

Entre les aïeux et la peste

Notes sur le théâtre en Pologne

Jean-Cléo Godin

Number 29 (4), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28415ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, J.-C. (1983). Entre les aïeux et la peste : notes sur le théâtre en Pologne. *Jeu*, (29), 79–87.

entre les aïeux et la peste

notes sur le théâtre en pologne

« La Pologne, c'est-à-dire nulle part », avait dit Jarry. Peut-être dirait-il maintenant que, pour les prestigieux hommes de théâtre qu'on connaît ici, la Pologne, c'est l'étranger. C'est pourquoi je n'espérais pas voir Grotowski en Pologne: on m'avait dit qu'il se trouvait à New York. De toute façon, les expériences qu'il poursuit depuis quelques années concernent-elles encore le théâtre? Je voulais tout de même me rendre à Wrocław, comme à un pèlerinage au temple du Théâtre-Laboratoire, mais surtout dans l'espoir d'y voir une production du Theatre Mime de Tomaszewski. Kantor, lui, a son théâtre à l'ombre du Wawel, à Cracovie, mais j'avais lieu de croire qu'il serait à Florence, comme d'habitude. Pas question, non plus, de rencontrer le théoricien Kowzan: il est installé à Caen depuis plusieurs années...

Au dernier jour de ces trois semaines passées en Pologne, en mai dernier, un étrange hasard m'a ramené à ces réflexions. Je suis à Cracovie, en train de prendre le petit déjeuner au restaurant de l'hôtel. À une table voisine, j'aperçois une dame qui lit le petit fascicule de Kantor, *le Théâtre de la mort*. Je m'approche évidemment pour faire connaissance: cette dame est une Américaine d'origine française et elle enseigne à New York. Elle m'apprend qu'elle a justement rendez-vous ce soir-là avec Kantor. Voilà bien la chance des Américaines: obtenir un rendez-vous avec Kantor, et à Cracovie, encore! De plus, elle a pu voir deux productions que j'ai ratées: un Mrozek à Varsovie, un Kantor à Cracovie. Du coup, je suis presque vexé, car pour moi rien ne s'était passé comme je l'avais prévu ou espéré. J'ai bien tenté, à Wrocław, de voir Tomaszewski ou quelqu'un de sa troupe; mais ça n'a pu s'arranger, la troupe répétant une pièce qui prenait l'affiche le jour même où je devais partir pour Cracovie, d'où elle arrivait... À mon arrivée à Cracovie, la pièce de Kantor avait quitté l'affiche et j'ai dû me contenter de quelques documents (dont de très beaux dessins de Kantor lui-même) achetés au Théâtre Cricot 2, où je n'ai pu parler qu'à un jeune comédien, qui songeait déjà à la tournée parisienne qu'on prépare pour l'automne. Encore un peu et (dans ce pays où cela peut arriver) je croirais à une véritable conspiration pour m'empêcher de voir les auteurs reconnus à l'étranger!

Mais à la réflexion, et après avoir confronté mon expérience au texte de Malgorzata Kumor-Wysocka¹ et au récent bilan de la saison 1981 publié par *Canadian Theatre Review*², j'ai compris que les sept représentations auxquelles j'ai pu assister m'a-

1. Malgorzata Kumor-Wysocka, « Choisir sa voie. Quelques propos sur le phénomène du jeune théâtre des années 1970 en Pologne », *Jeu* 23, 1982. 2, p. 59-70.

2. Roman Szydowski, « Theatre under Martial Law », *Canadian Theatre Review*, n° 37, printemps 1983, p. 118-121.



vaient donné une plus juste idée de la vie théâtrale polonaise que n'auraient pu le faire les auteurs auxquels je songeais. Car Kantor, dont les premières expériences remontent à 1943, a visiblement perdu en Pologne l'impact qu'il conserve à l'étranger; un ami m'a même dit que son théâtre était devenu « commercial ». Grotowski ne compte à peu près plus. Tomaszewski est considéré comme un novateur, mais ce jeu informé par les techniques du ballet, ce théâtre-pantomime est un peu maniéré et froid. Dans la conjoncture politique actuelle, la nouveauté la plus significative passe plutôt par un retour au répertoire (polonais ou étranger) et, surtout, aux grands « classiques » (mais ils sont romantiques) de la Pologne.

Car la vie théâtrale, un peu comme l'Église, est le lieu paradoxal des proclamations de foi en l'avenir de la Pologne, contre toutes les oppressions: proclamations ouvertes ou masquées, tragiques ou cyniques, au nez même d'une censure prise au jeu — elle-même référent signifiant et dramatiquement efficace. Les Polonais ne sont jamais à court d'astuces et l'astuce suprême a été (comme le signalait Malgorzata Kumor-Wysocka) de reprendre, au pire des années troubles, *les Aïeux* de Mickiewicz. Comment un régime pourrait-il interdire une oeuvre aussi consacrée, d'un auteur dont le tombeau se trouve dans la crypte du Wawel, à côté des grands rois de Pologne? Mais cette pièce, comme toutes les autres de ce répertoire, présente des héros populaires révolutionnaires, dans un affrontement où l'ennemi est traditionnellement russe... Je n'ai pu voir *les Aïeux*, mais il est évident que cette pièce demeure un point de repère et de référence: avec les oeuvres de Wyspianski et de Witkiewicz, d'ailleurs (ce dernier renvoyant explicitement aux deux premiers), la scène polonaise continue à faire revivre ces « aïeux » engagés dans un combat de libération nationale.

Wyzwolenie, de Wyspianski, signifie justement « Libération ». Je l'ai vue au Théâtre Polski de Varsovie, dans une mise en scène de Kazimierz Dejmek, qui avait aussi monté *les Aïeux*. La pièce a été créée en 1903; elle est plus symboliste que romantique — « almost Brechtian », écrit Szydowski³. La première partie est faite de nombreux tableaux évoquant le destin de la Pologne, que les nobles ont mal protégée et que les ouvriers et paysans ont tenté de libérer. Je ne saisis évidemment que les grands traits⁴, mais les applications contemporaines me paraissent évidentes. Cette pièce, centrée sur les dialogues entre un auteur, un metteur en scène et une comédienne, est une sorte de « théâtre dans le théâtre », mais cela se passe à plusieurs niveaux, d'une manière que n'avait pu prévoir Wyspianski. Ainsi, le terme « Solidarnosc » se trouve dans le texte, chargé aujourd'hui d'une émouvante connotation nouvelle. Lorsque la comédienne vedette fait son entrée en scène, on l'applaudit longuement et je demande pourquoi: cette vedette a été l'une des fondatrices du K.O.R. (mouvement d'intellectuels qui a précédé Solidarité) et cela l'a conduite en prison. Chez un autre comédien, le public sait qu'on a découvert une imprimerie clandestine. Entre le réel et le théâtral, comme entre le présent et le passé, se tisse un enchaînement de connotations qui actualisent le texte et donnent

3. *Ibid.*, p. 119.

4. Voir du théâtre dans une langue qu'on ne comprend pas est en soi une expérience fascinante, puisqu'elle permet de vérifier ce que la seule théâtralité traduit du texte: de cette façon, je comprenais en général l'essentiel. Mais il est évident que je n'aurais pas profité pleinement de cette expérience sans l'aide de mes amis polonais qui m'ont accompagné au théâtre: Jerzy Parvi, Adam Stepnowski et Jozef Kwaterko à Varsovie, Renata Modrzewska à Wrocław, Marek Debowski à Cracovie et à Nowa Huta.



Wyzwolenie de Wyspianski lors d'une représentation au Théâtre Stary de Cracovie, en 1974. La mise en scène de cette production est de Konrad Swinarski. (Photo tirée de l'ouvrage d'August Grodzicki, *les Metteurs en scène du théâtre polonais*, Varsovie, éd. Interpress, 1979.)

à la représentation une dimension politique. Quand le héros de *Wyzwolenie* déclare qu'il appartient « au seul gouvernement polonais de prendre en main les destinées de la Pologne, les gouvernements étrangers ne faisant rien pour elle », il soulève les applaudissements nourris des spectateurs, pour qui le gouvernement soviétique est l'étranger par excellence. Le public semble s'identifier davantage au héros lorsqu'il s'oppose à tout un groupe de « notables » satisfaits de l'ordre établi et qui voudraient bien qu'il se « rendorme » : le public, lui, refuse de se rendormir. Et comme le jeu est remarquable, dans un décor dépouillé fait de colonnes grecques tronquées et d'une « Victoire de Samothrace » au symbolisme approprié, *Wyzwolenie* est un grand moment de théâtre, qui ne tient pas aux seules connotations patriotiques.

Celles-ci sont encore déterminantes dans *Szewcy* (les Cordonniers) de Witkiewicz⁵, au Théâtre Polski de Wrocław, transformant même en profondeur le sens de cette pièce où Witkiewicz s'opposait à la tradition, donc à Mickiewicz. Avec leur sens de l'humour volontiers cynique, les Polonais se sont mis à jouer cette pièce dans toutes les villes au moment précis où sévissait la pénurie de chaussures ! Mais il va sans dire que la pertinence d'un tel spectacle dans le contexte actuel tient à autre chose : à travers des situations grotesques conduisant, à la fin, à une totale désarticulation du langage, il s'agit encore de héros populaires préparant une révolution. Ici, le chef des révolutionnaires est tué par ses fidèles, parce qu'il risque de compromettre la cause par ses bavardages. Situation pseudo-tragique, qui contient peut-être un message codé — même les porte-parole du peuple ne sont pas intouchables — et

5. On se souviendra que Hausvater a monté à Montréal, du même auteur, *le Fou et la Nonne*.

qui montre bien qu'aucun sacrifice n'est inutile: mort, le héros contribue plus que jamais à la révolution, dont il est devenu le « martyr ». Dans cette perspective, le texte du programme n'est pas sans importance, puisque — pour la première fois peut-être, m'a-t-on dit — il raconte la vraie histoire du suicide de Witkiewicz, qui s'est donné la mort le jour de l'invasion russe en Pologne et non, comme le veut la version officielle, à l'arrivée des nazis. Je note aussi que le public a beaucoup applaudi (en riant de bon coeur) le discours d'un super-ouvrier juché sur de gigantesques échasses et qui brandissait une supposée bombe ne contenant, en fait, que de l'eau: dans un pays socialiste où le super-pouvoir prétend parler au nom des ouvriers et disperse les manifestations avec des canons à eau, on peut croire qu'il s'agit d'un symbole bien actuel...

Sans doute la plus romantique des pièces que j'ai vues est *Noc Listopadowa* (la Nuit de novembre) de Wyspianski, jouée au Théâtre Stary de Cracovie, dans une mise en scène que Wajda a faite en 1974 et qui tient l'affiche depuis lors. L'ouverture ressemble à un oratorio, sorte de récitatif chanté par des femmes entourant deux allégories: Nikè (la Victoire, comme dans le décor de *Wyzwolenie*) et Révolution (aux couleurs françaises). Dramatisation d'un chapitre de l'histoire polonaise, la pièce raconte la révolte des Polonais contre les Russes, représentés par le prince Constantin, frère fou du tsar Nicolas, qui avait commandé la destruction de Varsovie et qui tente d'y arriver avec la collaboration du traître Potocki. Assez curieusement, un tel sujet qui suggère tant de ressemblances avec l'actualité semble provoquer peu de réactions dans la salle. Est-ce parce qu'après tant d'années la pièce a perdu

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Szewcy

Naukowa sztuka ze „*pięskami*”
w trzech aktach
1934

Podziwione
Stefanowi Szumowski

REŻYSERIA

Jacek Bunsch

SCENOGRAFIA

Wojciech Jankowiak
Michał Jędrzejewski

MUZYKA

Zbigniew Karnecki

PLASTYKA RUCHU

Klara Kmitto

PREMIERA 15 PAŹDZIERNIKA 1982



Albert CAMUS urodził się w r. 1913 w Algierii, w ubogiej rodzinie robotniczej. W trudnych warunkach materialnych studiował filozofię, uprawiał najróżniejsze zawody. Był robotnikiem, piłkarzem, aktorem, dziennikarzem. Teatrem pasjonował się całe życie, w młodości wystawił kilka sztuk z zespołem „Equipe”. Podczas wojny był działaczem Ruchu Oporu w Lyonie; do roku 1947 kierował dziennikiem „Combat”. W r. 1956 otrzymał nagrodę Nobla. W r. 1960 zginął w wypadku samochodowym.

Wydał m. in. powieści — „Obey”, „Dzuma”, „Upadki”, tom nowel „Wygnanie i królestwo”; eseje: „Gody” „Mit Syzyfa”, „Listy do przyjaciela Niemca”, „Człowiek zbuntowany”; sztuki teatralne: „Kaligula”, „Niespodzianka”, „Sprawiedliwi”, „Ślan obłędni” (będący autorską wersją teatralną metafory zawartej w „Dziemie”; tekst powieści nie był adaptowany dla potrzeb teatru).

Les Cordonniers de Witkiewicz.

son efficacité, son tranchant? J'ai plutôt l'impression que la perfection même de la reconstitution historique et du jeu romantique en fait une oeuvre « d'époque »: une belle oeuvre d'art (dans une langue très poétique, paraît-il), mais figée dans le passé.

Tel n'est certainement pas le cas de *la Peste* de Camus, montée à Wroclaw par Kazimierz Braun au Théâtre Wspolczesny (essayez de prononcer ça pour voir: ça veut dire « contemporain »!) de Wroclaw. J'ai eu la chance d'assister à la première. Ce fut un événement grâce aux censeurs, qui ont voulu interdire le spectacle et qui, à dix heures le jour de la première, ont finalement autorisé les comédiens à jouer cinq représentations. La collègue qui m'accompagnait se demande pourquoi Braun a choisi ce roman, plutôt que *l'État de siège* qui lui est apparenté et qui a été fait pour la scène. Mais elle comprend très vite que le texte de Camus colle de si près à la réalité que, après la première scène, elle me dit qu'à la place des censeurs elle n'aurait jamais autorisé! Qu'on en juge par ces phrases, les premières que ma collègue m'a traduites: « Ils continuaient de faire des affaires, ils préparaient des voyages et ils avaient des opinions. Comment auraient-ils pensé à la peste qui supprime l'avenir, les déplacements et les discussions? Ils se croyaient libres et personne ne sera jamais libre tant qu'il y aura des fléaux. »⁶ Sans doute ce texte était-il légèrement adapté aussi puisque, dans la traduction qu'on m'a faite, il était question de téléphones qui cessent de fonctionner... Ici, le public n'applaudit pas: il médite, l'émotion est visiblement intense. La scène suivante, c'est la messe dite par le jésuite Paneloux — mais il porte ici la soutane des Dominicains — et dont le sermon porte un message d'espoir. Sans doute s'est-on inspiré, pour cette scène, des deux sermons de Paneloux. Dans le premier, le prêtre disait: « Vous savez maintenant, et enfin, qu'il faut venir à l'essentiel »⁷, ce qui rejoint presque à la lettre la formule célèbre du cardinal Wyszynski demandant aux Polonais de « ne pas regretter d'avoir été condamnés à l'essentiel ». Mais le sermon empruntait sans doute aussi aux pensées de Tarrou sur la prison, car on m'a traduit un passage évoquant ces « prisonniers d'opinion qui tournent en rond dans leurs cellules et se demandent s'ils ne seront pas oubliés ». À quoi une spectatrice, juste devant moi, répliqua aussitôt, bien clairement: « Ils ne seront pas oubliés »! La première partie de ce spectacle montrait aussi la scène de l'hôpital où Rieux dénonce le scandale de la mort des enfants, et une scène (sans doute inventée, car elle ne semble pas se retrouver dans le roman) où un écrivain tente d'écrire son oeuvre, mais est constamment dérangé par la sonnerie intempestive d'un réveille-matin et par des appels lancés à la radio ou dans la rue.

Mais la partie la plus prenante du spectacle est la deuxième, après un court entracte. Le rideau s'entrouvre d'abord sur le personnage de Molière, en costume d'époque et perruque, pour annoncer que « dans cette période troublée, on a besoin de se divertir »; les comédiens joueront donc *les Femmes savantes*. Le rideau se lève alors et deux comédiennes, toutes mignonnes dans leurs robes à falbalas, commencent à jouer. Après quelques répliques, l'une des deux a soudain un malaise, se crispe, se tord, vômît. Elle est aussitôt remplacée par une autre, plus vieille, avec une voix et une allure viriles qui ne conviennent pas. Le même scénario se répète trois, quatre fois, et c'est très drôle. En même temps, on comprend la morale de cette fable: la peste aura beau s'attaquer au théâtre, celui-ci ne disparaîtra jamais. À la fin, ce sont

6. Albert Camus, *la Peste*, Paris, Gallimard, coll. « Livre de poche », 1947, p. 33.

7. *Ibid.*, p. 83.

même les quatre « valets du pouvoir » — ces personnages muets qui, depuis le début, surveillent et espionnent tous les autres, comme les *zomos* en Pologne — qui assureront la relève! Alors, les décors de Molière tombent, tous les personnages entrent dans une sorte de danse macabre et orgiaque, entrecoupée par l'apparition du docteur Rieux et de Tarrou disant d'autres extraits de *la Peste*. Les valets reviennent ensuite à leur rôle de gardes-chiourmes et forcent les autres à ériger une clôture de barbelés qui barre complètement l'avant-scène. La pièce se termine ainsi, tous les comédiens — tout le théâtre — se trouvant « prisonniers » derrière les barbelés. C'est dans cette situation que les comédiens reçoivent une longue ovation des spectateurs; certains lancent même des fleurs par-dessus la clôture. Rien que ça, il me semble, est un symbole suffisamment éloquent pour justifier les hésitations de la censure... Qu'elle n'ait pas interdit le spectacle montre justement (comme l'a signalé aussi Szydowski) que, paradoxalement, le théâtre polonais est relativement peu touché par la censure: la peste sévit, mais tous n'en sont pas atteints...

Comme Braun a développé une théorie de l'espace théâtral et écrit de savants livres sur la question, ce spectacle offre aussi un grand intérêt de ce point de vue. Au début, les spectateurs sont littéralement parqués autour du carré où se joue la première scène, dans le style du « théâtre quotidien ». Ce sont les quatre valets (dont l'un a l'air particulièrement débile et grossier) qui dirigent les mouvements de la foule. Ici, il faut s'entasser comme des sardines, parce qu'il y a trop de monde et que



Dans la mise en scène que Wajda signait en 1974, *Noc Listopadowa* de Wyspianski. La pièce tient toujours l'affiche au Théâtre Stary de Cracovie. (Photo tirée de l'ouvrage d'August Grodzicki, *les Metteurs en scène du théâtre polonais*, Varsovie, éd. Interpress, 1979.)

l'espace est restreint. C'est ainsi que Braun entend que les spectateurs soient « concernés » : ils sont même ici « cernés », surveillés de près par les valets pendant qu'ils suivent la scène. Ensuite, le public est divisé en deux, chaque moitié allant d'un côté différent — et je ne sais toujours pas comment, ni dans quel ordre, l'autre



Karol Wojtyła

HIÖB

Hiob, de Karol Wojtyła, le pape Jean-Paul II, « propose au spectateur l'image d'un Job biblique réduit à la misère ».

moitié a vu les scènes suivantes. Pour la seconde scène, nous descendons sous la scène où l'espace est encore restreint, mais où on peut s'asseoir sur des bancs. Ce lieu évoque la clandestinité, plus précisément les Catacombes, puisque c'est la scène de la messe, et le prêtre est surveillé par le valet débile installé dans l'escalier et tendant un micro pour tout enregistrer. Pour la troisième scène, nous montons dans une salle de répétition située au-dessus de la scène, alors que la quatrième se situe au même étage, mais à l'avant du théâtre. Pour la seconde partie, le public est à nouveau réuni dans la grande salle. En variant ainsi les lieux, en obligeant le public à se déplacer constamment, en le bousculant parfois, Braun entend assurer une participation active des spectateurs et les intégrer à la théâtralité, sinon au jeu. Pour un spectacle en prise aussi étroite avec la réalité sociale, on a l'impression qu'il s'agit surtout de faire en sorte que le spectateur colle de près au réel, peut-être même qu'il perde le sentiment d'être « au théâtre ».

À cause de l'intense émotion qu'on pouvait sentir ce soir-là, à cause de l'importance de cet événement théâtral, je ne pouvais évidemment voir *la Peste* comme une « soirée au théâtre » parmi d'autres. Moins encore que les spectateurs polonais qui, eux, avaient pu lire le texte placé en exergue au programme et affirmant « qu'il est toujours légitime d'illustrer une prison par une autre prison ». Ils avaient pu lire aussi un texte peut-être destiné aux censeurs et expliquant que ce spectacle pouvait donner des raisons d'espérer ou de désespérer, d'être optimistes ou pessimistes...

De telles formules visent évidemment la réalité socio-politique; mais qu'elles figurent dans le programme d'un spectacle révèle clairement le type de rapport qui existe entre le théâtre et la société et qui fait de tout spectacle, quel qu'il soit, une certaine dramatisation de l'histoire en devenir. Ainsi *l'Opérette* que Gombrowicz publiait en France en 1966, jouée depuis quatre ans à Varsovie, devient une fable politique et le public réagit avec une grande joie aux bonnes blagues sur le socialisme et ces néo-aristocrates que peuvent devenir les prolétaires: fait d'autant plus significatif, me semble-t-il, que la pièce est jouée dans le superbe théâtre du Palais de la Culture de Varsovie, luxueux cadeau de papa Staline. *Haute Surveillance* de Genet, que j'ai vue dans un petit théâtre de Varsovie, s'inscrit dans le même réseau de connotations sociales: cette cellule de prison où trois prisonniers se désirent et se bousculent, c'est encore une image de la Pologne actuelle. Même le *Hiob* de Woytyła (le pape Jean-Paul II) que je vois à Nowa Huta (ce qui, en soi, est presque une provocation) propose au spectateur l'image d'un Job biblique réduit à la misère — et ceci peut évidemment s'appliquer à la situation actuelle. Quelle que soit la pièce à l'affiche, on peut être sûr qu'elle est codée, aimantée par un réel dramatique et dramatisé.

Cela dit, le Québécois que je suis est également frappé par un certain faste, une richesse des théâtres polonais qui correspondent peu à une situation de crise. Cela tient au luxe de certaines salles, particulièrement celle du Palais socialiste de la Culture. Cela tient aux déploiements scéniques, inventifs et spectaculaires. Cela tient surtout aux distributions nombreuses, puisqu'il n'est pas rare de voir trente ou quarante comédiens dans une seule production, parfois davantage... Le « théâtre pauvre » dont on a tant parlé à la suite de Grotowski, c'est plutôt au Québec qu'il faut le chercher!