

TADEUSZ SIVERT
Warszawa

QUELQUES PROBLÈMES DU THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE EN POLOGNE

Le nom-même de „drame national populaire” indique le domaine des problèmes nationaux comme source de ce théâtre, et détermine aussi le sens de son expansion vers un public de masses, facilement impressionné par le spectacle même, porte-parole essentiel du drame. Le drame national devient par conséquent une fonction de la vie de la nation dans ses différentes manifestations; il la reflète soit d'une manière directe, presque „naturaliste”, soit à travers un miroir déformant. Le développement constant de ce drame est dû à sa forme dramatique spectaculaire destinée à un public de foules nombreuses.

Il est donc évident que le drame national populaire provenant de souche médiévale s'unit à un certain point aux premières manifestations théâtrales et parathéâtrales. Il faudrait sans aucun doute mentionner ici, entre autres, les mises en scènes de la procession des Rameaux, dotée d'une si grande richesse de décors et si profondément enracinée dans les traditions médiévales, et d'autre part les mystères, si intimement liés aux mystères français, allemands et anglais. En Pologne à l'époque de la Renaissance, les mystères deviennent de grands spectacles religieux, tout imbus du réalisme de la vie contemporaine. *Historia o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* (*L'Histoire de la glorieuse Résurrection de Notre Seigneur*) par Mikolaï de Wilkowieck, datant de la seconde moitié du XVI^e s.¹ est un spectacle de ce genre.

Par sa tradition ce mystère se rapporte aux sujets évangéliques qui sous forme condensée de dialogue religieux latin *Visitatio Sepulchri* (fin du XII^e s. et début du XIII^e s.) ont été conservés aux archives du chapitre de la cathédrale de Cracovie². Mikolaï de Wilkowieck en développe le scénario, il y interpole plusieurs trames réalistes non-évangéliques, prises de la vie. Le mystère se met à retentir de chants semblables aux cantiques de Pâques et il reprend les thèmes de la poésie natale du bas Moyen Age et de Haute Renaissance. Ce n'est qu'alors que *L'Histoire de*

¹ Publié par Windakiewicz, Kraków 1893, et J. Lewański dans *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959, t. 2.

² S. Windakiewicz, *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, Kraków 1903; cf. *Dramaty staropolskie. Antologia*, red. J. Lewański, Warszawa 1959, t. 1, p. 93–121.

la glorieuse Résurrection devient la meilleure représentation populaire de son temps, son auteur y ayant assorti, assemblé et encadré en mise en scène toute une profusion de motifs. Julian Lewański a raison de dire: „Si l'on présumait que Mikolaï de Wilkowieck a été en effet l'auteur de *L'Histoire*, on devrait l'inscrire dans l'Almanach des Gens de Théâtre comme excellent metteur en scène, régisseur et propagateur des théâtres populaires”³. En parlant de la manière dont Mikolaï de Wilkowieck avait transposé différentes scènes en créant un ensemble homogène, le prof. Julian Krzyżanowski constate que: „Durant trois siècles *L'Histoire de la glorieuse Résurrection* fut le spectacle le plus en vogue de théâtre populaire à Czesłochowa et en dehors de cette localité célèbre par ses pardons”⁴.

Il est caractéristique que le spectacle populaire du premier „homme de théâtre” polonais ait attiré l'attention de Léon Schiller, le plus grand homme du théâtre moderne en Pologne, propagateur et réalisateur du théâtre monumental, adepte de l'idée de Mickiewicz du théâtre national populaire, ou du „théâtre immense” de Wyspiański. C'est bien Léon Schiller qui le 3 IV 1923, avec la compagnie de Wilno — „La Redoute” de Juliusz Osterwa — met en scène *Wielkanoc. Historia o Męce Najświętszej i Zmartwychwstaniu Pańskim, w trzech aktach* (Pâques, Histoire de la Très Sainte Passion et la Résurrection de Notre Seigneur, en trois actes) dans son adaptation, basée sur le texte de Mikolaï de Wilkowieck, ainsi que sur des dévotions, des offices et des cérémonies populaires⁵. Cette représentation reprise le 16 IV 1924 fut adaptée aux solennités de Vendredi saint et intitulée *Histoire de la Très Sainte Passion*. La compagnie „La Redoute” fit de nombreuses tournées avec ce spectacle, qui se déroulait pour la plupart à la belle étoile⁶. Schiller lui-même considérait ces représentations comme „une introduction aux luttes futures avec les problèmes du théâtre monumental polonais” et comme „une clef” qui pourrait ouvrir l'accès aux *Dziady* (Âieux) de Mickiewicz⁷. Il faudrait ajouter que récemment la mise en scène de *L'Histoire* de Mikolaï de Wilkowieck a été entreprise par un élève de Léon Schiller — Kazimierz Dejmek, directeur du théâtre Nowy à Łódź; il y porta en scène ce mystère en 1961, et ensuite, comme directeur du théâtre Narodowy à Varsovie, il y transporta cette pièce avec les mêmes décors, mais avec une nouvelle distribution de rôles.

³ J. Lewański, *op. cit.*, p. 20 (Introduction). Nous y trouvons aussi la définition suivante de *L'Histoire*: „C'est un instrument théâtral extraordinairement habile d'une vivacité de comédie, mouvementé et coloré” (p. 23).

⁴ J. Krzyżanowski, *Czesłochowski prymityw teatralny — Mikolaja z Wilkowiecka „Historia o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim”* — programme du Teatr Narodowy de Varsovie 1961—1962.

⁵ Arrangement musical de M. l'abbé H. Nowacki, L. Schiller, B. Rutkowski. Décors de W. Drabik, costumes — I. Gall, Gestes — H. Kuna.

⁶ Cf. *Spis przedstawień zespołu „Reduty” w ciągu 10 lat, 1919—1929* (Le Répertoire de la „Redoute” assemblée...) par L. Simon, Wilno 1929.

⁷ L. Schiller, *Z zagadnień repertuarowych*, [dans] L. Schiller, *Teatr ogromny*, Warszawa 1961, p. 148—149.

La première a lieu le 7 IV 1962. Dejmek vise à représenter la pièce dans une stylisation Moyen Age — Renaissance; son interprétation fait valoir la simplicité, le naïf grotesque de ce spectacle-mystère, tout en mettant en relief sa valeur poétique et réaliste. Afin de rehausser l'effet de stylisation, il insère les didascalies dans le texte parlé et les fait réciter aux acteurs au cours des dialogues.

Le texte original fut quelque peu abrégé, mais d'autre part il fut élargi par plusieurs intermèdes réalistes, pas toujours de la même époque. On y ajouta aussi des textes de Baryka, de Rej et des textes anonymes, ainsi que des cantiques de Pâques puisés dans le livre de l'abbé Mioduszewski (transcription musicale de W. Krzemieński). De cette manière on a obtenu un montage scénique pas toujours homogène en fait de style, représentant d'une manière artistique un spectacle populaire religieux de tradition polonaise la plus ancienne⁸. *L'Histoire de la glorieuse Résurrection de Notre Seigneur* fut représentée en 1962 au Théâtre de Moscou, et va être présentée au Théâtre des Nations à Paris.

„Le mystère — précise Lewański dans sa préface aux *Dramaty staropolskie (Drames anciens polonais)* — fut une école universelle pour différents groupements sociaux, tous les habitants de la ville l'ont contemplé. Le dialogue religieux populaire s'adresse, dans des conditions historiques changées, à différents spectateurs et adapte ses moyens d'expression artistique à différents langages, différents ordres d'idées, et à différents systèmes esthétiques”⁹. Rien d'étonnant que le mystère polonais eut influencé longtemps encore, jusqu'au XVIII^e s., la culture théâtrale malgré qu'il eut subi différentes transformations stylistiques, et qu'il fut de plus en plus éclipsé par les oeuvres laïques. Ce courant laïque pénètre dans le drame polonais depuis tout aussi longtemps que le courant religieux, mais au début il ne se manifeste que très timidement, non sans causes, et ce n'est qu'avec le temps qu'il s'émancipe nettement et supprime les oeuvres dramatiques religieuses.

C'est pourquoi dans la période de la Renaissance il est encore difficile de parler d'un drame populaire. C'est sans doute *Tragedia żebracza nowo uczyniona (La Tragédie des mendiants nouvellement faite)* de la moitié du XVI^e s. qui est le premier vestige de ce genre qui nous soit resté de notre civilisation. Pourtant l'exiguïté de la sphère de sa fable, la construction primaire de son drame et par conséquent de maigres effets artistiques empêchent de classer *La Tragédie des mendiants* au niveau d'un drame important quant à sa popularité, malgré que l'on y perçoive certaines nouvelles influences de la comédie de Térence. De plus le texte de l'édition originale ne nous est même pas intégralement parvenu, nous ne le connaissons que dans une traduction tchèque de cette époque¹⁰.

⁸ Le metteur en scène cite lui-même en détail les éléments du texte dans le programme en question.

⁹ J. Lewański, *op. cit.*, p. 25—26.

¹⁰ *Tragedia żebracza nowo uczyniona*, Warszawa 1957 (le fragment polonais conservé de l'an 1552, complété par une traduction de la transposition tchèque de 1575 par J. Magnuszewski).

Une oeuvre de grande importance dans le domaine du drame national populaire n'apparaît qu'à la fin du XVIII^e s., c'est *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (*Le Miracle prétendu ou les Cracoviens et les Montagnards*) de Wojciech Bogusławski. L'auteur est le premier grand „homme de théâtre” polonais à l'échelle européenne, un „artiste du théâtre”, comme l'aurait dit Schiller. Bogusławski est directeur du théâtre Narodowy, fondateur de sa propre troupe d'acteurs, acteur, metteur en scène, régisseur, organisateur du théâtre, auteur dramatique, traducteur et adaptateur de textes étrangers, fondateur d'une école dramatique et son professeur, théoricien de l'art scénique, initiateur du théâtre pour les masses. Bogusławski représente tous les domaines de la création et de l'organisation du théâtre. Il comprend le rôle social et national du théâtre et il désire utiliser son talent et sa science à ces fins. La pièce *Les Cracoviens et les Montagnards* écrite après le troisième partage de la Pologne, à la veille de l'Insurrection de Kościuszko et de la bataille de Raclawice, est devenue „un opéra national” qui introduisait le peuple sur la scène et proclamait des idées de solidarité nationale en face du danger des ennemis menaçant la patrie. „L'opéra polonais manque de ce qui est le plus cher à chaque peuple — il manque de nationalité” — dit Bogusławski dans *Dzieje teatru narodowego* (*L'Histoire du théâtre national*), en 1794. „J'ai eu l'idée de représenter en scène ces Cracoviens gais et rudes qui cultivent leur terre en chantant et se battent pour elle en chantant [...] J'ai eu recours à toute ma mémoire, à toute mon habileté pour dépeindre leurs moeurs, leurs opinions, leurs sentiments, leur langage et leurs jeux, et ayant écrit en peu de temps cet opéra bien trop connu: *Le Miracle, ou les Cracoviens et les Montagnards*, je l'ai représenté le 1 mars, avec la musique composée par monsieur Stefani [...] *Les Cracoviens* ont gagné tous les coeurs et enflammé tous les esprits. Les allusions aux circonstances firent que cet opéra fut interdit après trois représentations successives”¹¹. Tel était son rôle et tel fut son sort après la première représentation. Mais plus tard Bogusławski eut le bonheur de représenter lui-même à nouveau son oeuvre qui survécut en plusieurs mises en scène jusqu'à nos jours, et fut souvent l'objet de manifestations patriotiques, comme p. ex. le 5 et le 6 décembre 1830, lors de l'Insurrection de Novembre. Rien d'étonnant donc que, dans ce cas-là aussi, Léon Schiller eut assumé le rôle de propagateur du drame lyrique national en mettant plusieurs fois en scène *Les Cracoviens* de Wojciech Bogusławski. La première a eut lieu à la place de la Vieille Ville à Varsovie le 20 juillet 1929, en l'honneur de Bogusławski. La représentation suivante se déroula au théâtre Polski. On a gardé la musique de Stefani de l'époque de Bogusławski. Karol Frycz fit les décors, Tacjana Wysocka les danses. La mise en scène suivante fut l'un des grands triomphes de Léon Schiller, lorsque la pièce fut jouée, après la guerre, par le Théâtre de l'Armée Polonaise à Łódź le 30 novembre 1946. Le Théâtre fut ensuite invité en Tchécoslovaquie où l'on a joué *Les Cracoviens*

¹¹ W. Bogusławski, *Dzieje teatru narodowego*, vol. 1—4, Warszawa 1820—1821. Je cite d'après l'édition: Biblioteka Arcydział Poezji i Prozy nr 76, Kraków 1949, réd. J. Kijas, p. 99.

du 4 au 21 novembre 1947. La scénographie était de Władysław Daszewski, les danses de J. Hryniewiecka.

Cette représentation fut transférée en janvier 1947 à Varsovie où elle fut donnée pendant les élections à la première Diète. L'accueil fut des plus enthousiastes. *Les Cracoviens et les Montagnards* furent repris encore plusieurs fois (première 30 IV 1950) et après la mort de Schiller on a reconstruit ce drame lyrique national dans sa mise en scène. Une grande charge affective patriotique, la richesse du coloris populaire, de gracieuses mélodies dansantes et chantées, le pittoresque du spectacle, tous ces traits garantissent aux *Cracoviens* un succès permanent et sans trêve. Cette pièce marque la seconde étape du développement du théâtre national populaire de vaste étendue réceptive. Léon Schiller comprenait bien la tâche qui incombait à ce théâtre et le rôle que Bogusławski y avait joué. Les paroles prononcées au Conseil du Théâtre (1946) en témoignent: „La scène moderne pour les masses pourrait servir d'atelier pour une scène future de plus vaste envergure que l'on nommerait Théâtre Populaire de Bogusławski”¹².

Une position de principe est prise par Adam Mickiewicz dans ses réflexions au sujet du problème du théâtre des masses. Sa Leçon XVI des Cours au Collège de France du 4 IV 1843 ouvre de vastes perspectives à un théâtre de ce genre. „Le drame — dit le poète — dans la plus haute et la plus large signification de ce mot, doit réunir tous les éléments d'une poésie vraiment nationale [...] Il doit rappeler les notes admirables des chansons populaires [...] et doit nous transporter dans le monde surnaturel”. Les éléments surnaturels doivent provenir de l'imagination du peuple, et leur mise en scène devrait être intimement liée aux cérémonies et coutumes populaires, comme p. ex. le rite des „Aïeux”.

En parlant du côté spectaculaire du théâtre, le poète insiste surtout sur l'importance de la parole poétique, car „ce n'est ni de l'architecture, ni des décors, ni de la scène que dépend l'art dramatique, mais tout au contraire — ces accessoires doivent naître de l'idée poétique”. Mickiewicz voit la réalisation d'un tel spectacle dans un théâtre du genre du Cirque Olympique: „En France le Cirque Olympique est le seul où l'on pourrait donner des représentations d'une pièce sérieuse. On pourrait y représenter des scènes d'une vie héroïque agitée, et faire voir les masses qui influent maintenant sur la vie sociale”. En voyageant avec Odyńiec en Italie, Mickiewicz visitait les théâtres et tirait maintes conclusions de ces observations¹³. Il admire dans le Théâtre Milanais de Gerolamo, et à Rome dans le Teatro Fiano les marionnettes dont raffole le peuple. — „Elles évoquent à leur mémoire les crèches polonaises — écrit Léon Schiller — ces derniers vestiges du théâtre religieux, dont la sage structure contenant trois mondes s'associe aujourd'hui dans nos réflexions avec le projet du théâtre slave à trois plateaux que Mickiewicz a décrit dans

¹² L. Schiller, *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym*, [dans] *Teatr ogromny*, p. 119.

¹³ L. Schiller, *Podróż teatralna Mickiewicza z Odyńcem*, „Blok-Notes”, 1959, nr 1, éd. Musée Mickiewicz.

son Cours au Collège de France, ainsi qu'avec tout notre art dramatique romantique et la construction du drame et de la scène de Wyspiański¹⁴. En 1829 il visite à Vicence le monumental Teatro Olimpico de Palladio, où se trouve „une scène formant triptyque, aux ouvertures décorées en relief, d'une parfaite solution au point de vue perspective, une vaste avant-scène servant au jeu principal qui s'étend avec l'orchestre vers la salle et le spectatorium de forme amphithéâtrale, formant en quelque sorte le prolongement de la scène à laquelle il est uni par l'ensemble de la composition”¹⁵. C'est ainsi que le poète voit la scène destinée à réaliser le drame national, qui sera joué „non pas dans des salles de théâtre, mais peut-être dans des cirques ou des places publiques; les drames eux-mêmes ne seront pas là seulement pour divertir les seigneurs fainéants, mais plutôt pour l'enseignement de tous les citoyens”¹⁶.

Arrivé à Paris, Mickiewicz prend connaissance du fameux Cirque Olympique des Franconi, reconstruit après l'incendie de 1828. Ce „Grand Théâtre à Spectacle” où l'action se joue dans l'arène, en scène et aussi sur la rampe (l'orchestre était placé sur un plateau mobile) où l'on a représenté l'épopée napoléonienne dans toute sa gloire scénique, était pour l'auteur des *Aïeux* l'image du théâtre populaire de l'avenir¹⁷.

„Chose étonnante — dit le grand metteur en scène des *Aïeux* Léon Schiller — bien avant Wagner, Craig et toute la pléiade des réformateurs du théâtre, c'est à Mickiewicz qu'apparaît la vision du théâtre de l'avenir, du théâtre immense [...] il en aperçoit le contour dans le Cirque Olympique de Paris à trois plateaux”¹⁸.

En cherchant des exemples de drame national, Mickiewicz donne la première place à la *Nieboska komedia* (*Comédie non-divine*) de Zygmunt Krasiński, le „poète anonyme polonais”, pièce qui répondait le plus à sa conception dramatique spectaculaire, malgré qu'il ne voyait aucune possibilité de porter bientôt cette oeuvre sur la scène: „aucun théâtre ne suffirait même à la représenter”. Lui-même ne rêve même pas à faire représenter ses *Aïeux*.

Ce n'est qu'en 1901 que Wyspiański réalise cette idée, mais *Les Aïeux* dans leur mise en scène deviennent une pièce „camérale”, adaptée aux dimensions relativement petites de la scène du Théâtre de Cracovie.

La vraie réalisation scénique de ce drame, en vue du théâtre immense monumental, fut accomplie par Léon Schiller, en collaboration avec le scénographe Andrzej Pronaszko¹⁹. *Les Aïeux* ont paru en 1932 à Lwów, en 1933 à Wilno, en 1934 à

¹⁴ *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 20.

¹⁶ Paroles de Mickiewicz prononcées en avril 1830 à Rome et citées par A. E. Odyniec dans *Listy z podróży*, t. 3, p. 306—308. Je cite d'après L. Schiller, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷ H. Lyonnet, *Les Cirques. Recueil: Les spectacles à travers les âges — théâtre, cirque, music-hall, cafés-concerts, cabarets artistiques*, Paris 1931. Vide aussi B. Horowicz, *A. Mickiewicz i Cyrk Olimpijski*, „Rzeczy Teatralne”, 1950, nr 4—6.

¹⁸ L. Schiller, *Teatr ogromny*, p. 213.

¹⁹ T. Sivert, *Mickiewicz na scenie*, Warszawa 1957.

Varsovie, en 1937 à Sofia dans une traduction bulgare, sous la direction de Schiller lui-même, dans des décors de Pronaszko, dont les souvenirs sont caractéristiques: „Pendant une des répétitions générales la salle était presque vide, rien d'étonnant — il faisait déjà nuit. Mais au cours des quelques premières scènes la salle a commencé à se remplir. A mon étonnement, et d'abord même à mon mécontentement, les gens affluaient sans trêves. J'ai appris plus tard qu'ils avaient été convoqués par les spectateurs venus auparavant. Une ambiance unique s'était emparée de la salle, on dirait celle des grandes fêtes nationales. Il y régnait une atmosphère sublime, que je n'en n'ai jamais vue en Pologne, ni pendant les répétitions, ni pendant les représentations des *Aïeux*. Pour les Bulgares *Les Aïeux* étaient une vraie révolution — non seulement au point de vue artistique du reste. Le texte les émouvait profondément et les enflammait, il arborait de puissants accents révolutionnaires dans ce pays soumis alors à un tzar²⁰”.

Schiller a su voir dans *Les Aïeux*, à travers un décor rustique, le dynamisme dramatique qui se manifestait par la tension nationale révolutionnaire, il voyait un grand théâtre monumental dans le texte de l'oeuvre poétique, qu'il a su transposer en scène, en lui donnant la forme d'une splendide représentation verbale, enrichie par l'art de tous les moyens dont dispose la scène.

Rien d'étonnant que l'artiste le plus proche à Schiller fut Stanisław Wyspiański, ce grand héritier de l'idée du théâtre monumental lancée par Mickiewicz. Wyspiański — „aux yeux duquel tout s'était changé en un théâtre monumental: le château royal de Wawel, les cathédrales françaises, les rues de Varsovie et la campagne polonaise”. Wyspiański — qui fut „foudroyé dans sa vie et son art par le génie de Mickiewicz”²¹. Il suffit de citer comme exemple *Legion (La Légion)* ou *Wyzwolenie (La Délivrance)* qui étaient certes créées dans la sphère des idées de Mickiewicz. Voici ce qu'écrit le futur auteur d'*Akropolis* à Lucjan Rydel dans sa lettre du 20 IV 1897: „...je veux avant tout créer à nouveau les lignes et l'intensité de lumière des ballades et des romances, et j'ai dans la nature tant de traits frais pour ces ballades et ces romances. Je vais peut-être faire un bond en Lituanie, pour y chercher des tons pour quelque chose comme *Świtez*. Je veux donner une représentation de Gustave, donner des scènes de la poésie moderne, car on pourrait tout bonnement lire *Les Aïeux* comme une chose écrite récemment, et ce n'est qu'alors que l'on aurait dit que c'est écrit en temps convenable²²”.

Ce qui décide de la grandeur de Wyspiański c'est la qualité synthétique de son art scénique. „L'immensité” de son théâtre est „vue” et „entendue”. La vie scénique rayonne presque de chaque parole du texte, dont la musicalité et le coloris créent un spectacle monumental en son expression scénique, spectacle imbu de patriotisme, représentant maintes fois la tragédie de la nation et de son héros. La vérité de la vision poétique se transforme chez Wyspiański en une réalité — Hamlet jouant

²⁰ Lettre d'Andrzej Pronaszko du 5 XI 1955 à l'auteur de cet article.

²¹ L. Schiller, *Wyspiański i Mickiewicz*, „Pamiętnik Teatralny”, 1957, p. 3—4.

²² Je cite d'après K. Nowacki, *Wyspiański a Mickiewicz*, „Pamiętnik Teatralny”, 1956, z. 1.

sa tragédie sur les terrasses de Wawel en est l'expression²³. L'universalisme hamletien s'unit dans cette conception à celle d'un héros polonais si profondément national. Voici le désir de Konrad, héros de *La Délivrance*:

Muse, je veux représenter la nation!

Le théâtre de la nation, l'art, l'art polonais!

Nous voulons le parer, nous voulons le peindre,

Dans ce théâtre nous voulons construire la Pologne!

Prenez des costumes d'apparat de seigneurs polonais;

Apportez-moi ceintures brochées d'or, armes, cimenterres,

Capes paysannes, saccoches. Une foule à l'église!

Que des couleurs voyantes sautent aux yeux,

Qu'elles éblouissent comme le soleil!

Rubans, féerie ornée de rubans.

Que je les voie ensemble, comme au siècle d'or,

Ensemble, tous ensemble: seigneurs, paysans et ville!²⁴

En parlant du monumentalisme de Wyspiański, Janina Morawska a raison d'attirer l'attention sur l'essence de son art: „Des idées éminemment plastiques, un sens pénétrant de la parole fait que le drame-livre n'est qu'une faible annotation, qu'un reflet, une part infime du drame proprement dit. C'est pourquoi, si quelqu'un ne savait, ne fusse qu'imparfaitement, déchiffrer le spectacle à travers le livre — Wyspiański n'existerait pas pour lui. Le don sublime de concevoir les problèmes les plus abstraits et les plus compliqués en une forme scénique, rythmique — anéantit les livres de Wyspiański”²⁵.

Or, Schiller savait déchiffrer l'oeuvre de Wyspiański, à merveille, il a su retrouver dans l'écrivain l'homme qui dans chaque mot du drame écrit voyait, entendait et sentait le théâtre. Il l'a appelé „Artiste du Théâtre, précurseur du Théâtre Militant, premier compositeur du Théâtre Monumental”²⁶.

La conception du théâtre national populaire de Schiller a traversé quelques phases: à partir du théâtre religieux populaire, à travers le théâtre populaire laïque, jusqu'au théâtre monumental qui est devenu l'expression la plus élevée du théâtre national destiné aux masses. Schiller était non seulement adepte de cette idée, mais aussi son fervent réalisateur. Il a commencé par la *Szopka staropolska*, en 1919, au théâtre Polski, et peu de temps après, en collaborant au théâtre „La Redoute” d'Osterwa il a donné là plusieurs spectacles, dont les textes furent soit adaptés, soit composés par lui-même. A part *Pâques* que nous avons déjà mentionnées, il y a *Pastoralka* (*La Pastorale*), spectacle religieux populaire composé par Schiller, *Dawne czasy* (*Les Temps anciens*), *Pochwała wesolości* (*Eloge de la gaieté*) qui ont tous paru en scène en 1924. Avec tous ces spectacles „La Redoute” allait en tournée visitant

²³ S. Wyspiański, *The Tragical History of Hamlet*, Kraków 1905.

²⁴ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, I acte, Dialogue de Konrad avec la Muse.

²⁵ J. Morawska, *Scena i widowia teatru Wyspiańskiego*, „Scena Polska”, 1924, z. 2.

²⁶ L. Schiller, *Teatr ogromny*, p. 24.

viles et bourgs. Ces tournées qui propageaient l'art théâtral polonais constituaient l'un des buts du théâtre d'Osterwa, qui rêvait du reste à construire un immense édifice théâtral pouvant offrir aux masses du peuple un art scénique du niveau le plus élevé. Il pensait aussi construire une scène formant triptyque médiéval ou Renaissance qui rappellerait les crèches de Cracovie munies de petites scènes superposées. Une pareille scène tripartite simultanée pouvait être aussi bien le théâtre d'un mystère populaire que celui de Shakespeare. Les changements de décors se feraient aux yeux des spectateurs. C'est de cette manière qu'Osterwa comptait réaliser *Les Aïeux*, sous forme d'un grand mystère, mais il n'a pas réalisé ce plan. Par contre, la grande oeuvre de mise en scène d'Osterwa fut la représentation du *Prince constant* de Calderon-Słowacki, le 25 VI 1933, dans la cour aux arcades de Wawel, sur une scène tripartite, composée de trois plateaux et d'escaliers, posée contre le fond de l'architecture du château royal. „Dans les scènes collectives opérant avec une foule d'hommes et de chevaux, des projecteurs placés sur les balcons du château enveloppaient de feux croisés le groupe des protagonistes de la tragédie qui dialoguaient [...] Ce qu'il y avait de plus beau et de plus enchanteur, c'était sûrement l'éclairage naturel du ciel étincelant d'étoiles, le croissant de la lune au-dessus de la cour remplie de clarté miroitante dorée et pourpre, des torches et des feux flambant, avec la longue traînée de fumée qui recouvrait d'un voile de gaze grise le cortège disparaissant dans l'enceinte de la porte des Piasts”²⁷.

Léon Schiller pensait à un théâtre national populaire lorsqu'il fondait avec Wilam Horzyca, en 1924, le Théâtre Bogusławski à Varsovie. Voici comment il s'imaginait *grosso modo* le répertoire de ce théâtre: „Nous nous baserons avant tout sur des valeurs spectaculaires: vaudevilles, mélodrames, féeries, théâtres musicaux, cérémonies etc. avec participation de bons chœurs, de bons ensembles de danses [...] En un mot un répertoire populaire, mais au niveau artistique le plus élevé. L'ensemble de «La Redoute» a démontré que nous sommes en état d'accomplir cette tâche sérieuse”²⁸. Schiller rattachait toujours ses plans à la conception théâtrale de Mickiewicz, à la mise en scène synchronique du Moyen Age. Il voyait l'avenir de la scène nationale polonaise surtout dans Mickiewicz, Krasiński et Wyspiański. Le Théâtre Bogusławski était destiné „aux masses de travailleurs. Il devait leur faire connaître les chefs-d'oeuvre polonais et étrangers réalisés en une forme moderne. Ce théâtre fut alors aussi le seul en Pologne qui eut assumé des devoirs d'avant-garde, aussi bien envers les spectateurs qu'envers ses collaborateurs”²⁹.

Au cours de deux ans, Schiller avait représenté sur cette scène, à part du répertoire étranger, plusieurs oeuvres dramatiques polonaises. Le 11 IX 1924 il inaugura la première saison par le spectacle colorié *Podróż po Warszawie* (*Voyage à travers Varsovie*) de Szober avec musique de Sonnenfeld, décors de W. Drabik

²⁷ M. Ostrowska, *Opracowanie materiałów o „Reducie” na podstawie materiałów rękopiśmiennej J. Osterwy* (manuscrit déposé à l'Institut de l'Art à Varsovie).

²⁸ L. Schiller, *O scenę ludową w Warszawie*, [dans] *Teatr ogromny*, p. 40.

²⁹ L. Schiller, *Z zagadnień repertuarowych*, [dans] *Teatr ogromny*, p. 153.

et A. Pronaszko. La même année le public a vu la comédie musicale *Skalmierzanki* (*Les Filles de Skalmierz*) de J. N. Kamiński, *Bandurka* (*La Mandore*) — images chantantes de la collection de Léon Schiller. L'année suivante l'on vit apparaître sur la scène du Théâtre Bogusławski de grandes mises en scène dramatiques: *Kniaz Potiomkin* (*Le Prince Potiomkine*) de T. Miciński, musique de Karol Szymanowski, encadré de décors des frères Pronaszko, et aussi *Achilleis* de Wyspiański, musique de Lucjan Marczewski. L'année 1926 apporta *Pastoralka* (*La Pastorale*) composée par Schiller sur des thèmes populaires, musique de Jan Maklakiewicz; le spectacle monumental de *Róża* (*La Rose*) de Stefan Żeromski, adaptation scénique de Wilam Horzyca, mise en scène de Schiller, musique de Ludomir Rogowski; enfin la grande création de Schiller — *La Comédie non-divine* de Z. Krasinski, musique de J. Maklakiewicz, décors de W. Drabik³⁰. En dehors du Théâtre Bogusławski, il faudrait citer au moins quelques excellentes mises en scène de Schiller qui réalisait sa conception du répertoire national élevé au rang de théâtre monumental. Notamment la représentation de *Samuel Zborowski* de Słowacki, au théâtre Polski 1927, en collaboration avec Wilam Horzyca pour l'adaptation du texte, des scènes de *Kordian*, et de *Ksiądz Marek* (*Père Marc*) représentées sur la place de la Vieille Ville à Varsovie à l'occasion de la transhumation de Słowacki de Paris en terre polonaise; le spectacle *Père Marc*, décors de K. Frycz, monté dans la cour de l'ancien collège de jésuites à Poznań en 1928; *Kulig* (*Cavalcade en traîneaux*) spectacle vieille Pologne, texte composé par Léon Schiller et Julian Tuwim, joué pendant l'exposition à Poznań 1929. Schiller a aussi représenté *Bolesław Śmiały* de Wyspiański au théâtre Polski à Varsovie 1929, en reproduisant la mise en scène de l'auteur. La même année a été donnée la représentation du *Miracle prétendu* de W. Bogusławski sur la place de la Vieille Ville à Varsovie. L'année suivante c'est la réalisation de *Kordian* à Lwów, la première a eu lieu lors du centenaire de l'Insurrection de Novembre 1830. A Lwów en 1931 Léon Schiller donne la représentation pittoresque de la *Królowa przedmieścia* (*Reine de la banlieue*) de Krumłowski, et en moins d'une année il y monte le spectacle des *Ateux* (que l'on a ensuite transporté à Wilno et à Varsovie) et aussi *Sen srebrny Salomei* (*Le Rêve argenté de Salomé*) de Słowacki. En 1935 la scène du théâtre Polski à Varsovie voit *La Délivrance* de Wyspiański, mise en scène de Schiller en collaboration avec Juliusz Osterwa, décors de S. Śliwiński, musique de Roman Palester, la même année c'est *Kordian* à Varsovie. En 1938 *La Comédie non-divine* à Łódź ainsi que *La Reine de la banlieue*, et en 1939 *Kordian*.

Aussitôt après la guerre, en 1945, à peine sorti du camp de concentration, Schiller reprend les mises en scène de cérémonies populaires qui ont un grand succès, dans un Théâtre Bogusławski, fondé à Lingon, et en tournées. Ce sont *Gody weselne* (*Les Noces*) et *Kram z piosenkami* (*La Boutique aux chansons*), deux spec-

³⁰ S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej komedii” w dziełach jej inscenizacji w Polsce*, Warszawa 1959.

tacles musicaux avec chants, composés de textes du metteur en scène. *La Boutique aux Chansons* a été reprise plusieurs fois après la guerre, en 1962 c'est au Festival de Paris au Théâtre des Nations (reconstruction de Barbara Fijewska pour le théâtre Ateneum à Varsovie).

Lorsque, pendant la guerre, Léon Schiller présentait au Conseil Théâtral Clandestin son programme de répertoire, il mettait en tête du futur théâtre national des oeuvres dramatiques monumentales comme *Les Aïeux*, *Kordian*, *La Comédie non-divine*, *La Légion*, *La Nuit de Novembre*, *Acropolis*, *La Rose*. Il proposait aussi quelques oeuvres d'un rang artistique moins élevé, mais convenant à un répertoire national populaire, dans une acceptation plus large du terme, ainsi que des spectacles basés sur des motifs de cérémonies populaires. Ce théâtre nouveau serait „le plus représentatif, le plus exposé du point de vue poétique, le plus vivant, agissant le plus vivement sur la salle, sachant concilier les fins didactiques avec les fins artistiques, donc le théâtre le plus moderne, le théâtre pour les masses”³¹.

Le théâtre national populaire a donc en Pologne une tradition de quelques siècles, il traverse différentes phases de développement qui ont en commun le souci d'atteindre le niveau artistique le plus élevé. La ligne générale de son développement, que nous venons de tracer, possède encore plusieurs chaînes latérales que l'on retrouve dans la littérature dramatique et dans son expression scénique. L'idée même du théâtre national populaire subit au cours des siècles une sublimation, elle tend vers une conception monumentale et elle trouve des réalisateurs avant tout dans les personnes de Léon Schiller, Juliusz Osterwa, et aussi parmi les élèves et les continuateurs dignes de leurs maîtres.

Traduit par Magdalena Grzybowska

³¹ L. Schiller, *Z zagadnień repertuarowych*, p. 157.