

EWA MIODOŃSKA-BROOKES

Kraków

LA COMPOSITION DU TEMPS DRAMATIQUE
DANS L'OEUVRE DE STANISLAS WYSPIAŃSKI
ÉTUDIÉE D'APRÈS «ACHILLEIS»¹

Lorsqu'il s'agit de la composition et de la fonction du temps dramatique, on a coutume de citer le plus souvent ce qu'en dit Wyspiański lui-même dans une lettre à L. Rydel². Le futur auteur de *Wesele* s'y prononce pour l'unité de temps et plus exactement pour la concision du temps dramatique. Depuis la première monographie due à A. Grzymała-Siedlecki³ qui citait les paroles du dramaturge, les étudiait et les soulignait, le problème de l'unité de temps, telle que la concevait Wyspiański, a été repris de nombreuses fois et bien diversement interprété par les critiques. Il semble qu'il y ait eu deux principales manières de comprendre cette unité. L'une, comme dans l'ouvrage de T. Sinko *Antyk Wyspiańskiego*⁴, fait prévaloir l'influence fascinante de la tragédie grecque; l'autre, comme Kołaczkowski⁵ dans son ouvrage, estime que cette unité est un principe essentiel de la qualité dramatique chez l'auteur de *Klątwa*. La première

¹ Ce drame a été composé en 1903 et publié la même année. Le poète travaillait alors, en même temps, à illustrer le 1^{er} livre de l'*Illiade* et à préparer la mise en scène de son *Protesilas i Laodamia*. Le sujet d'*Achilleis* n'est pas basé sur un fragment concret de l'épopée d'Homère, mais sur le choix de divers épisodes qui, dans l'oeuvre grecque, sont séparés par un grand laps de temps, tandis que le drame polonais les place au cours d'une nuit et d'un jour. Ce qui frappe dans ce choix, c'est l'indépendance des thèmes et des situations, de sorte qu'on a ici plutôt une mosaïque de nombreux thèmes qu'une suite logique dans le récit. Le titre du drame indique que le thème principal est celui d'Achille, cependant cette primauté s'efface dans la composition de l'oeuvre; Hector, Pâris, Laocoon, Ménélas font ici concurrence au fils de Thétis. Les tableaux de la mort d'Achille et de la destruction de Troie diffèrent nettement de l'épopée d'Homère. Ce qui éloigne le plus le drame polonais de l'*Illiade*, c'est la problématique psychologique et philosophique compliquée qui est celle des contemporains de Wyspiański (nietzscheanisme) ou celle qui est reliée au romantisme polonais (conceptions métémorphiques), aux courants spirituels. C'est aussi la multiplication des thèmes lyriques aux dépens du récit.

² Lettre à L. Rydel (sans indication du jour) de 1894.

³ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*, Kraków 1909.

⁴ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916.

⁵ S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań 1922.

manière insiste donc sur le lien avec une convention dramatique définie, l'autre s'occupe plutôt de la fonction du temps dans l'organisation du drame, de son rôle dans la création du tragique ou même uniquement de la tension dramatique⁶.

En tant qu'élément de composition, tant de l'affabulation que des idées, la problématique du temps a été étudiée de la manière la plus étendue dans les ouvrages traitant des problèmes d'histoire et de mythe, de l'attitude de Wyspiański à l'égard du passé national, ou enfin du rapport avec le motif de l'éternelle antinomie de la vie et de la mort. Les analyses de St. Lack⁷, difficiles et peu claires, pourraient cependant être rattachées à ce que propose récemment J. Nowakowski⁸. En effet, ce dernier relie fortement la problématique du mythe et de l'historicisme aux problèmes de la construction dramatique et non pas seulement à ce que l'on peut comprendre — à travers son théâtre — de l'ensemble des opinions de Wyspiański ou de ses rapports avec le mythe, l'histoire, le temps sous ses trois aspects essentiels: passé, présent, futur.

Une attention bien moindre a été prêtée à la problématique du temps dramatique en tant que tâche spécifique du dramaturge, fournisseur de spectacles. Les travaux consacrés aux liens entre l'auteur de *Noc listopadowa* et le drame romantique omettent presque entièrement la problématique de la composition temporelle. Ils placent le problème du temps uniquement sur le plan de l'historisme, de l'attitude du poète à l'égard du passé national, des conceptions métempsychiques⁹.

L'abondante correspondance de Wyspiański ainsi que l'étude sur *Hamlet*, publiée à la fin de sa vie, constituent de précieux matériaux. On y peut puiser nombre d'opinions touchant différents problèmes de la création artistique. Elles permettent parfois de mettre en relief les conclusions tirées de l'analyse des textes dramatiques. Et cela

⁶ Bien que Wyspiański ait toujours affirmé qu'il considérait le modèle de la tragédie antique comme parfait, sa création se rattache davantage au modèle épique des poèmes d'Homère. A l'encontre de ses contemporains européens, tels Hauptmann, Hoffmannsthal, Swinburne, Vrchlický, il n'a repris ni les thèmes de la tragédie antique, ni ses héros. L'inspiration shakespearienne l'attirait davantage; il était frappé par la problématique morale compliquée de *Troilus et Cresside*, par le jeu politique et les bas-fonds psychologiques de *Jules César*. Et en même temps, son enthousiasme pour les légendes germaniques, pour l'épopée européenne du Moyen Age et de la Renaissance, lui faisait voir les thèmes antiques sous forme de grandes fresques dramatiques, construites d'épisodes qui s'assemblaient en trilogies et en cycles. De là vient que, dans ses oeuvres ultérieures, il essaie de concilier ce genre d'intérêts avec l'observation de la technique dramatique des grands Grecs; c'est pour cela aussi qu'il rejette le postulat de l'unité d'action, mais conserve l'unité de temps et de lieu (si importantes pour atteindre des effets dramatiques).

⁷ St. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, Częstochowa 1924.

⁸ J. Nowakowski: *O niektórych cechach struktury dzieła Wyspiańskiego*, [dans:] *Księga pamiątkowa ku czci St. Pigonia*, Kraków 1961; *Pod znakiem mitu i historii. Kilka uwag o konstrukcji czasu i przestrzeni w Nocy Listopadowej*, [dans:] *Z problemów literatury polskiej XX w.*, t. 1, Warszawa 1965; introduction à: St. Wyspiański, *Dramaty o powstaniu listopadowym*, Wrocław 1967.

⁹ J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909; W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, Lwów 1932; J. Fabre, *Wyspiański i jego teatr*, «Pamiętnik Teatralny» 1957, fasc. 3-4.

d'autant plus que dans ses lettres Wyspiański formule des remarques concrètes sur des oeuvres de théâtre, les siennes et celles d'autres auteurs.

Les lettres du début de la correspondance avec L. Rydel sont en grande partie consacrées à la discussion des deux amis au sujet de la création dramatique de l'auteur de *Zaczarowane kolo*. Etant d'un avis différent de celui de son ami sur la conception générale de l'oeuvre, sur les situations et les personnages, Wyspiański attire son attention sur la longueur, le caractère «épique», le côté narratif de son drame. Il estime que cette oeuvre est nettement contraire aux buts essentiels d'une pièce de théâtre, buts qu'il formule à l'aide de la terminologie traditionnelle: pitié et angoisse¹⁰.

C'est dans ce contexte qu'apparaît — ce qu'a cité Grzymala-Siedlecki — le postulat du style lapidaire et de la concision du temps dramatique, ce que Wyspiański désigne dans sa lettre par la définition: un jour, un moment. L'assemblage de ces deux mots indique leur synonymie et en même temps leur aspect métaphorique. Tous deux désignent un temps très court, ce qui exige soit de présenter une avalanche d'événements, soit de renoncer à ceux-ci en faveur de ce qui est vécu, senti, et qui constitue un tout complet, séparé. Wyspiański indique encore qu'une indépendance trop poussée de «tableaux» du drame conduit à un amoncellement d'entités différentes dont chacune pourrait être un drame à part. Cependant, le poète demande que chaque personnage puisse dire tout ce qu'il désire, «tout ce qu'il a sur le coeur».

La concision du temps est mise au service de la construction des effets dramatiques et n'implique pas une économie des moyens artistiques. En fait, elle s'oppose à la nécessité que ressentent les personnages de dire «tout ce qu'ils ont sur le coeur». Il semble que Wyspiański tende davantage à donner l'impression, l'illusion même, de la concision du temps, à découper une portion de temps pendant laquelle on pourra parler d'unité de problème, de situation et d'événement vécu.

En 1901, Wyspiański travaille à faire une adaptation scénique des *Dziady* de Mickiewicz, afin que ce drame puisse être représenté. Il ne s'agissait pas seulement ici d'éliminer «la déclamation, la pure réflexion» au profit du dialogue dramatique. Il fallait encore, tâche beaucoup plus ardue et primordiale, faire entrer dans les cadres d'un spectacle d'une soirée l'organisation temporelle diffuse, incohérente, de l'oeuvre de Mickiewicz. Il va de soi que Wyspiański abrégait, mais cela découlait de circonstances pour ainsi dire extérieures. Il lui fallait aussi modifier la composition temporelle dans le drame même. L'adaptateur a mis l'accent sur la simultanéité des divers fragments et scènes, sur la construction d'un cadre clair du temps et des situations, grâce à quoi tous les événements ont pu trouver place dans l'espace de temps nécessaire aux conteurs populaires pour évoquer les esprits. Wyspiański a appliqué la même méthode à beaucoup de ses propres drames qui, dans la version livresque, avaient parfois un cadre supplémentaire de composition sous forme de commentaire poétique présentant une situation narrative spécifique¹¹.

¹⁰ Lettres à L. Rydel du 9. II. 1897, VI. 1897 (sans indication du jour), 11. VII. 1897.

¹¹ Dans le drame européen, l'oeuvre de Shaw est la première à apporter un texte de l'auteur

L'analyse de *Hamlet*, publiée en 1905, apporte des formules qui modifient l'attitude de Wyspiański à l'égard de la composition temporelle du drame. Tout en demeurant fidèle au principe: un jour, un moment, l'auteur d'*Akropolis* introduit l'opposition caractéristique: temps nocturne et temps diurne. Le point de départ de cette opposition est un fragment du I^{er} acte d'*Hamlet*, lorsque Horace parle de l'apparition du fantôme du roi. Ses paroles caractérisent le moment où l'esprit hante le château d'Elseneur «temps magique, terrible, de la nuit, quand s'ouvrent les tombes et les enfers eux-mêmes exhalent la peste»¹². La nuit, temps des ténèbres, est mystérieuse; c'est le moment de la puissance de l'enchantement, où tout est possible, où le monde change de visage. Conclusion: dans la construction shakespearienne la nuit est le domaine de la légende, de l'action des forces mystérieuses, tandis que le jour est celui de la raison, de l'intelligence humaine¹³. La nuit devient la motivation de la forme artistique traditionnelle, surannée, avec tous ses principes; le jour justifie la naissance du drame moderne dû à une intelligence supérieure, créatrice en elle-même des idées qu'elle réalise et juge.

La fonction traditionnelle, fabulatrice, de la nuit et des ténèbres¹⁴ s'est enrichie d'un sens symbolique et aussi de composition. Sans cesser d'être la justification, le motif du mystère, elle devient le symbole d'une manière déterminée de voir le monde, le signal d'une poétique spécifique, l'expression de la variabilité et de la relativité des conceptions de la réalité qui nous entoure. Il suffit de mentionner ici *Wesele* ou *Noc listopadowa* pour se rendre compte des manières différentes d'exploiter cette façon de voir dans la réalisation d'une tâche artistique donnée.

Cette opposition entre le temps des ténèbres nocturnes et celui de la clarté du jour est l'un des motifs fondamentaux de la dramaturgie de Wyspiański. Toutefois, ce n'est que vers 1900, au moment où il écrit *Wesele*, que cette opposition se concrétise et devient une forme double par laquelle se manifeste et se fait connaître la réalité et comment on réagit à celle-ci¹⁵. Ce n'est que dans *Wesele* que la nuit acquiert nettement la fonction de motif et libère en l'homme des forces irrationnelles. Elle devient comme l'expression du sortilège et de la folie qui atteint les hommes, elle rejette

ainsi développé, texte qui est partie intégrale de l'oeuvre. Cependant, Wyspiański traitait autrement ses commentaires. Il les ajoutait à la mise-en-scène, de sorte qu'ils étaient plus proches des commentaires d'auteurs dans le drame livresque.

¹² St. Wyspiański, *Hamlet*, [dans:] *Dziela wybrane*, t. 13, Kraków 1961, p. 48. Toutes les citations sont empruntées à cette édition.

¹³ Wyspiański, comme ci-dessus, pp. 50-51.

¹⁴ Nettement visible par ex. dans les drames de Maeterlinck ou de Yeats.

¹⁵ Le fait que l'idée d'exploiter le motif du jour et de la nuit s'est définitivement cristallisé dans *Wesele* — drame qui unit de la manière la plus expressive les expériences de la dramaturgie psychologique réaliste avec la poétique d'affabulation et symbolique — semble indiquer qu'il faille en chercher l'origine dans deux sortes de sources. Il se peut, qu'appuyées sur les observations médicales, les conceptions d'Ibsen ou de Strindberg se soient alliées ici à la simple allégorie de la nuit comme moment légendaire, diabolique ou angélique, et du jour comme temps de la maîtrise de soi, du bon sens et de la lucidité.

toutes les réactions conscientes au second plan — «ce que la nuit apporte, le jour le disperse» et «la logique de la pensée de ceux qui sont en scène sera autre le jour que la nuit»¹⁶. Wyspiański a rattaché cette phrase aux autres conséquences de la motivation de la fonction de temps, non plus seulement par rapport à la réalité présentée dans l'oeuvre, mais par rapport au spectateur. Cette logique différente dans la façon de penser des personnages à la scène, logique qui leur fait dire et commettre des inconséquences par rapport à ce qui précédait, est un phénomène que le spectateur accepte avec difficulté. Il doit réagir immédiatement, sans réfléchir, sans péniblement s'expliquer les inconséquences. C'est ici que s'ouvre un nouveau champ d'action pour la composition temporelle basée sur l'opposition du jour et de la nuit. Sa fonction fondamentale n'est point alors d'indiquer la succession des énoncés et des faits, mais bien de justifier leur rapport réciproque.

Dans *Achilleis* cette opposition va être encore renforcée, le centre de gravité va se trouver déplacé et passera du contraste des sortilèges, du mystère et de la raison, de l'intelligence, à celui de la pensée et de l'action. Dans presque chaque drame de Wyspiański «la nuit parle à l'aide d'un étrange phénomène», la nuit transforme les hommes et le monde.

Puis, de nouveau, dans l'étude sur *Hamlet*, le poète présente ses considérations sur l'étrange caractère et la fonction dramatique du temps nocturne en le liant à un problème qui dépasse la sphère immanente de l'oeuvre dramatique. Le théâtre, les acteurs, les spectateurs, c'est là un monde transformé par le charme du soir: «plus le soir avançait et plus tout changeait» et il faut «attendre que la lumière du jour le délivre du charme»¹⁷. Ainsi, la confrontation du jour rationnel et de la nuit irrationnelle devient ici le critère qui caractérise non pas le monde créé dans l'oeuvre dramatique, mais la réalité dont cette oeuvre constitue une partie. La conception artistique semble pénétrer, se fondre dans la réalité — et c'est ce que Wyspiański avait déjà écrit dans *Wesele* et dans *Wyzwolenie*.

La liaison, la confrontation, l'opposition du jour et de la nuit se rattachent dans l'oeuvre de Wyspiański à un autre aspect du temps, à l'élément constructeur de la réalité dramatique. Le jour et la nuit constituent deux phases qui permettent à notre conscience de comprendre le phénomène du temps; elles unissent en elles l'aspect du temps qui s'écoule et le concept cyclique. Elles permettent de faire entrer n'importe quel fragment de temps dans ce cycle cosmique. Elles constituent un aspect du temps pouvant être compris comme un jour et une nuit éternels, pouvant affirmer que l'instant et l'éternité ne sont que deux moyens de concevoir une seule et même chose¹⁸. Par suite, dans l'oeuvre du poète, un moment concret peut toujours se transformer

¹⁶ Wyspiański, comme ci-dessus, p. 52.

¹⁷ Wyspiański, *Hamlet*, p. 37 et 39.

¹⁸ La lettre du poète L. Rydel, du 18. III. 1897 (en polonais), jette ici une lumière intéressante. «Je n'ai compris et vécu qu'un seul printemps, celui de l'année dernière, aujourd'hui je vois autrement, de nouveau autrement. Et le printemps actuel n'est plus pour moi un siècle entier, mais un moment, une heure à peine, que je vois passer, que je vois être déjà passée».

en un instant qui durera éternellement, ou bien, inversement, l'éternité peut se réaliser en un seul moment bien défini.

Le sens symbolique que la tradition culturelle a donné aux concepts de jour et de nuit sont cause que chez Wyspiański le phénomène de temps, comme problème philosophique et artistique, apparaît toujours en cette liaison. Le sens des composants de ce rapprochement change au cours de la composition de nouveaux drames, cependant le schéma demeure le même, inchangé, depuis *Legenda I*, en passant par *Legion*, *Wesele*, *Wyzwolenie*, jusqu'à *Powrót Odysa*.

Bien que, dans l'étude sur *Hamlet*, Wyspiański ait rattaché la nuit aux notions de légende, de tragédie, de poids de la tradition, cette même nuit a toujours, dans toutes les oeuvres du poète, un aspect temporel privilégié. Il semble que chez lui la nuit soit une composante extrêmement importante de ce qui, dans *Wesele*, est défini comme un moment singulier, le moment de la transformation de la nature et de l'homme, le moment où prend naissance et se prépare l'avenir. Du reste, Wyspiański traite la nuit, ses sortilèges et son mystère de bien des façons: soit sérieusement, soit en croyant à ses singulières possibilités comme dans une fable, mais en même temps avec quelque ironie, car il comprend tout le conventionnel de ce moment. Comme exemple, il suffit de se reporter à *Wesele* et à *Wyzwolenie*¹⁹.

Les notions de jour et de nuit ont été jointes pour former une inévitable succession, une sorte de rapport de cause à effet, constituant un tout indissoluble; elles sont cependant une union de contradictions, d'extrêmes²⁰ réciproquement indispensables et invariables. Ainsi, lorsque Wyspiański s'en sert et en fait les motifs et les composantes de la réalité artistique, il lui est possible d'exposer les contradictions et les nécessités, l'éphémère et le durable comme les traits fondamentaux à travers lesquels nous percevons le monde et nous-mêmes en lui.

L'oeuvre dramatique de Wyspiański, fort diverse, a été composée en un espace de temps relativement court. Elle comprend quelques petites pièces en un seul acte (et même une seule scène), d'autres en plusieurs actes, enfin des drames où les actes sont remplacés par l'arrangement en scènes ou tableaux. La division en actes qui groupaient un certain nombre de scènes en un tout, avait été dictée dans l'histoire générale du drame par plusieurs raisons. Dans le drame réaliste du XIX^e s., la fonction conventionnelle de l'entracte se trouvait au premier plan; cela permettait de passer outre à la disproportion entre le temps représenté, traité à la manière réaliste, et le temps du spectacle. De plus, le rôle de l'entracte n'était pas négligeable du point de vue de l'organisation mondaine de la soirée. Bien que d'un côté ce fût contraire

¹⁹ On ne peut se défendre de sentir que la manière logique, ambivalente de vivre le temps des héros de Wyspiański, montre une parenté avec la II^e partie du *Faust* de Goethe et avec la littérature romantique polonaise. Mais, une fois encore, il faut reconnaître que Shakespeare et ses drames ont été le catalyseur qui, dans la création de Wyspiański, a libéré les tendances en accord avec l'objet de l'intérêt des écrivains européens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, principalement des romanciers et non des dramaturges.

²⁰ Il suffit de rappeler le dicton: il diffère comme le jour et la nuit.

aux principes de vraisemblance et de réalisme dans la manière de traiter la réalité scénique — car cela créait une discontinuité — de l'autre, on soulignait ainsi l'apparence de cette réalité.

Les premières oeuvres de Wyspiański (à l'exception de la première version de la *Legenda*) n'ont qu'un acte. Que le sujet fût antique ou non, on y entend un chœur qui, par ses monologues intervenant dans ce que débattent les solistes²¹, crée le rythme sur lequel se construit l'oeuvre. Le chœur a ici pour fonction de grouper certaines situations et certains énoncés, de les diversifier et de les séparer. La construction en un acte, écartant toute possibilité d'interrompre la continuité de temps, concevant le fragment de temps représenté comme un tout homogène et condensé, concorde avec une manière semblable de traiter l'espace. Cette brève portion de temps, pendant laquelle se joue le drame, ce moment, est traitée ici littéralement, dans les catégories du réalisme et de la vraisemblance. Tout ce qui pourrait allonger ce moment, détruire l'impression de brièveté et de continuité doit prendre la forme d'évocation, d'explication, de récit, et par là-même se trouve intégré dans le moment actuel, n'est qu'un des moyens d'assurer la continuité du temps présent.

La *Legenda*, premier drame divisé en deux parties, présente en même temps deux manières différentes de composer le temps. En effet, dans *Legenda II*, publiée en 1904, on voit apparaître ce qui caractérisera les drames des années 1903-1904, le cadre narratif sous forme de commentaire poétique. Celui-ci va non seulement donner à tous les événements du drame l'aspect du passé, mais va très nettement souligner le caractère révolu de ce passé qui, en certains fragments, est regardé comme présent :

Przed mnogim wiekiem na tej górze,
Przed mnogim, mnogim wiekiem —
król mieszkał starzec, zbrojny wój...
[.....]
ten teraz starzec — król
leży niemocą powalony...
[.....]
Patrzajcie, oto starzec skonał
przed chwilą, — a lud mu patrzy w usta²²;

Dans *Legenda I* l'auteur ne s'est point servi de cette narration; dans le cadre du sujet dramatique les événements représentés sur scène ne s'opposent que par leur aspect actuel aux ballades de Łopuch et de Śmiech, aux divagations de Krak, aux sombres évocations de Wanda. Wyspiański introduit pour la première fois dans *Legenda* des concepts caractéristiques pour le temps fabuleux. Krak, dormant au fond de la Vistule, se demande : « Depuis combien de siècles suis-je endormi dans la profondeur des eaux... / Suis-je mort depuis longtemps ? »²³ et les Ondines répondent :

²¹ Z. Marković, *Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego*, Poznań 1924, a largement traité la fonction du chœur dans les drames de Wyspiański.

²² St. Wyspiański, *Legenda II*, [dans:] *Dzieła wybrane*, t. 6, pp. 121-123.

²³ St. Wyspiański, *Legenda I*, [dans:] *Dzieła wybrane*, t. 1, p. 135, 141.

«Hier, dans la nuit; nous t'avons amené cette nuit même, avec des chants»²⁴. Et pourtant, lorsque la pensée et le souci de Krak se tournent vers le pays et vers son château, l'Ondin lui présente le tableau du château désert, du pays abandonné et ravagé où seuls règnent le vent et un profond silence.

Bien qu'il traite le temps du point de vue de la fable, Wyspiański ne transpose pas mécaniquement le schéma fabuleux de l'homme arraché au cours du temps, à ce qui ne lui semble durer qu'un moment et qui a duré en fait des années ou même des siècles²⁵. Profitant du motif d'affabulation, l'auteur de *Legenda* retourne le schéma: le faix des événements et de pensées d'un seul instant, d'une nuit, semble être celui des siècles. L'image qui justifie et symbolise à la fois cet état est, entre autres, celle de l'eau qui, dans la tradition européenne, est un des principaux symboles du temps²⁶. Le deuxième motif est celui du rêve²⁷ qui est le début et la fin du texte de *Legenda I*. Ces deux motifs permettent de voir simultanément et sous deux aspects temporels les événements présentés sur scène et ceux qui sont racontés: le tableau du château abandonné et délabré peut précéder l'épisode de la mort de Wanda et sa victoire sur les armées du Ratar blanc. La tragique querelle des frères et le meurtre commis par Wanda sont rendus présents par les chants dialogués de Łopuch et de Śmiech. La mort de Krak et ses étranges funérailles au fond des eaux, vues sur scène, deviennent le sujet des récits et des chansons du peuple des ondes au II^e acte. Le motif flot du établit la liaison entre, d'une part, le chant des ondins qui ont ravi le corps de Krak et somment Wanda de revenir au monde des eaux qui est le sien — et, d'autre part, le chant du peuple qui fête sa victoire sur les Alamans et la proclamation de son nouveau roi. Les mots «coule, onde, coule» terminent le drame, accordant ainsi au flot la fonction de leitmotiv présentant la mystérieuse contradiction du temps qui dure et s'écoule tout ensemble.

Ce n'est point un hasard si le motif du temps, caractéristique chez Wyspiański et qui est à la fois un moment et un siècle, s'est cristallisé dans un drame basé sur les légendes populaires, drame qui avait pour but de présenter un épisode concret de l'histoire nationale tout en constituant une quintessence, une synthèse de cette histoire. Ce motif s'exprime aussi par l'emploi de la ballade, forme poétique qui fait partie de la cérémonie rituelle, établit la jonction dans le récit plutôt que dans la représentation dramatique du sujet, joue avec le deuxième symbole: la lyre — guzla, qui a le pouvoir de rendre présents le passé et l'avenir.

Achille paraît être un exemple significatif des moyens étudiés ici de la composition du temps dramatique. Cette oeuvre avait été considérée jusqu'à présent surtout

²⁴ Wyspiański, *ibidem*, p. 141.

²⁵ J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław 1962, pp. 148-151.

²⁶ J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, New York 1962, p. 262, 281; G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris 1942. Rappelons ici la fonction de l'image poétique de l'océan ou de la mer chez les symbolistes français, dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont.

²⁷ L. Eustachiewicz, *Spory o interpretację twórczości Wyspiańskiego*, «Pamiętnik Literacki» 1959, fasc. 1/2, a attiré l'attention sur l'importance de ce motif dans l'oeuvre de Wyspiański.

comme une vision du monde antique ou une psychologie moderne des héros. Wyspiański l'a construite, comme *Legion* ou *Noc listopadowa*, en une série d'épisodes, de situations enchaînées en une suite de scènes. A. Chmiel, dans ses souvenirs, rapporte que le poète aurait vu *Achilleis* sur une scène tournante, ce qui aurait permis de réduire au minimum ou même de supprimer les pauses entre les scènes²⁸. Bien que Wyspiański n'ait pas divisé son oeuvre en actes, l'usage l'y aurait sans doute forcé. Aussi a-t-il suggéré lui-même dans l'agencement des scènes les points où pouvaient se placer les limites des groupes de scènes. Ceux-ci ne sont pas dictés par la nécessité de changement de lieu, car les scènes voisines ne se passent jamais au même endroit. Ce qui s'impose, c'est la division résultant de l'opposition expressive des situations et des scènes qui remplissent la nuit (tant dans le camp grec que dans les murs de Troie) et de celles qui se passent le jour. C'est à cette opposition que se rapportent les paroles de Ménélas: «la nuit voit mes pensées, le jour voit mes actions». La proportion des événements et des récits-réflexions est alors tout autre dans ces deux suites de scènes, de même qu'est différent le passage d'une scène à l'autre.

Il faut également tenir compte de l'action muette qui prolonge le temps rempli par les problèmes des personnages. En effet, les composantes pantomimiques s'harmonisent avec l'opposition citée plus haut. Elles sont de beaucoup plus nombreuses dans les XV premières scènes que dans les suivantes. Elles se trouvent à la fin de chacune des scènes de la première série et ne sont pas une incrustation dans le texte de mimique ou de gesticulation des acteurs²⁹. Ainsi ce n'est point par hasard qu'apparaît justement dans la scène XIV (au bord du Scamandre), qui est une sorte de finale de la première série d'épisodes, le seul commentaire poétique de tout le drame; il est là pour souligner la durée, le prolongement de ce moment de profonde attention. Les vagues parlent à Achille, mais là n'est pas le point important; ce qui compte, c'est l'état d'inertie, l'envoûtement dû à l'éternel langage des vagues³⁰.

²⁸ La nécessité de construire un décor particulier pour chaque scène (ce qu'indique l'expérience théâtrale de l'auteur du drame) prolongerait la représentation au-delà des limites supportables; bien plus, ferait disparaître l'effet de contraste du tempo intérieur du temps qui passe dans les parties de jour et de nuit. Le metteur en scène se tirerait plus facilement d'affaire avec des changements de décors dans les quinze premières scènes. Il y serait aidé par la nette division des situations, de leur suite, dans le camp grec et dans les murs de Troie. Mais les entractes suivants devraient bien souvent être plus longs que les scènes elles-mêmes et les décors ne seraient montés que pour y prononcer quelques paroles à peine (par ex. sc. XX et XXI).

²⁹ La sc. III, dans la tente de Ménélas ouverte sur le ciel nocturne et la mer, se termine par la prière muette des sacrificateurs, par un moment où l'on écoute le murmure des vagues. La sc. X commence par la danse des jeunes filles que regarde Pâris «à demi pâmé» dans l'attente de la nuit d'amour; elle se termine par les gestes lents, somnolents «d'Aphrodite descendant sur un rayon de lune» et par la promenade somnambulique des amants sur les murs de la ville.

³⁰ i znów coś szemrzą, szepcą, gwarzą,
raz go pociechy słowem darzą;
to mącą słowem światło ducha.
On zadumany fal tych słucha,
jak szemrzą, szepcą, gwarzą, płyną,
igrają, w oczach wstają, giną.

Dans la seconde suite d'épisodes, le final des scènes est différent; la pantomime n'est pas indépendante, elle accompagne le texte. Le dialogue des personnages qui y apparaissent a pour résultat la plupart du temps de prendre une décision et de la mettre en oeuvre immédiatement. Tout ceci se fait avec accompagnement de mouvements fébriles, les personnages excités s'élancent hors de la scène, commencent à lutter ou périssent de mort violente. Pas moins de cinq scènes se terminent par le tableau de chevaux et de chars en plein galop, deux autres présentent des hommes qui courent, désespérés. Et même la suite de Poséidon s'agite rapidement, avant que le dieu ne révèle son rôle funeste; tout court, tourbillonne autour d'Ulysse déguisé en cheval. Les deux dernières scènes du drame amènent de nouveau un contraste, reprenant pour ainsi dire le rythme ralenti des scènes du début.

Ainsi, la série de XXVI scènes se trouve placée dans un cadre temporel précis qui indique aussi bien une portion définie de temps (d'un soir au soir suivant), qu'une unité rythmique et distincte de temps basée principalement sur un échange d'ambiances.

Cependant, dans son drame troyen, le poète a fortement accentué une autre opposition: celle du temps de l'attente et de l'inertie contre celui de la réalisation des actions, de l'accomplissement du destin. Remettre à plus tard, éloigner de soi le lendemain, essayer de retenir le moment présent — tels sont les motifs de toutes les situations et l'attitude de la majeure partie des personnages d'*Achilleis*. Suspendre ce temps, différer l'avenir, — ce qu'accomplit le Tempus de la cathédrale du Wawel dans *Akropolis* par son geste symbolique de déposer la faux — voilà ce qui caractérise, entre autres, les personnages grecs et troyens d'*Achilleis*. D'autre part cependant, leur conscience est chargée du passé à un très haut degré, et chaque action, chaque décision sont une projection dans un éternel passé.

Dans sa critique du drame troyen, St. Lack fait remarquer que les conversations des Grecs dans le camp se déroulent «comme si les armées campaient là depuis un temps immémorial»³¹, comme si elles demeuraient dans l'attente, déchirées par des querelles intérieures et des colères réciproques.

La querelle des chefs grecs ouvre le drame et fait apparaître les motifs typiques de l'exposition, et cela avant tout dans la fonction des arguments de la discussion. Ulysse rappelle à Achille le jour où il a réussi à le convaincre de prendre part à la guerre de Troie; le vieux Nestor ennuie les chefs irascibles par son récit de temps dont il est seul à se souvenir. Ce ne sont cependant pas les seuls motifs de l'exposition de la situation au début. Achille rappelle le moment où son père lui a fait don d'une merveilleuse armure forgée par Hephaïstos, et en ajoutant un avertissement. Comme toutes les prédictions, ces paroles n'ont pas été clairement formulées, bien qu'elles aient trait à l'épisode troyen. Elles expriment ce qu'Achille a déjà vécu lui-même, ce qu'il a compris et veut maintenant mettre en oeuvre: «je veux éveiller en vous la pensée et secouer votre esprit». Ce sont là presque les premiers mots du drame; Achille les oppose à la paresse aveugle des chefs grecs insensibles au courroux d'Apollon. Le passé des Grecs apparaît ici comme un cortège d'erreurs et de

³¹ St. Lack, «*Achilleis*», «*Nowe Słowo*» 1904, n°3.

crimes, une persévérance dans la faute, et la journée d'hier, marquée par les cadavres traînés en cachette hors des tentes, n'est que la conséquence de cette faute. Par contre, le jour présent, jour du bouleversement de l'esprit d'Achille, jour où il se comprend lui-même et comprend le monde, où il a rencontré l'homme, tout en découvrant les misérables et les mesquins — ce jour est la conséquence de sa merveilleuse armure ainsi que de l'avertissement qu'il a reçu. Cette scène qui ouvre le drame acquiert tout de suite une valeur dramatique: elle oppose le temps immobilisé qui ne peut être bien mesuré, le temps de l'histoire, à un seul moment qui amène une violente explosion et la libération de ce qui avait lentement et longuement mûri.

Le sacrifice, jugé indispensable par tous, a lieu subitement et d'une manière inattendue. Il a pour résultat l'orage, la foudre et le vent qui mettent fin soudain au calme sinistre et à l'ardeur du soleil. La nuit qui commence à régner à la scène II arrive ici comme grâce à un signe divin, les ténèbres apportées par l'orage ne sont pas le simple passage du cycle du jour et de la nuit. Du reste, l'auteur a le droit de suspendre le vent amené par le sacrifice jusqu'à la scène XV, lorsque Thersite va reprendre la mer avec une partie des Grecs. En attendant, le poète découvre à nos yeux ce moment singulier de la nuit qui ouvre le coeur et la pensée des hommes.

Deux séries de scènes remplissent la nuit qui précède la bataille, l'une dans le camp grec, l'autre dans Troie. Elles se ressemblent au point de vue de la composition, il y a un parallélisme de situations et de motifs, ce qui semble suggérer la simultanéité des deux séries, grecque et troyenne. Toutes deux débutent par une grande querelle des personnages, querelle qui leur enlève leur masque et permet aux pensées cachées depuis longtemps de se dégager et de se concrétiser en paroles. Dans l'une et dans l'autre de ces séries, l'opposition est soulignée entre l'aube du jour suivant et la nuit présente qui est une attente et un sursis. Enfin, les motifs des thèmes et des situations y sont semblables. La nuit est un moment, commun à tous, de méditation, de nostalgie, d'entretien intime avec ses rêves. A l'encontre des scènes I et VIII qui ouvrent la série grecque et la série troyenne, à l'encontre de la partie diurne, les sc. II à VII et IX à XIV sont des scènes «de chambre» où le monologue lyrique prédomine et fait traiter le temps d'une manière également lyrique. Dans les sc. III et X, Ménélas et Pâris contemplent d'un regard rêveur et nostalgique la même apparition de la femme dans les étoiles et qui vient vers eux.

Dans la composition temporelle de l'oeuvre, le dialogue entre Rhésos et Penthésilée dans la sc. II, a une fonction particulière. Elle est avant tout liée à ce trait caractéristique de l'ambiance du soir considéré comme moment unique en son genre, mais en même temps capable d'être répété et qui revit constamment³². Le couple

³² Elle commence la suite nocturne et est en même temps la seule scène placée pour ainsi dire en dehors des événements dramatiques. Elle ne se passe ni dans le camp grec ni à l'intérieur des murs de Troie. Au contraire, on souligne qu'elle se situe loin des principaux événements. Rhésos et Penthésilée se rendent, il est vrai, à Troie, mais parlent de cette ville comme d'un lieu éloigné (la distance est exprimée surtout par le temps); de même s'il s'agit du camp grec qu'ils ne connaissent que par ouï-dire (ces informations sont présentées sous forme de légendes racontées au sujet des héros grecs).

qui approche de Troie présente le moment de son arrivée dans les murs de la ville assiégée à l'aide de la métaphore du soleil levant. Leur rêve, leur amour prendra fin avec l'approche de l'aube, et le char attelé de quatre coursiers blancs atteindra Ilion avec le soleil. De sorte que l'image des attelages, introduite pour la première fois, est conçue sous forme de métaphore qui donne des dimensions monumentales aux héros. L'éclat du soleil qui transforme le char de Rhésos en char céleste d'Hélios va se projeter sur d'autres fragments dans lesquels apparaît ce motif³³.

Cette nuit et ce jour, qui sont ici un temps gigantesque de l'histoire, temps englobant des siècles, justifient la singulière conscience de ceux qui vivent à cette époque, conscience qui n'est pas entravée par les étroites limites de la vie humaine. C'est ce qu'expriment le mieux les sc. VII et XX, les personnages de Pâris et de Laocoon. La nouvelle interprétation de la trame romanesque du prince-berger se rattache ici de la manière la plus essentielle à la composition et à l'interprétation du temps ainsi que de l'attitude de l'homme envers celui-ci.

Le jugement de Pâris cesse d'être un fait isolé dans une histoire déterminée, il devient non seulement un choix constamment renouvelé, mais se transforme en une protestation contre les concepts de passé et d'avenir, n'accorde de valeur réelle qu'au moment présent:

Kto raz zrozumiał, że jutro jest niczem,
że żyje jeno dla tej jednej chwili...
[.....]
[...] bieg dni wstrzymać może³⁴.

Au personnage de Laocoon se rattache aussi le motif de la victoire sur le temps. Cependant ni le personnage ni ses énoncés n'excluent le passé ou l'avenir, bien au contraire: les souvenirs des malheurs d'autrefois et des erreurs s'allient étroitement et d'une manière indissoluble à la prophétie touchant le désastre futur et le châtiement. Laocoon, prêtre et augure, est peut-être dans ce drame l'exemple le plus expressif de la fonction symbolique du personnage dramatique. Il est éternel comme la mer, il entend «szum i szept, co kiedyś nad te lochy wzrosną gajem», il raille les efforts des mortels, car il voit la faiblesse de la lutte contre la loi et l'ordre éternels dictés par la mort.

³³ Le combat splendide, pittoresque, de Patrocle et d'Hector montés sur leurs chars (d'après la prédiction c'est un jour de triomphe pour Hector) a lieu dans l'éclat du jour. Il est opposé à la poursuite exténuante, brutale et peu héroïque d'Achille et d'Hector, lorsque le soleil devient un ennemi brûlant. Enfin, dans la sc. XXIII, la vision du char d'Achille, qui tourne à toute vitesse dans une tourmente de lumière autour du bûcher de Patrocle, tel le char d'un demi-dieu, du vainqueur mais en même temps vaincu, — cette vision est rattachée par Wyspiański au motif de l'incendie: «Ilion w płomieniach zgore! — Dusza we mnie płonie» s'écrit Achille en montant sur son char. La défaite définitive d'Ilion et sa destruction, avant d'être présentées dans la sc. XXV, ont été liées à l'image de la lutte intérieure d'Achille, lutte qui le conduira à la mort.

³⁴ Wyspiański, *Achilleis*, p. 75.

Comme commentaire aux paroles de Laocoon, aux réflexions et aux désirs tournés vers la mort ou contre elle, le flot du Scamandre annonce :

Nikt nie ma mocy życia przykrócić lub zdłużyć.
Możesz przed zgonem w pożar zognić twego ducha.
[.....]
Przemóż śmierć! — Ducha twego siłą zgonu mierzą!³⁵

Cette opinion-programme ainsi formulée sur le cours de la vie humaine, c'est ce que disent les eaux du Scamandre à Achille plongé dans ses méditations. Dans la sc. XVI le fils de Pélée répond à la question que lui pose Patrocle en lui disant qu'il a passé toute la nuit «à se plaindre aux vagues, et la mer écoutait». Ainsi donc, de même que dans les scènes précédentes, la problématique du temps et de la vie a été liée à l'image de la mer, du flot qui coule, et en même temps à la durée et à l'immuabilité de l'étendue marine. Et c'est justement cette liaison entre l'apparence de ce qui passe, coule, ondule et, d'autre part, la durée immuable (semble-t-il), qui définit comment est senti le temps dans l'oeuvre étudiée.

La composition ainsi que la succession des différentes scènes d'*Achilleis* semblent justement être subordonnées à cette thèse. Deux propriétés de composition l'indiquent : d'une part le soin à suggérer la chronologie, la fuite du temps et des événements, la succession des situations, — d'autre part la représentation d'un moment et d'événements multiples sous divers aspects temporels, à l'aide de divers types d'énoncés : prédictions, récits, représentation directe ou indirecte.

Le cours réel du temps, les événements et les situations qui se font suite sont suggérés par certaines parties du texte de chacune des scènes. Ainsi, dans celle qui ouvre le drame, Achille parle à plusieurs reprises du «jour présent», il l'oppose au jour et à la nuit précédents qui accablaient le camp grec par la malédiction de la sécheresse et de l'épidémie. Au même moment, Agamemnon et Ulysse parlent de la nuit qui approche, de cette nuit qui va apporter au premier la confirmation de sa supériorité sur Achille, tandis qu'à ce dernier elle apportera la réalisation de l'intrigue qu'il est en train de nouer. Ainsi est marqué le point de départ de cette portion de temps, et le dialogue de la scène I se termine sur l'annonce précise des situations et des événements qui auront lieu cette nuit.

Il est permis de supposer que Wyspiański introduit certains fragments d'énoncés uniquement pour marquer ou pour reconstituer le cours et la succession des événements dans le temps. Il a du reste recours aux vieux moyens : compte rendus, résumé des faits qui ou bien n'ont pas été présentés sur scène, ou bien ne l'ont été qu'en partie (par ex. le duel d'Hector et de Patrocle). La très courte scène XII a certainement pour but de reproduire la suite des situations ; elle se passe sur le pont du navire d'Ulysse. Celui-ci récapitule «ce qui a eu lieu jusqu'ici et ce qui a commencé au soir de ce jour». Cependant, il raconte d'abord ce qui va arriver et ce que doivent faire ceux qui l'accompagnent sur le navire. Le récit d'Ulysse est contraire au cours

³⁵ Wyspiański, *op. cit.*, p. 103.

naturel et à la suite des événements dans le temps, en fait il ne résume pas ce qui a eu lieu, mais annonce les événements futurs. Et pourtant, les mots «Je reviens de Troie» qu'il répète comme un refrain, sont en quelque sorte un complément aux informations énoncées, parfois seulement suggérées par Ulysse et Thersite dans les scènes précédentes. L'opposition: Je vais à Troie — Je reviens de Troie, définit la limite d'une portion de temps et des situations qui s'y sont trouvées. Ulysse se servira de ces mêmes mots dans la tente d'Agamemnon (sc. XVIII) lorsque Hector lutte contre Patrocle et que le sort décide la destruction définitive de Troie.

Le thème de Rhésos est récapitulé plusieurs fois sous forme de récit: d'abord dans la sc. V où Ulysse engage Diomède à se rallier à son plan; dans la sc. VII Rhésos raconte son aventure à Agamemnon, puis à Hippodamie, mais différemment; ensuite, par le cauchemar de Diomède qui reproduit ce qui s'était passé dans le défilé rocheux, enfin — faisant suite à ce cauchemar — par le rêve posthume de Penthésilée portée par le flot du Scamandre. Et, pour terminer ce récit, voici la querelle entre Priam et Rhésos qui présente avec indignation l'attaque nocturne (et dans leurs paroles aujourd'hui et hier s'opposent avec force). La sc. XXV dévoile entièrement la convention dans les définitions du temps, telles que: aujourd'hui, hier, le soir, la nuit. Wyspiański les emploie de sorte à ce qu'elles s'accordent avec l'ambiance de la scène et son sens particulier. C'est ainsi que le soir et la nuit, qui commence à tomber, peuvent constituer le motif des sc. II et VI, tandis que dans la sc. III la nuit dure déjà, dans les sc. VIII et X le soir revient encore une fois, et dans la sc. XX c'est de nouveau la nuit. Le cheval de Poséidon se baigne au clair de la lune cette même nuit, ce qui n'empêche pas qu'à la sc. XVIII — qui appartient déjà au cycle diurne — Agamemnon dise que ce bain a lieu justement aujourd'hui. De la tente entre-bâillée d'Agamemnon on voit le combat d'Hector et de Patrocle, mais Ulysse a passé toute la nuit à naviguer vers Troie, et Rhésos, qui est parti pour Ilion à l'aube, n'y arrive qu'au crépuscule (autrement que ne l'annonçait la sc. XI). Bien plus, dans la sc. XXIII, à l'encontre de toute chronologie logique, Priam parle de la mort d'Hector comme datant de la veille; Achille parle de la mort de Patrocle et du meurtre d'Hector comme de faits très anciens dont il n'aperçoit qu'aujourd'hui les conséquences et les suites. Dans la sc. XXIV, Cassandre explique à Troilus qu'un centaure entrera dans les murs de Troie «sur le saint coursier de Poséidon, il aura le soleil sur le cimier» et le peuple passera le reste du jour dans les tavernes. Cependant, dans la sc. XXV, qui est reliée à la précédente par le cri de Cassandre effrayée par l'attaque, Rhésos traite «ce matin» comme quelque chose d'écoulé depuis longtemps (le duel d'Hector a pourtant eu lieu en plein soleil de midi); dans la sc. XXVI, qui continue la lutte des Troyens, c'est la lune qui est témoin du massacre, ainsi qu'Aphrodite qui apparaît peu après.

La première série de scènes, qui se déroulent dans les diverses tentes du camp grec, semble le mieux indiquer la double manière de traiter le temps dramatique. Comme nous l'avons vu, ce qui occupe le premier plan c'est le moment commun à tous du charme de la nuit, du parallélisme des situations. Mais la venue et les paro-

les de certains personnages soulignent le temps qui s'écoule et la stricte suite de ses phases, ce sont : Agamemnon, Ulysse et Thersite. Leur promenade parmi les tentes grecques marque la succession et le déroulement des moments et des situations. La suite de scènes troyennes commence très certainement après le «cycle» grec, car Thersite et Ulysse, déguisé en Rhésos, se trouvent parmi les Priamides. Des scènes précédentes il résultait qu'aussi bien le rusé et sot Thersite que le rusé et intelligent Ulysse se rendaient dans les tentes des chefs pour nouer une intrigue dont le moment principal est l'arrivée de Rhésos dans la tente d'Agamemnon (sc. VII). Entre les sc. II et VII, des choses se sont passées dont ne font que chuchoter Ulysse et les Atrides, et dont le cours constitue la deuxième trame emplissant la nuit, trame qui n'est que racontée, suggérée, dont on ne voit sur scène que deux fragments : dans la sc. II, qui ouvre cette suite, et dans les sc. VII et XIV, qui la ferment. Ainsi donc, la présence en chair et en os d'Ulysse et de Thersite, toutes les allusions à leurs plans marquent il est vrai le temps réel écoulé et la succession des phases temporelles, mais ne composent pas du tout la suite des trames, ce qui donne souvent l'impression de recul et de répétition dans le temps. N'était qu'Ulysse se trouve au milieu des Troyens, il nous semblerait qu'au moment même où Ménélas, sur le seuil de sa tente, contemple la lune et la mer, où Achille prête l'oreille aux flots du Scamandre — Hector fait ses adieux à Andromaque et ses enfants, Pâris rêveur attend la déesse, et les deux vieillards, Laocoon et Priam, se livrent à des souvenirs et des réflexions sur le sort des hommes. Le cri de Penthésilée, massacrée, qui résonne dans les oreilles de Rhésos lorsqu'il arrive dans la tente d'Agamemnon (sc. VII), semble accompagner celui de Cassandre qui emplit de terreur les Troyens par sa vision du désastre.

Dans la série de scènes qui remplissent le jour, la rupture de la continuité du temps est moins sensible. Les divers épisodes, du moins en partie, constituent les éléments composants des événements que l'on pourrait appeler «la mort d'Hector» : Achille, indigné contre Thersite, délègue Patrocle à Hector, Patrocle provoque le héros troyen (manque absolu de motivation, la rencontre ayant lieu sous les murs en temps de paix et d'armistice), et périt dans la lutte, Achille à son tour tue Hector pour venger son ami. Enfin, le dernier point de cette trame est la mort d'Achille qui, par de nombreuses motivations psychologiques, est liée à celle d'Hector. Sa forme admirable et solennelle semble récompenser le déshonneur infligé au cadavre d'Hector. Comme, dans la sc. XXX, la foule désespérée des Troyens observe la course du char d'Achille auquel est attaché le corps du défenseur d'Ilium, ce tableau de chevaux emballés attelés à un char va accompagner la mort des trois héros «positifs» de la guerre de Troie : Hector, Patrocle et Achille. Et comme le tableau de l'attelage avait été rattaché pour la première fois (sc. XX) au motif du char du soleil, le combat et la mort de ces héros, qui prennent place au cours de la matinée, se transforme en l'image d'Helios sombrant dans les ténèbres et la nuit. Cela est d'autant plus évident que les deux dernières scènes du drame (dans la maison de Priam et à la porte Scée) reprennent le motif de la nuit étoilée et du clair de lune, de la triste méditation et de l'attente.

De sorte que, même le temps qui s'écoule réellement, ce passage à travers la nuit, l'aurore, l'éclat du soleil de midi et enfin le crépuscule du soir qu'éclairent les flammes de deux bûchers: celui de Patrocle et celui de Troie en feu, — ce temps devient la réalisation du «grand» temps qui fait partie de l'ordre cosmique.

Et ainsi, bien que l'auteur ait nettement indiqué dans les différentes scènes les diverses phases du temps, bien qu'il ait cherché à en suggérer la succession naturelle, cet ordre n'est pas du tout conséquent. On peut plutôt parler de la nette délimitation temporelle des scènes et des épisodes individuels, de la tension continue entre le passé et l'avenir, enfin de l'incessant changement de l'aspect temporel par rapport aux mêmes événements.

Dans un drame qui a pour thème un vaste sujet épique, il devient toujours nécessaire d'opérer un choix entre les épisodes qui seront directement représentés et ceux qui seront laissés de côté ou présentés sous forme de narration. En outre, dans *Achilleis*, le sujet épique a été transformé par la conception d'un drame de l'intelligence, d'un drame qui désirait montrer les étapes de la prise de conscience du ou des héros. Comme il résulte des remarques de Wyspiański, cela entraîne un renforcement des éléments de réflexion, d'énoncés analytiques, de sentences, de déclarations. Par suite, le rythme de l'oeuvre devenait très irrégulier, capricieux et il était indispensable de faire de fortes coupures entre les événements. C'est ce qu'a fait Wyspiański, mais, de plus, il a bouleversé l'ordre chronologique des situations. Toutefois, il ne l'a pas fait en intervertissant simplement les événements, mais en les répétant en diverses variantes, en leur ôtant leur caractère d'événements uniques, terminés une fois pour toutes. La durée, le retour à des faits passés sont dus à trois motifs: la mort de Chriséis, le jugement de Pâris et la destruction de Troie.

Dans la querelle des chefs grecs, première scène du drame, querelle qui leur fait déposer le masque et les provoque à la franchise, le centre de l'action est l'affaire de Chriséis et de sa mort — réalisation inattendue du désir d'Achille qui exigeait un sacrifice. Cette réalisation immédiate et surprenante est soulignée par le ton violent des paroles de la dispute qui occupe toute la scène. Le geste majestueux et le rythme des paroles de Chrisée, qui emporte vers la mer le corps de sa fille tuée, transforment ce fragment en une sorte de cérémonie et, par son ambiance, se rattache à d'autres scènes semblables: Achille, après le meurtre de Penthésilée, jette le corps de la jeune fille dans le Scamandre, — Priam le tragique vient trouver dans sa tente le meurtrier de son fils. Ce qui est plus important, c'est que le même événement va se reproduire dans la sc. VII, lorsque les esclaves entourent Agamemnon solitaire et ont avec lui une sorte de dialogue chanté qui rend présents les faits déjà passés.

L'emploi du temps présent dans ce que disent Agamemnon et les filles, ainsi que la liaison du dialogue avec le rite vespéral du choix d'une amante, tels sont les principaux moyens de cette répétition. On peut les retrouver aussi lorsque la répétition ne concerne pas des faits déjà représentés sur scène mais appartenant à l'exposition ou au prologue. Le thème du jugement et du choix de Pâris revient à bien des reprises dans le texte, toujours comme thème des paroles prononcées, événement rappelé

ou, ce qui est plus curieux, prédit. Mais jamais comme situation représentée «de visu».

L'histoire des trois déesses apparaît pour la première fois dans la sc. IX, sous forme de chanson qu'Andromaque chante en guise de berceuse à ses enfants. Grâce à quoi cette histoire devient celle d'un événement remontant à un passé éloigné, perpétué dans une chanson populaire et qui vit comme le fait une fable pour enfants. Cependant, dès la scène suivante, le dialogue entre Pâris et Erynnis présente le fait dans une perspective temporelle toute différente.

PARYS

Trzy niewieście ku mnie przychodzą.
Jedna całe mieczem zbrojna i tarczą,
Zasię druga w królewskiej purpurze,
Zasię trzecia w gwiazdzistej osłonie...

ERYNNIS

Ty przedsię wybierzesz którą?

PARYS

Wybiore w gwiazdach kobietę,
panią nad wszystkie najmiłą,
królową mórz Afrodytę³⁶.

Pour terminer ce dialogue et réaliser en même temps ce dont il est question, la déesse de l'amour apparaît. Ses visites chaque nuit et la continuelle attente de Pâris sont traitées comme un choix toujours renouvelé dans la vallée d'Ida. De ce fait, le premier jugement de Pâris, le jugement historique qui eut lieu un certain temps avant la guerre de Troie, est incorporé au temps du drame comme premier sacrifice de l'âme, premier don d'amour envers la déesse et, à partir de ce moment, renouvelé chaque soir et durant toujours. Dans la dernière scène, sur les ruines fumantes d'Iliou, l'apparition divine viendra murmurer des mots d'amour, se moquant par sa présence constante des combats et des malheurs des mortels.

Enfin, le troisième motif, la prédiction que crie Cassandre, ce croassement que Pâris aime tant, car il peut lui opposer chaque nuit de vie pour lui et les Troyens, grâce à l'amour de la déesse. Par deux fois le cri de Cassandre est au début de l'annonce de l'incendie de Troie. La première fois, il brise le silence du conseil nocturne dans la maison de Priam, il semble être encore une des voix qui s'adresse aux hommes. Cassandre est une prophétesse et ce qu'elle prédit comme devant arriver, aussi bien que ce qui n'est qu'une relation d'événements ayant réellement lieu — tout cela est présenté sous forme de compte rendu des faits que voit la fille de Priam. La première et la seconde prédiction de l'incendie de Troie s'entremêlent avec la situation identique que l'on voit sur la scène: dans la maison de Priam, la famille troyenne

³⁶ *Ibidem*, p. 85.

plongée dans la méditation, accueille parmi les siens Rhésos. Dans l'avant-dernière scène, de même que dans la sc. VIII, le cri de Cassandre trouble le calme de la nuit, allume la querelle des Troyens, et pourtant ceux-ci ne le traitent que de funeste croassement. «La prédiction de Cassandre est trompeuse» affirme Polixène, mais avec le cri de la démente les Atrides entrent et avec eux la mort. La prédiction se réalise immédiatement et Hécube, sans le vouloir semble-t-il, répète les paroles de Cassandre de la sc. VIII.

Cette réalisation immédiate des faits annoncés, souvent d'une manière inattendue, se retrouve bien des fois dans le drame. C'est particulièrement intéressant dans la sc. XIX. Achille, qui s'est débattu contre ses pensées tant de jours et une nuit entière, qui a vu en Hector son frère et ne veut point combattre contre lui, — le tue. Achille ne croit pas, Achille ne comprend pas. Alors le chœur intervient pour la seconde fois et, comme s'il chantait une chanson gaie, s'enquiert de Patrocle (analogie aux questions sur Chriséis morte) qui pourtant s'est rendu à Troie en délégation chez Hector. La réponse à la question du chœur arrive immédiatement: c'est le retour du char vide et la scène se termine sur le cri de douleur d'Achille: «Je le tuerai!!! O Hector, Hector, Hector!!!»³⁷

L'apparition de Thétis dans la tente de son fils est liée sans aucun doute directement à la sc. XIV; en consolant le héros, les ondines continuent ce que disaient les flots du Scamandre. Et ceci devait être précédé en même temps de tout l'épisode de Patrocle délégué chez Hector, du duel et de la mort de l'ami d'Achille. En changeant le lieu de l'action, les sc. XVI et XVII s'enchaînent directement, elles voisinent tout naturellement dans le temps.

Il en est autrement pour les sc. XVIII et XIX. La sc. XVIII, dans la tente d'Agamemnon, se rattache à la sc. XII: Ulysse, revenant de Troie, se présente chez le chef grec et cause la libération de Rhésos. Le duel d'Hector et de Patrocle, l'attente d'Achille du retour de son ami sont suspendus; un autre thème entre en jeu et, avec lui, une autre perspective temporelle (l'auteur n'a laissé qu'une possibilité très générale de parallélisme de situations). Dans cette même scène XVIII, une jeune fille envoyée par Hippodamie à Achille revient dans la tente d'Agamemnon, ce qui se rattache à la scène XVI. La conversation entre Achille et Patrocle ainsi que le duel d'Hector avec le soi-disant fils de Pélée ont lieu dans le temps qu'a mis la jeune fille à couvrir la distance entre les tentes des chefs et à donner un bref compte rendu à Hippodamie. La fin de la sc. XVIII c'est le tableau du char d'Achille revenant au galop. Mais ce galop va être retenu à son tour, le temps dramatique va de nouveau reculer.

Achille rêveur reçoit la visite de sa mère et des ondines. Le chœur qui console le héros s'exprime par une chanson qui rappelle vivement la berceuse d'Andromaque, la triste chanson d'Hippodamie, le dialogue chanté d'Agamemnon et des jeunes filles. Thétis est venue annoncer à Achille ce que seront les jours prochains: «Le plus grand des Troyens tombera sous tes coups». Achille cause avec Thétis, les

³⁷ *Ibidem*, p. 139.

ondines l'interrogent sur son ami, en réponse on a le même tableau qu'à la fin de la scène précédente et Achille sort en courant tuer Hector.

La composition du temps dramatique d'*Achilleis*, caractéristique pour l'oeuvre de Wyspiański, indique nettement le heurt et les superpositions de différents modèles dramatiques, de différentes poétiques. L'auteur, accoutumé par ses expériences au théâtre à la poétique réaliste ou même naturaliste, tâche d'accorder certaines de ses manières à des tendances tout autres. Il a trouvé, dans le jeu de la concrétisation réaliste, des menus détails et de la polysémie métaphorique, de nouvelles possibilités d'écriture. En imprégnant ses drames d'éléments lyriques, en intériorisant l'action, en transportant le centre de gravité des actes des personnages à ce qu'ils ressentent, leurs réflexions, leurs aveux, — il n'a pas renoncé à une vaste fable épique. (Très tôt, Wyspiański s'était intéressé à l'histoire ou à la légende présentée sous une forme épique, narrative, de chroniques et mémoires, ce qui amena, en 1905-1907, une explosion d'idées et d'esquisses de drames, tels que: *Piastowicze*, *Kazimierz Jagiellończyk*, *Zygmunt August*. C'est alors aussi qu'il écrit *Noc listopadowa*, *Achilleis* et que se dessine le cycle lié au thème d'Ulysse.) Il a tiré profit de cette polysémie, de cette instabilité de la composition temporelle et spatiale pour constamment transporter les situations de la sphère du concret et du réel dans celle de la fiction artistique notoire, de la métaphore et de la réflexion philosophique. Cette liberté de rompre avec les concepts du temps physique, objectif, non soumis à l'intervention des hommes, montre clairement le lien avec les changements qui se produisaient dans le roman européen et que le poète a remarqués en lisant Flaubert. En exploitant l'expérience de l'épopée pour la construction dramatique, Wyspiański s'est montré le grand continuateur de la dramaturgie romantique. Mais, par la hardiesse avec laquelle il a transformé les traditions, il a rattaché ses drames à ce qui ne devait venir que plus tard, à ce qui a constitué la ligne fondamentale de l'évolution du genre au XX^e siècle.

O KOMPOZYCJI CZASU DRAMATYCZNEGO

W UTWORACH STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO — NA PRZYKŁADZIE „ACHILLEIS”

STRESZCZENIE

Artykuł omawia jeden problem kompozycyjny w obrębie jednego, późnego dramatu Wyspiańskiego, problem, który uznano za ważny, a jego realizację w *Achilleis* za charakterystyczną dla twórczości krakowskiego dramaturga. Punktem wyjściowym jest próba rekonstrukcji poglądów poety na sprawę kompozycji czasu i jego funkcji w dramacie i w teatrze. Rekonstrukcję sądów Wyspiańskiego oparto głównie na korespondencji, pracach inscenizacyjnych i wydany w 1905 r. studium o *Hamlecie*. Zwrócono uwagę na ewolucję zapatrywań autora *Wesela*, a za punkt dojścia uznano właśnie sformułowania zawarte w studium o szekspirowskim dramacie. W opisie poglądów Wyspiańskiego na kompozycję czasu dramatycznego podkreślono z jednej strony związek z antycznym modelem zwiezłości dramatycznej, z drugiej strony uwydatniono stopniowe pojawianie się kompozycji, która umieszcza zdarzenia w ciągu czasowym obejmującym noc i dzień. Chwyt

ten wiąże się równocześnie z koncepcją „dramatu inteligencji”, a w rezultacie uzyskuje nowe znaczenia zarówno w aspekcie lapidarności fabuły, jak i walorów nastrojowych, symbolicznych czy filozoficznych. Ujęcie czasu dramatycznego jako zestawienia, a zarazem przeciwstawienia nocy i dnia wiąże się również z przesunięciem pojęcia akcji, która zachowując pozory epickie staje się bardziej „wewnętrzna”. Nadanie nocy i dniowi znaczenia dwóch różnych rzeczywistości rządzących się odrębnymi prawami, oderwanie kompozycji czasu dramatycznego od wyraźnej analogii do czasu obiektywnego, pozaliterackiego wiąże koncepcję Wyspiańskiego zarówno z aktualnymi prądami w nauce, jak i przemianami zachodzącymi na terenie europejskiej powieści przełomu wieków.

Ewa Miodońska-Brookes