-réal.: T.Tyszkiewicz)
«Satisfaction» . 1980 . 10 minutes .
«The Luggage» . 1981 . 10 minutes .

les 6 et 7 juillet : **TERESA TYSZKIEWICZ**

«Day after Day» . 1980 . 20 minutes .
«Grain» . 1980 . 11 minutes .
«Breath» . 1981 . 17 minutes .
«Images and Games» . 1981 . 20 minutes .

les 8 et 9 juillet :

HIERONIM NEUMANN : «5/4» (prod.:Se-ma-for,Lodz) . 1979 . 8 minutes .
JOSEF PIWKOWSKI : «Pierwszy film» (premier film) . (prod.:Se-ma-for) . 1981 . 9 minutes .
MATGORZATA POTOCKA : «Stefy kontaktu»(Zones de contact) . (prod.: TVP/WFO,Lodz)
1982 . 17 minutes .
GRZGORZ ROGALA : «Linia» (prod.:Se-ma-for) . 1981 . 8 minutes .
ZBIGNIEW RYBCZYNSKI : «Nowa ksiazka» (nouveau livre) . (prod.:Se-ma-for).1975.9 minutes.
«Tango» (prod.:Se-ma-for) . 1980 . 8 minutes .

le 10 juillet :

JERZY KUCIA : «Szlaban» (Barrière) . (prod.:SFA , Cracovie) . 1977 . 9 minutes .
«Krag» (cercle) . (prod.:SFA) . 1978 . 7 minutes .
PAWEL KWIEK : «Kino-laboratorium» . 1973 . 20 minutes .
WOJCIECH WISZNIEWSKI : «Anévrisme» . (prod.: PNSFTV i T ,Lodz) . 1967 . 10 minutes .
PIOTR ZAREBSKI : «W postaci energii» (in Shape of Energy) . 1980 . 10 minutes .

*Réouverture le 14 septembre avec la reprise des programmes "PRESENCES
POLONAISES".*

PRESENCES POLONAISES

L'art vivant autour du Musée de Łódź

Un catalogue est édité à l'occasion de cette exposition.

- . Format 21 x 30 cm
- . 336 pages, comprenant 42 illustrations couleur et 480 illustrations noir et blanc.

Il s'agit de la première présentation, en dehors de la Pologne, des collections du Musée d'Art Contemporain de Łódź.

Ces collections, constituées dans le courant des années 30, offrent une image très originale et inédite de l'art polonais, mais aussi de l'art international depuis cette époque.

Cette publication permettra de découvrir la puissance fascinante de l'oeuvre de S.I. Witkiewicz; elle rappellera le radicalisme parfait de l'unisme et la foisonnante vitalité d'une après-guerre doublement marquée par l'utopie et la catastrophe.

Cet ouvrage s'articulera autour de trois parties : Witkiewicz, le Constructivisme, les contemporains.

Il a été prévu un prix spécial pour les membres de la Presse. Ce catalogue pourra être retiré sur présentation de cette lettre et contre paiement de la somme de 81 francs, à la Librairie du Centre.

Pour les représentants de la Presse non parisiens, ce catalogue pourra être envoyé franco, contre paiement de la somme de 100 francs.

Pour l'étranger, l'expédition sera faite franco contre le paiement de la somme de 87 francs.

Prix public : 135 francs.

BON DE COMMANDE

Ce bon de commande valable pour un exemplaire du catalogue "Présences Polonaises" est à retourner, accompagné du règlement à : Centre Georges Pompidou - Service Commercial - 75191 PARIS CEDEX 04 -

NOM :

ADRESSE :

VILLE :

PAYS :

JOURNAL :

MONTANT :

Chèque libellé à l'ordre de : Agent Comptable du Centre Georges Pompidou.

PRESENCES

L'ART VIVANT

AUTOUR DU MUSEE DE KODZ

POLONAISES

23 JUIN-

1983

-26 SEPTEMBRE

IMP. GROUPE RADENEZ - PARIS 6 GFD

Jean Maheu
Président du Centre national d'art
et de culture Georges Pompidou

Dominique Bozo
Directeur du Musée national d'art moderne

Pierre Boulez
Directeur de l'Institut de recherche et
de coordination acoustique musique

René Fillet
Directeur de la Bibliothèque publique
d'information

Vernissage de presse mardi 21 juin 1983 à 15h, entrée rue du Renard

vous prient de leur faire l'honneur d'assister à l'inauguration de l'exposition

PRESENCES POLONAISES

l'art vivant autour du Musée de Łódź

le mardi 21 juin de 18h à 20h
au Centre Georges Pompidou

Invitation pour deux personnes

Exposition ouverte jusqu'au 26 septembre 1983


PRESENCES


L'ART VIVANT AUTOUR DU MUSÉE DE ŁÓDŹ


POLONAISES

23 JUIN 1983 - 26 SEPTEMBRE 1983 / GRANDE GALERIE

Cette exposition présentée par le Musée national d'art moderne, la Bibliothèque publique d'information et l'IRCAM met l'accent sur le caractère exceptionnel du Musée de Łódź qui fut en 1931, avec l'ouverture au public de la Collection internationale d'art moderne rassemblée par le groupe a.r., l'un des premiers musées d'art moderne dans le monde. Depuis cette date, le Musée de Łódź n'a cessé de se développer, encourageant les recherches d'avant-garde et maintenant constamment des échanges internationaux qui lui ont permis de constituer une collection internationale, sans doute unique à cet égard dans l'Europe de l'Est. Réalisée par le Musée de Łódź et le Musée national d'art moderne, l'exposition **Présences polonaises** ne prétend donc pas offrir au public un panorama global de l'art polonais du XX^e siècle (ce qui avait été en partie réalisé au Grand Palais, en 1977, dans l'exposition **L'esprit romantique dans l'art polonais**), mais préfère mettre l'accent, en trois sections distinctes :

 Sur S.I. Witkiewicz (dit Witkacy) sa formation, son cercle d'amis, son œuvre de philosophe et écrivain, de peintre et photographe.

 Sur les développements du constructivisme polonais entre les deux guerres.

 Sur un choix de seize artistes contemporains travaillant dans le sillage de l'une ou l'autre des deux orientations précédemment montrées, choix mis en relation avec un petit nombre d'exemples de recherches littéraires contemporaines.

Essentiellement orientée sur les arts plastiques, l'exposition donnera néanmoins une place importante à la littérature et au théâtre, en réunissant un grand nombre de livres, de documents iconographiques et manuscrits et de témoignages audiovisuels.

* S.I. WITKIEWICZ

Cette première partie constitue à elle seule une exposition à part entière, la plus importante qui ait été consacrée hors de son pays à ce "génie multiple de Pologne". Figure définitivement inclassable, Witkiewicz apparaît aujourd'hui dans l'étendue et l'originalité de son œuvre, comme l'une des personnalités les plus marquantes de son temps. L'exposition rassemble son œuvre de photographe (150 pièces), 120 peintures et dessins représentatifs de sa théorie de la "Forme Pure" et 80 tableaux réalisés dans le cadre de ce qu'il appelait "la Firme de portraits". Les relations de Witkiewicz avec le grand ethnologue et anthropologue Bronislaw Malinowski sont présentées à travers de nombreux documents inédits; l'exposition donne également une place de choix à l'œuvre majeure de l'écrivain et dessinateur Bruno Schulz, ami de Witkiewicz et maillon essentiel avec Gombrowicz vers la littérature contemporaine.

* LE CONSTRUCTIVISME POLONAIS

Après avoir évoqué les tendances futuristes et le formalisme polonais et leurs principaux protagonistes, notamment Bruno Jasieński et Aleksander Wat, Léon Chwistek et Tytus Czyżewski, l'exposition présente les divers développements du constructivisme autour des revues "Zwrotnica", "Blok" ou "Praesens" et de personnalités majeures comme Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski et Mieczysław Szczuka et les poètes Tadeusz Peiper et Julian Przyboś.

Un ensemble de 60 peintures et sculptures, de 50 à 60 photomontages, de livres et publications diverses, de projets et de maquettes architecturales prouve la diversité des recherches plastiques du mouvement, montre sa dimension sociale et ses relations avec les diverses tendances du constructivisme international. Une reconstitution de la "salle constructiviste" réalisée après la guerre au Musée de Łódź par Strzemiński permet d'exposer quelques exemples choisis de la collection internationale du musée, constituée à la fin des années vingt à Paris par Jan Brzekowski, Directeur de la revue **L'Art Contemporain** avec l'aide de Michel Seuphor. Une place toute particulière est bien sûr, donnée aux œuvres "unistes" de Strzemiński (15 peintures) et aux "compositions spatiales" de Kobro (10 sculptures). Les recherches littéraires associées au constructivisme sont largement présentées, notamment à travers les livres et les recherches typographiques.

* CONTEMPORAINS

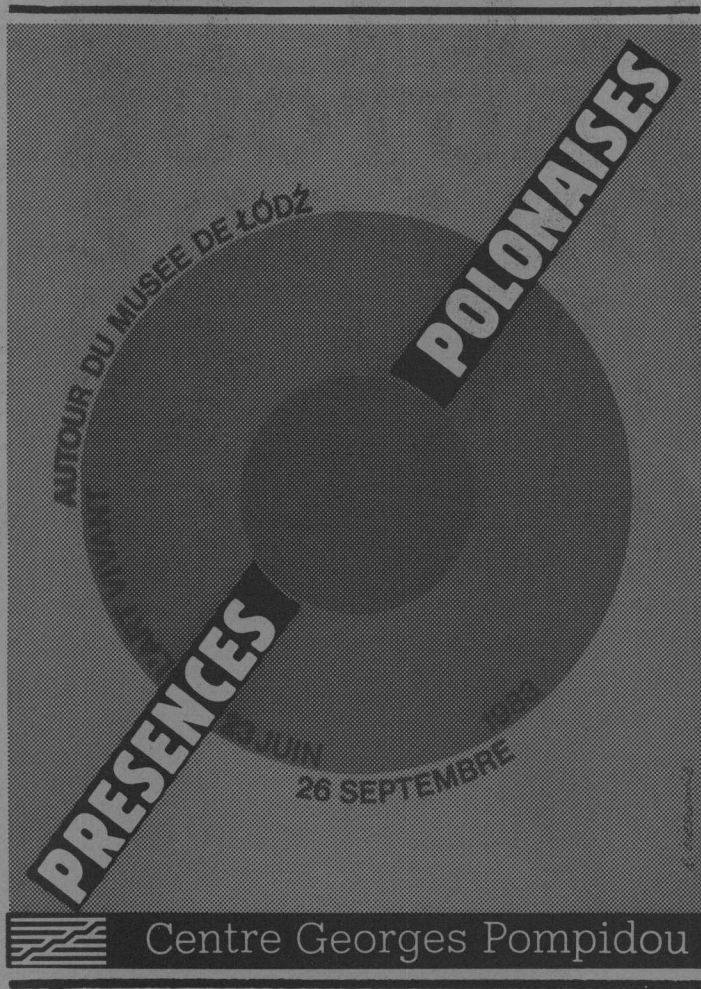
Deux groupes d'artistes contemporains, représentés dans les collections du Musée de Łódź, et qui semblent proches de l'individualisme tendu de Witkiewicz ou qui se situent dans les prolongements des expériences constructivistes : les œuvres choisies, rassemblées autour de celles provenant du Musée de Łódź, présentent, selon les cas, un ou plusieurs aspects du travail de chaque artiste. Le premier groupe réunit dix artistes : Wojciech Bruszewski, Zbigniew Gostomski, Zdzisław Jurkiewicz, Roman Opałka, Ireneusz Pierzgański, Janusz Polom, Maria Stangret, Antoni Starzewski, Henryk Stażewski et Krzysztof Wodiczko. Le second, six plasticiens : Jerzy Beres, Tadeusz Brzozowski, Stanisław Fijalkowski, Władysław Hasior, Tadeusz Kantor et Alina Szapocznikow. Un accent particulier est mis sur l'œuvre de Kantor, à travers un ensemble de dessins de toutes périodes et autour du travail réalisé à l'occasion de la mise en scène de "La Classe morte". Plusieurs audiovisuels et de nombreux documents présentent certains aspects de la vie littéraire contemporaine, en particulier dans sa relation au théâtre et au cinéma polonais d'après-guerre à travers quelques exemples diversifiés : Jarosław Iwaszkiewicz, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Stanisław Lem, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek, Tadeusz Konwicki, Adam Ważyk, Andrzej Kuśniewicz, Adolf Rudnicki, Julian Strykowski, Edward Stachura, Kazimierz Brandys, Wiesław Myśliwski, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Tadeusz Breza.

L'IRCAM a préparé à cette occasion un important programme de concerts consacrés aux rapports musicaux qui se sont établis entre la Pologne et la France depuis Szymanowski jusqu'aux compositions dodécaphoniques et aux toutes récentes recherches pour un nouveau son instrumental : ces concerts auront lieu du 29 août au 30 septembre dans les salles de l'exposition, dans la grande salle du Centre Pompidou et dans l'espace de projection de l'IRCAM.

L'exposition **Présences polonaises, l'art vivant autour du Musée de Łódź** est aussi l'occasion de programmations séparées, notamment dans la salle de la Cinémathèque française; elle permet de susciter ou d'encourager la création de pièces de théâtre polonais, donne lieu à des publications extérieures, à des récitals poétiques, à l'important catalogue préparé par le Centre Georges Pompidou et à l'organisation d'un colloque sur le théâtre contemporain polonais.



AUTOUR DE L'EXPOSITION



Centre Georges Pompidou

* VISITES/ANIMATIONS

Pour les groupes, sur rendez-vous: 277.12.33 postes 4648 et 4625. À partir du 23 juin, pendant toute la durée de l'exposition, animations régulières et gratuites pour les visiteurs munis de leur ticket d'entrée: tous les jours à 16 h et à 20 h, sauf mardi et dimanche. Dans un libre parcours de l'exposition, un animateur propose une discussion à partir des œuvres exposées. Rendez-vous au bureau d'information, 5^e étage.

* CONFÉRENCES

(Cinéma du musée, 3^e étage).

LUNDI 27 JUIN

16 h: La mythification de la réalité: Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz. Conférence de Janusz Odrowaz Pieniazek.
18 h 30: Les absences polonaises. Conférence de Mieczyslaw Porebski.

LUNDI 4 JUILLET

16 h: S.I. Witkiewicz, l'artiste et l'homme. Conférence de Anna Micinska.
18 h 30: Le constructivisme en Pologne. Conférence de Serge Lemoine.

LUNDI 12 SEPTEMBRE

16 h: Le cadavre du père ou deux morales chez les artistes polonais: continuité et point zéro. Conférence de Elzbieta Grabska.
18 h 30: Une littérature antimoderne? Conférence de Jan Blonski.

* FILMS

(Cinéma du musée, 3^e étage).

DU 23 JUIN AU 11 JUILLET, ET DU 14 AU 26 SEPTEMBRE

Tous les jours sauf lundi et mardi.
15 h: Programmes de films sur les artistes polonais contemporains et films documentaires sur la Pologne.
18 h: Programmes de films expérimentaux polonais, avec des œuvres de S. et F. Themerson, Wojciech Bruszewski, Josef Robakowski, Ryszard Wasko, Zdzislaw Sosnowski...

Pour le détail des programmes se reporter au dépliant édité par le Service Cinéma du musée.

Renseignements: Tél. 277.12.33, postes 4721 et 4722.

La cinémathèque française présentera en décembre/janvier une rétrospective du cinéma polonais de fiction. Sélection faite par Jean-Louis Passek.

* THÉÂTRE/ LITTÉRATURE

(Grande salle, 1^{er} sous-sol).

DU 5 AU 12 SEPTEMBRE, 20 H 30; LE DIMANCHE 11 SEPTEMBRE, 16 H

"La Classe morte" de Tadeusz Kantor, par l'équipe de "Cricot 2".

MERCREDI 14 SEPTEMBRE, DE 15 H À 23 H

Journée de littérature organisée par la Revue Parlée, avec la participation de poètes et écrivains polonais.

LUNDI 19 SEPTEMBRE, 15 H

Débat public sur les aspects du théâtre polonais contemporain.

* CONCERTS

VENDREDI 16 SEPTEMBRE, 20 H 30

Grande salle, 1^{er} sous-sol.

En co-production avec RADIO FRANCE, des œuvres de A. Bloch, T. Sikorski, E. Knapik, W. Lutoslawski, M. Stachowski.

Avec Alain Marion, flûte, Elisabeth Chojnacka, clavecin, Philip Langridge, ténor. Orchestre de Chambre de Pologne, Direction Jerzy Maksymiuk.

MERCREDI 28 ET VENDREDI 30 SEPTEMBRE, 20 H 30

IRCAM - Espace de projection.

Créés au studio électronique de la Radio Polonaise à Varsovie, choisies par son Directeur, Josef Patkowski, des œuvres de Krzysztof Knittel et Andrzej Dobrowolski.

LUNDI 26 SEPTEMBRE, 20 H 30

Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny.

Œuvres de W. Kilar, H.N. Gorecki, K. Penderecki, A. Panufnik, K. Szymanowski.

Avec Wieslaw Ochmann, ténor. Chœurs et Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision de Cracovie, Direction: Antoni Wit.

* AUDIOVISUELS

À l'entrée de l'exposition:

S.I. WITKIEWICZ: "La Mère", mise en scène de Jerzy Jarocki. 1975.

STANISLAS WYSPIANSKI: "La Nuit de novembre", mise en scène de Andrzej Wajda. 1977.

BRUNO JASIEŃSKI: "Bal des mannequins", mise en scène de Janusz Warmański. 1978.

TADEUSZ RÓZEWICZ: "Le Fichier", mise en scène de Krzysztof Kieslowski. 1979.

SLAWOMIR MROZEK: "Maison sans frontière", mise en scène de Tadeusz Lis. 1981.

JAN POTOCKI: "Parades", mise en scène de Krzysztof Zaleski. 1978.

ZYGMUNT KRASIŃSKI: "Comédie non Divine", mise en scène de Zygmunt Hübner.

Film sur l'architecture.

Film sur **JERZY GROTOWSKI.**

Film sur le **MUSEUM SZTUKI, ŁÓDŹ**, par Jozef Piwkowski. 1983.

À l'intérieur de l'exposition:

S.I. WITKIEWICZ, B. SCHULZ

Józef Robakowski: "Witkacy". 1981.

Jan Rybkowski: "Le Ciel sans soleil", film sur Bruno Schulz. 1966.

LE CONSTRUCTIVISME

Ryszard Wasko: "Le constructivisme en Pologne". Deux parties: "Art révolutionnaire" et "L'avant-garde réelle". 1979.

LES CONTEMPORAINS

Un montage audiovisuel de Jan Klossowicz "Théâtre polonais contemporain". 1983.

Six films concernant les écrivains:

STANISLAW LEM, par Małgorzata Jakubowska.

JAROSLAW IWASZKIEWICZ, par Irena Rajcek. 1980.

ANDRZEJ KUSNIEWICZ, par Nina Terentjew.

CZESLAW MIŁOSZ, par Bronisław Miłosz.

TADEUSZ RÓZEWICZ, par Barbara Holta. 1983.

* CONCERTS

(Dans l'exposition).

LUNDI 29 ET MERCREDI 31 AOÛT, 18 H 30

Karol Szymanowski et ses contemporains: récital de piano.

Œuvres de K. Szymanowski, A. Scriabine, C. Debussy.

Par Jean-Claude Pennerier.

JEUDI 1^{er} ET SAMEDI 10 SEPTEMBRE, 18 H 30

La Pologne et la France: récital de piano.

Œuvres de B. Woytowicz, A. Roussel, M. Spisak, A. Honegger, T. Szeliowski, F. Poulenc, S. Kisiielewski.

Par Pierre-Laurent Aimard.

VENDREDI 2 ET MERCREDI 14 SEPTEMBRE, 18 H 30

Josef Koffler - Les débuts de la musique dodécaphonique.

Œuvres de J. Koffler, A. Schönberg, A. Berg, A. Webern.

Par Maryvonne Le Dizes-Richard, violon; Alain Damien, clarinette; Alain Neveux, piano; Jean Sulem, alto; Pierre Strauch, violoncelle.

LUNDI 5 ET VENDREDI 9 SEPTEMBRE, 18 H 30

Recherche pour un nouveau son instrumental.

Œuvres de B. Schäffer, V. Globokar, H.M. Gorecki, K. Serocki, L. de Pablo, A. Dobrowolski, K. Stockhausen.

Par Michel Arrignon, clarinette; Benny Sluchin, trombone; Pierre Strauch, violoncelle; Zygmunt Krauze, piano.

MERCREDI 21 ET VENDREDI 23 SEPTEMBRE, 18 H 30

La Pologne et la France II.

Œuvres de G. Bacewicz, T. Baird, A. Tansman, K. Szymanowski. Par le Quatuor de Varsovie.

JEUDI 22 ET SAMEDI 24 SEPTEMBRE, 18 H 30

Œuvres de W. Lutoslawski, R. Palester, K. Szymanowski.

Par le Quatuor de Varsovie.

DIMANCHE 25 ET LUNDI 26 SEPTEMBRE, 18 H 30

Recherche pour un nouveau son instrumental.

Œuvres de L. Berio, W. Szalonek, G. Crumb, K. Penderecki.

Par le Quatuor de Varsovie.

Ouvert tous les jours de 12 h à 22 h sauf le mardi.

Le samedi et le dimanche de 10 h à 22 h.

Renseignements sur l'exposition:

Service des Relations publiques

Tél. 277 12 33 postes 4650 et 4127.

Répondeur automatique sur les manifestations

du Centre: 277 11 12.