



*Les drames exotiques dans le répertoire
du Théâtre national de Varsovie
au carrefour du XVIII et XIX^{ème} siècle (1790-1814).*

MAREK DEBOWSKI

Uniwersytet Jagielloński W Krakowie

ABSTRACT: The National Theater founded by King Stanisław August in 1765, at the turn of the 18th and 19th centuries, performed numerous novelties in its repertoire. From the beginning of the 1790s, W. Bogusławski – three times manager, actor and director of the public theater in Warsaw, presents dramas on exotic subjects. Their initial aesthetic-sensational function changes after the last partition of Poland in 1795. In the years 1799-1814, Bogusławski presents dramas that show the struggle of the Inca with Spanish invaders as a metaphor of the then-existing situation of Poles oppressed by Russia, Prussia and Austria.

KEYWORDS: Bogusławski, Poland, Theater, The 18th Century, Directing.

CORRESPONDING AUTHOR: mdebowski.krakow@interia.pl

La fondation à Varsovie d'un théâtre national permanent, créée à l'initiative du roi Stanislas Auguste, eut lieu en automne 1765, soit une année après son couronnement. Il est important de souligner qu'un rôle de premier plan est dévolu à ce théâtre dans le programme de réforme éducative et culturelle mis en œuvre par le monarque. Ce dernier fonde de grandes espérances sur la fonction morale des spectacles polonais consistant à inculquer à la société de la noblesse traditionnellement catholique et xénophobe les opinions et les critères de jugement propres aux Lumières.

L'inauguration de la scène polonaise eut lieu le 19 novembre 1765. La première troupe polonaise joue alors une comédie imitée de Molière

Natrci (Les Fâcheux). Malheureusement, en raison de la mauvaise situation politique dans les années suivantes, qui détourne le roi de ses préoccupations théâtrales, les acteurs nationaux, ainsi que les troupes étrangères, cessent alors – dans les années 1768-73 – de jouer à Varsovie. Les spectacles publics sont repris au printemps 1774, selon une formule différente par rapport à celle du mécénat direct du roi. En 1774, le théâtre public de Varsovie devient une entreprise jouissant du monopole sur les spectacles, octroyé soit par la Diète, soit – *de facto* – par le roi. C'est ainsi qu'un homme de confiance du roi, Franciszek Ryx, reprend le monopole en 1776 et que commence dès lors l'époque de la stabilité du Théâtre national (financé encore pour une part par le roi), époque qui dure pratiquement jusqu'à la fin de la République nobiliaire de Pologne en 1795. Ryx loue le théâtre à différents entrepreneurs, mais l'événement le plus important pour stabiliser sa propre entreprise est la construction, en 1779, d'un nouveau théâtre sur la place Krasinski (fig. 1). C'est dans ce bâtiment qu'on voit s'épanouir une véritable troupe de comédiens professionnels et c'est à cette époque, vers 1780, qu'apparut à Varsovie le personnage clé de toute l'histoire du théâtre polonais: Wojciech Boguslawski (1757-1829)¹.

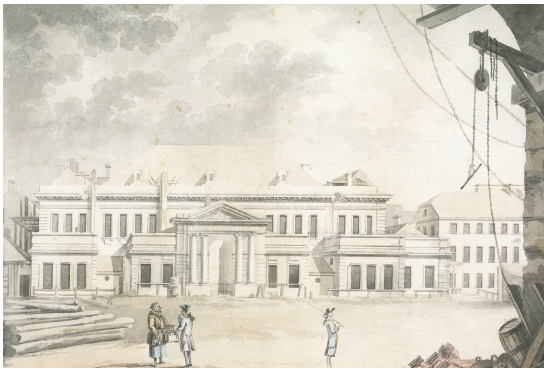


Fig. 1. – Z. Vogel, *Le bâtiment de Théâtre national de Varsovie vers 1790*, dessin colorié.

¹ Z. Raszewski, *Boguslawski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsovie 1972. Cette biographie de Wojciech Boguslawski constitue – jusqu'à maintenant – le plus complet travail de recherches consacré à cet auteur, acteur et entrepreneur (800 pages, deux volumes avec nombreuses illustrations).

D'abord comédien, puis dramaturge, ce modeste gentilhomme éduqué dans les écoles académiques de Cracovie, devint en 1783 directeur du Théâtre national et assura cette fonction, avec quelques interruptions, jusqu'en 1814. Animateur infatigable, il avait fondé plusieurs théâtres dans d'autres grandes villes polonaises, à Poznań, à Lublin, Wilno, Lwów. Le mouvement éclairé et rationaliste des Lumières trouva en lui un partisan acharné, mais il sut aussi, grâce à un répertoire composé d'œuvres de Shakespeare, Corneille, Racine, Voltaire, Schiller, de comédies d'auteurs polonais, des drames bourgeois et exotiques, inspirer au théâtre polonais, au carrefour des siècles, le goût de la poésie. Bogusławski eut également le mérite d'engager le théâtre dans la lutte sociale et nationale de son époque² (fig. 2).



Fig. 2. – J. Reichan, *Portrait de Wojciech Bogusławski*, huile, 1798.

² En ce qui concerne le rôle des liens entre le théâtre polonais à l'époque de Stanislas August et le théâtre européen (y compris l'influence de différents formes et genres dramatiques ainsi que les auteurs) voir mon livre *Jean Potocki et le théâtre polonais entre Lumières et premier romantisme*, Classiques Garnier, Paris 2014, surtout des chapitres IV, VI, VII, VIII.

La période comprise entre 1774 et l'année 1795, voit aussi un épanouissement de différents genres dramatiques, en premier lieu la comédie. Il ne s'agit pas, dans ce domaine, de productions tout à fait originales, mais d'adaptations, pour la plupart d'auteurs français. À partir des années 1770, le drame fait également son apparition à Varsovie. Ce nouveau genre de littérature dramatique, qui a déjà conquis les scènes européennes malgré l'opinion défavorable des partisans des règles classiques, connaît le succès au théâtre de Varsovie, surtout pendant la deuxième direction de Bogusławski (1790-94). Des drames d'auteurs étrangers – français, italiens, anglais, allemands – traitant de problèmes sociaux attirent en grand nombre un public populaire³. En 1792 Bogusławski introduit aussi, avec succès, pour la première fois sur la scène publique, la tragédie classique, *Mérope* de Voltaire, en présentant ainsi aux spectateurs peu éduqués, un genre qui garde dans la hiérarchie littéraire du XVIIIe siècle le premier rang⁴. Parmi ce répertoire du Théâtre national proposé par Bogusławski avant et après le partage définitif de la Pologne en 1795 il vaut la peine d'attirer notre attention sur les drames (et mélodrames) exotiques.

Il y a à cela plusieurs raisons. Celle qui paraît principale a ses liens avec le théâtre français du XVIIIe siècle et la vogue de l'exotisme illustrée avant tout par les tragédies de Voltaire *Zaïre* (1732), *Alzire ou les Américains* (1736), *Mabomet* (1741), *L'Orphelin de la Chine* (1755). Cette vogue trouve assez tôt sa place en Pologne avec les traductions et les représentations sur les scènes des théâtres scolaires et de sociétés⁵. *Zaïre* est traduite en 1747 par l'abbé Augustyn Orłowski et représentée par la troupe du théâtre des princes Radziwiłł à Nieśwież. A partir de 1803 elle est jouée au Théâtre national. *Alzire* (Alzyra), dans la même traduction est jouée d'abord dans le théâtre scolaire des Piaristes en 1750, puis, vers 1780 à Słonim au théâtre du hetman (connétable) Ogiński et, à par-

³ Les plus grands succès furent obtenus par les drames: *Beverley* de B.J. Saurin (1777), *La Brouette du vinaigrier*, de L.S. Mercier (1790) et *Lanassa veuve de Malabare*, de A.M. Lemierre^a dans l'adaptation de K.M. Plumicke (1790).

⁴ En Pologne cette hiérarchie est confirmée avant tout dans les écrits théoriques de F.N. Golański et F.K. Dmochowski.

⁵ La fondation de nombreux théâtres de cour eut lieu surtout dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Le plus connu fut celui de la maréchale Lubomirska à Łańcut où Jean Potocki monta en 1792 ses *Parades*.

tir de 1800, au Théâtre national de Varsovie. Les autres «tragédies exotiques» de Voltaire en polonais, jouées au carrefour du XVIIIe et XIXe siècles, confirment la possibilité de créer des tragédies aux sujets autres que grecs et romains, lesquels – comme nous savons – étaient obligatoires selon les connaisseurs, y compris les connaisseurs polonais. Ces derniers, depuis l'ouverture du théâtre public⁶ à Varsovie, semblent pourtant moins exigeants en ce qui concerne les lieux d'action qui exacerbent les principes de l'espace de la tragédie classique car – en général – à partir des années 1770 l'esthétique française qui domine largement dans les manuels scolaires et dans l'esprit de l'aristocratie polonaise s'estompe sous la pression du développement impétueux de la scène nationale. Le choix du répertoire, les réactions du public populaire et les opinions de la critique au carrefour du XVIIIe et XIXe siècles⁷ semblent souvent refléter un phénomène si bien observé par Racine dans la préface à sa tragédie exotique *Bajazet*: «L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues»⁸.

La deuxième raison est idéologique et elle présente une certaine particularité par rapport aux fondements de l'exotisme sur les scènes françaises. Elle est, par ailleurs, tout à fait conforme à l'étymologie du mot «exotique», car il y s'agit de la manifestation dans la culture et la politique de Pologne d'éléments étrangers venus de l'Est, laquelle, à partir du XVIIe siècle, devient de plus en plus grandissante. Ces éléments, d'origine d'Orient turc, aux références antiques perses, scythiques et sarmates, en fascinant les Polonais, influent sur l'imagination et la conscience nationale et se transforment, au cours de la deuxième moitié du XVIIe siècle, en une vision du monde et une représentation de l'homme, spécifiquement polonaises. Le nom de «Sarmate», emprunté

⁶ En Pologne, le développement du théâtre public est accompagné par un débat théorique qui coïncide avec la fondation du journal «Monitor», créé au même moment que le Théâtre national. Dans les années 1777-78 est édité en français un «Journal Littéraire de Varsovie» qui publie des critiques de théâtre.

⁷ Le débat sur le théâtre et le goût du public s'élargit au début du XIXe siècle quand, à partir de 1801, la presse de Varsovie commence à publier régulièrement des critiques théâtrales.

⁸ Cit. d'après J. Truchet, *La tragédie classique en France*, PUF, Paris 1975, p. 22.

aux ancêtres mythiques des Polonais, était censé désigner l'ensemble des vertus propres à la seule « nation nobiliaire ». En réalité, ce ne fut qu'un mélange de mégalomanie, de xénophobie et d'obscurantisme catholique, qui, dans le domaine de l'art, se traduisit par un penchant vers l'orientalisation des éléments visuels (peinture, costume) et un baroque triomphant dans les écrits littéraires⁹. On reconnaissait le vrai sarmate à son costume national emprunté aux civilisations orientales. Il portait un pantalon, des bottes, une robe serrée à larges manches et col étroit (*zupan*), recouverte pour les grandes occasions d'un manteau de fourrure descendant jusqu'au mollet (*kontusz*) ceint d'une large ceinture richement brodée et décorée de métal ou en soie soutenant un sabre courbe d'apparat, et un chapeau de fourrure. La moustache et la coiffure sarmate (les cheveux rasés sur les côtés) étaient d'autres marques d'appartenance au groupe social des nobles¹⁰.

L'identité sarmate combinait sentiment de supériorité sur les roturiers et égalitarisme foncier garanti par égalité juridique entre nobles. Cette « liberté dorée » de la nation nobiliaire était un tel motif de fierté que l'on était convaincu de la perfection du système politique de « *liberum veto* » qui consistait à élire à l'unanimité absolue un roi catholique; système où même un petit noble mécontent (souvent payé par les magnats) eut le droit de poser son veto.

Puisque ces normes comportementales favorisèrent l'anarchie et approfondirent des clivages sociaux, à l'époque de Stanislas August la lutte contre la culture sarmate constituait une condition sine qua non de la modernisation et européanisation de la Pologne. Au carrefour du XVIIIe et XIXe siècles les idées des Lumières opposées à la vision sarmate et la culture vieille-polonaise ont fini par s'inscrire dans la mémoire.

⁹ J.S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce, wiek XVI-XVIII, tom I.1.2*, Trzaska, Warszawa 1994 (réimpression), t. I, chap. 5, 7 et 11; t. II, chap. 5 et 12; F. ROSSET, *L'Arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Imago, Paris 1996, première partie, chap. 3; deuxième partie, chap. 1.

¹⁰ La manifestation des opinions patriotiques à l'époque de la Grande Diète par intermédiaire de costume prenait parfois des aspects comiques. L'exemple le plus connu fut celui du comte Jan Potocki (futur auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*) qui en 1788 se fait voir publiquement habillé en Sarmate pour attirer la petite noblesse vers un projet politique, qu'il présente au roi Stanisław August. Il le présente en forme d'une diatribe qui commence par les mots « Réveiller notre nation assoupie ».

re collective à un tel point que cette opposition fut souvent présentée à des fins polémiques (elle l'est jusqu'à aujourd'hui), dans les débats sur l'identité polonaise. Au théâtre de l'époque stanislavienne, le signe visuelle de cette lutte pour le renouveau du pays fut représenté le plus souvent par un schéma de deux personnages antagoniques: l'un vêtu en frac français, l'autre en kontusz (redingote) polonais. Le succès de ce schéma appliqué dans le jeu des acteurs fut énorme auprès du public. On reconnaissait sur la scène des personnages positifs et négatifs selon leurs vêtements et accessoires. Pourtant le public n'était pas toujours unanime à rejeter un Sarmate négatif et, parfois, réagissait de façon contraire aux intentions de l'élite et du roi ultra-européen qui commandait des pièces, car les auteurs, peut-être involontairement, créaient des figures pittoresques de Sarmates négatifs et des héros occidentaux positifs, plats et ennuyeux. Nous savons, par ailleurs, que les acteurs applaudis le plus fort par le public furent justement ceux qui incarnaient les rôles des «Sarmates»¹¹ comme, par exemple, Karol Boromeusz Świerżawski, l'acteur étoile de la scène nationale de Varsovie qui portait toujours, même dans les rôles grecs et romains, des moustaches.

Cette dernière remarque concernant des Sarmates négatifs et des occidentaux positifs constitue la troisième raison de s'intéresser aux drames exotiques joués par Bogusławski et elle est liée à l'actualité politique des années 1790 et des années suivantes. Pour éclairer ce problème, il faut rappeler en deux mots le climat politique et social de la Pologne avant son partage définitif en 1795 et l'abdication du roi. Le règne de Stanisław August Poniatowski fut une période de lutte dramatique pour le renouveau de la Pologne et avant tout pour la souveraineté d'un État sapé par la dégradation économique et militaire et brutalisé par ses grands voisins La Russie, la Prusse et l'Autriche. En octobre 1788 se réunissait à Varsovie une Diète qui devait voter les réformes. Elle siègera jusqu'en 1792 et passera dans l'histoire sous le nom de la Grande Diète (*Sejm Wielki*) car en 1791 elle donna à la Pologne la Constitution (Konstytucja 3 maja). Durant cette période dominée d'abord par la Grande Diète, puis par la guerre polono-russe et à partir de mars 1794 par l'Insurrection de Kościuszko, le Théâtre national de Varsovie,

¹¹ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, pp. 169-219.

sa scène, son parterre, ses loges, son public jouèrent, dans le voisinage de la salle de la Diète, le rôle d'une deuxième Assemblée nationale. On suscitait là des émotions civiques et patriotiques qui se transformaient parfois en manifestations ouvertes contre les réactionnaires et les traîtres. Dans cette atmosphère de bouillonnement révolutionnaire s'affirma un très original courant de mise en scène des drames engagés socialement et politiquement. Le principal créateur de ce courant théâtral, strictement militant, son «metteur en scène»¹², fut Wojciech Bogusławski.

Dans les années qui avaient précédé ces événements Bogusławski et sa troupe avaient joué en province. En janvier 1790 Stanislas August, en habile homme politique qui comprenait l'atmosphère d'incertitude et de tension lié à la Grande Diète, l'appela à Varsovie et le fit succéder à Franciszek Ryx. Bogusławski prit alors, pour la deuxième fois dans sa carrière, la direction de la scène nationale. Suite à cette décision, en proposant un répertoire populaire engagé, qui aurait convenu à la fois à la bourgeoisie et la petite noblesse (Sarmates), Bogusławski, en qualité d'entrepreneur expérimenté, aurait pu aider le monarque dans la lutte politique. Déjà en février 1790, peu après son apparition à Varsovie, il monta *La Brouette du vinaigrier* de Louis-Sébastien Mercier, drame bourgeois considéré comme le chef-d'œuvre du genre et l'une des plus grandes réussites théâtrales du XVIII^e siècle en général. Bogusławski fit lui-même la traduction de *La Brouette* (titre polonais: *Taczka occiarza*) et l'adapta aux circonstances polonaises du jour. Il voulait par cette pièce flatter le bon cœur et l'engagement patriotique de la bourgeoisie, qui en décembre 1789, présidée par le maire de Varsovie, Jan Dekert, grand commerçant de matières textiles, organisèrent dans le centre de la capitale la marche de protestation, appelée *procession noir des bourgeois*, voulant ainsi exprimer leur mécontentement du déroulement des débats de la Diète consacrés à la situation des villes. *La Brouette* jouée régulièrement, permit aux habitants de Varsovie de changer des opinions et se pencher de plus en plus vers les résolutions favorables pour les bourgeois. Pourtant la « nation nobiliaire» en aucun cas, ne voulait céder sa place privi-

¹² Je mets entre guillemets ce terme pour ne pas le confondre avec l'appellation contemporaine du métier de metteur en scène, qui a une signification différente de celle qu'elle avait au XVIII^e siècle.

légée «confirmée et à jamais irrévocable»¹³ comme on pourra lire le 3 mai 1791 dans l'article II intitulé «Nobles, Terriens» de la Constitution et Bogusławski dut sentir qu'il faudrait élargir la palette thématique de son théâtre aux propositions qui plairaient aussi aux Sarmates. Et en novembre 1790 il eut l'intuition de choisir une pièce qui devrait contenter tout le monde.

Il monta le drame qui portait le titre célèbre *Lanassa veuve de Malabare où l'empire des coutumes*. Tragédie exotique écrite, comme nous savons, par Antoine-Marin Lemierre en 1770 pour dénoncer les dérives religieuses lesquelles – heureusement pour Bogusławski – n'avaient rien de commun avec le catholicisme. Au contraire, le public put voir le fanatisme et le préjugé social dans un pays très lointain, plus à l'Est encore que la Sarmatie – les Indes. La version polonaise de cette oeuvre est devenu un drame à grand spectacle, car Bogusławski, en faisant sa traduction, utilisa une adaptation allemande de *Lanassa* faite par Karl Martin Plumicke. *Lanassa veuve de Malabare* (titre polonais: *Lanassa wdowa Malabari*), surtout dans l'adaptation allemande, constitue une pièce maîtresse du courant spectaculaire sur les scènes européennes au carrefour du XVIIIe et XIXe siècle¹⁴. Cela plaisait à Bogusławski car à coté de son engagement politique, il voyait aussi sa mission d'entrepreneur du théâtre national d'un point de vue artistique de rénovateur de la scène polonaise, laquelle – par l'obstination de l'élite – devait rester «classique». De là venait son choix de *Lanassa veuve de Malabare*. Ce dans cette mise en scène que son goût pour les représentations à grand spectacle pouvait enfin se réaliser grâce à l'aide financière de Stanislas Auguste car la première fut préparé pour l'anniversaire du couronnement du roi. Le 7 novembre 1790 le public était invité par Bogusławski aux Indes où l'action commençait au moment de la mort d'un chef indien Deli. Or, selon un vieux coutume, la veuve de Deli, Lanassa, devait être brûlée. Les tirades philosophiques antireligieuses de la tragédie de Lemierre se

¹³ *Forme constitutionnelle décrétée par acclamation dans le séance du 3 Mai*, Varsovie 1791, p. 7.

¹⁴ Nous savons qu'en 1770 quand Lemierre présente sa *Veuve de Malabar* l'oeuvre est mal accueillie car la dernière scène de l'immolation de la victime se passait hors des yeux du public (decorum oblige). Lors des reprises, le bûchet sur lequel était placée la veuve était embrasé sous les yeux des spectateurs: « Et l'on court à la pièce avec fureur » (cit. d'après: M. Descotes, *Le public de Théâtre et son histoire*, PUF, Paris 1964, p. 235).

transforment dans la mise en scène de Bogusławski en effets visuels et le public admira la bataille navale commandée par le général français Montalban, celui d'ailleurs qui sauve *in extremis* l'héroïne, le bûcher et les décors à la manière pseudoindienne, les costumes exotiques des acteurs, qui ressemblaient aux habits sarmates, ainsi qu' à la fin du drame un ballet et un chœur. Le triomphe de ce spectacle fut incontestable et ses reprises étaient nombreuses (27 fois jusqu'en 1814).

Une autre représentation exotique de cette période fut *Axur, roi d'Ormuz*, monté par Bogusławski en septembre 1793. Il s'agit d'un opéra de Salieri sur un livret de Lorenzo Da Ponte qui est en fait une traduction de l'original français de l'opéra *Tarare* de Beaumarchais présenté à Paris en 1787. Bogusławski, qui connaissait bien les deux langues, a utilisé la version italienne.

Pour comprendre l'intention de Bogusławski lorsqu'il représenta cet opéra, il faut rappeler qu'en 1793, il assumait depuis trois ans déjà sa fonction de directeur, en jouissant de la considération du roi et de la popularité du public. Cependant l'élite aristocratique lui reprochait son trop grand penchant pour le répertoire populaire. C'est pour lui montrer le mûrissement de sa troupe et la progression des techniques du jeu dans un grand répertoire, comme celui de *l'opera seria*, qu'il s'attaqua donc à cette œuvre. Mais il la choisit aussi à cause des suggestions idéologiques du texte, dont il tire en particulier de deux maximes: d'une part, que «le respect des rois est le premier devoir» et, de l'autre, que «le bon peuple, lorsqu'il est en rumeur, est toujours égaré par quelqu'un». Ces maximes sont en effet d'actualité dans la Pologne de 1793, alors que le pays subit son deuxième partage et que se prépare à l'Insurrection de Kościuszko. Bogusławski joue le rôle de sultan Axur, tyran qui, par son faste et sa force, veut impressionner la belle princesse Aspasia. Il enlève cette dernière mais, grâce au courage du mari d'Aspasia, Tarare, il échoue et finit par se suicider. Tarare devient alors roi d'Ormuz.

Le plus riche costume de l'opéra est bien évidemment celui d'Axur-Bogusławski (fig. 3). Il est même difficile d'énumérer l'ensemble des éléments qui le composent. Nous le voyons en veste verte jusqu'aux genoux, avec des pantalons rouges avec des franges, des bas blancs, des bottes jaunes, une épée, un poignard, un chapeau de fantaisie orné de



Fig. 3. – F.A. Lorhmann, *Bogusławski dans le rôle d'Axur*, aquarelle, 1793.

fourrure et de plumes multicolores. Ses moustaches et ses sourcils devaient signaler davantage son raffinement et sa cruauté. Nous savons que le décor était dû à Antoine Smuglewicz¹⁵, un fidèle de Bogusławski, qui quelques années plus tard, en 1802, devait réaliser le splendide décor de *La Flûte enchantée* de Mozart ainsi que des décors de plusieurs drames exotiques. Mais le costume d'Axur, conformément aux habitudes théâtrales de l'époque, était l'affaire de l'acteur lui-même. Bogusławski, ne sachant comment on s'habillait dans l'ancienne Perse, a confectionné son costume en fonction de l'image qu'il se faisait du personnage tyranique d'Axur, de son caractère et de son comportement. Il savait que la première chose que le spectateur noterait avant de l'entendre serait son apparence physique et sa façon de bouger, ses mouvements de bras, de tête et de chaque partie du corps. C'est de tout cela que dépendaient

¹⁵ Antoni Smuglewicz (1740-1810) peintre, premier décorateur professionnel du Théâtre national, frère de Franciszek Smuglewicz (1745-1807), peintre célèbre, premier représentant de l'école historique dans la peinture polonaise.

l'illusion scénique du tyran mégalomane et l'émotion du public. Malheureusement, nous ne savons pas dans quelle mesure l'apparition du roi Axur fut complétée par d'autres éléments visuels au cours du spectacle.

Les deux spectacles *Lanassa* et *Axur* montés avant la fin de la République nobiliaire de Pologne plaisaient au public polonais à cause d'éléments visuels étrangers et grâce aux émotions provoquées par l'évocation de pays exotiques lesquels – selon la vision des Sarmates polonais – constituaient dans une certaine manière leur «berceau». Ces émotions allaient de la fascination pour des costumes et coutumes pittoresques et bizarres, ou pour des passions exaspérées et même monstrueuses. Cependant, à partir de 1795, dans une Pologne démembrée par la Russie, la Prusse et l'Autriche, les représentations exotiques sur les scènes polonaises et plus particulièrement sur celle du Théâtre national, soucissent des émotions très différentes.

La troisième phase des Lumières polonaises, cantonnée entre 1796 et 1820 constitue une époque de transition dans tous les sens du terme, où d'entrechoquent deux grands bouleversements. Le premier est d'ordre politique. Beaucoup de patriotes polonais recrutés parmi les intellectuels, écrivains, artistes, n'ont nullement renoncé, en 1795, à l'indépendance nationale. Ils comptent principalement sur la victoire de la France révolutionnaire. Grâce aux interventions auprès du Directoire en 1797, des «Légions polonaises» sont organisées en Italie (en République de Lombardie)¹⁶, pour combattre les puissances copartageantes aux côtés des troupes françaises. À ce type de réaction «énergique» de l'élite de l'Ancien Régime, il faudrait ajouter celle des patriotes restés au pays. Parmi ces «patriotes énergiques», il faut mentionner Wojciech Bogusławski qui, rentré à Varsovie de Lwów, inaugure, à la fin de l'été 1799, sa troisième période de direction du Théâtre National.

Le deuxième bouleversement qui s'opère en même temps que le premier, est la transition esthétique de l'art polonais au tournant des Lumières. En littérature, tout comme dans les arts plastiques et le

¹⁶ Au cours des campagnes militaires en Italie un officier et poète Józef Wybicki écrit, sur l'air d'une mazurka, le *Chant des Légions*. Ce chant, adopté par les soldats et parvenu rapidement en Pologne, devient très populaire. Tout au cours du XIX^e siècle, le *Chant des Légions* sera considéré comme le symbole de l'indestructibilité de la Pologne et, après la Première Guerre Mondiale, il sera adopté officiellement (en 1926) comme hymne national de la Pologne, ce qu'il restera jusqu'à nos jours.

théâtre, l'essentiel des moyens d'expression, tout ce que l'on pourrait appeler le capital intellectuel et culturel que les Lumières ont établi, l'époque «post-stanislavienne» le poursuit. Pourtant, dans les années 1796-1820, il apparaît de plus en plus souvent que le credo de l'âge de la raison, hautement proclamé par les artistes, est en dissonance par rapport à leurs créations artistiques. Le cas du théâtre de Bogusławski entre 1796 et 1814 constitue un exemple révélateur de deux bouleversements. L'ouverture en novembre 1796 par Bogusławski du théâtre public de Lwów (Leopol) marque le changement de son orientation esthétique, classique jusqu'à maintenant, vers le préromantisme¹⁷. De sa propre initiative et dans sa propre traduction, il présente d'abord au public, en décembre 1796, *Roméo et Juliette* (sous le titre: *Les Tombeaux de Vérone*), puis, le 9 avril 1798, *Hamlet*, et encore trois autres tragédies de Shakespeare (*Othello*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*), toutes, selon la coutume d'alors, en adaptation (selon le principe de la *polonisation*)¹⁸. Ces tragédies montées à Varsovie à partir de 1800 suscitent les protestations du milieu littéraire conservateur mais Bogusławski a pour lui un public qui l'adore et avec lequel il s'entend à demi-mots.

De 1800 à 1807, il introduit continuellement sur la scène de Varsovie, ainsi qu'à Poznań et Kalisz, des drames exotiques, revenant avec un entêtement particulier sur la lutte des Incas contre l'invasion espagnole. Il fait ce choix du répertoire bien consciemment. La censure prussienne qui surveille alors Varsovie interdit les spectacles les plus populaires, y compris sa pièce patriotique *Le miracle ou les Cracoviens et les Montagnards*, montée pour la première fois en 1794 au moment où l'armée de Souvorov s'approchait de Varsovie. Bogusławski sait qu'en Pologne démembrée il faudra jouer – comme il dit lui-même – «sous la métaphore»,

¹⁷ Cette tendance dans l'art du théâtre de Bogusławski a déjà été soulignée avant la Deuxième Guerre Mondiale par Juliusz Kleiner dans *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Instytut Wydawniczy «Biblioteka Polska», Varsovie 1925, p. 55, puis dans son *Die polnische Literatur*, in *Handbuch der Literaturwissenschaft*, hrsg. von O. Walzel, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1929, p. 27. Son point de vue est partagé par Zbigniew Raszewski, le biographe de Wojciech Bogusławski, dans *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsovie 1972, pp. 227-251.

¹⁸ Celle-ci consiste à accommoder les personnages et les situations des pièces étrangères aux coutumes polonaises à tous les niveaux formels et thématiques du texte.

pour détourner l'attention des forces d'occupation. Et son répertoire exotique réalise ce principe. Il comprend en premier lieu *Izĳabar le roi de Guaxare*, un mélodrame original écrit et monté par Bogusławski à Lwów en 1797 avec la musique de Józef Elsner¹⁹ et repris à Varsovie avec un succès extraordinaire, puis les traductions de deux drames de Kotzebue *Les Espagnoles au Pérou* et *Les pucelles du soleil*, un opéra de Winter *Une offrande interrompue* et *Alzire* de Voltaire. Le peuple de Varsovie comprend sans peine qu'au fond, dans ces spectacles pittoresques où les Péruviens luttent contre les Espagnoles, il s'agit d'une parabole de son propre sort – l'invasion de la nation polonaise par la Prusse et la Russie.

Il y a cependant dans cette fascination «incasque» cultivée par Bogusławski une note encore et elle donne le ton à la transition esthétique de son théâtre au carrefour du XVIIIe et XIXe siècle, signalée ci-dessus. On la voit bien de notre perspective contemporaine en comparant deux spectacles péruviens: *Izĳabar le roi de Guaxare* et un opéra allemand de P. Winter et L. Hubert adapté par Bogusławski et Elsner, *Une offrande interrompue*. Le premier, monté d'abord à Lwów, en été 1797 (date précise inconnue), puis à Varsovie le 5 janvier 1800; l'autre le 5 novembre 1802 à Varsovie. Les deux spectacles se ressemblent du point de vue thématique (l'amour sur le fond de guerre contre les Espagnols) et du lieu d'action scénique (Pérou). Bogusławski, en sa qualité de directeur économe, utilisait le même décor pour les deux (fig. 4). Nous en gardons un projet splendide au Musée national de Cracovie qui représente le paysage «incasque» et des personnages qui prient devant un soleil qui se lève. C'est une aquarelle peinte par Antoine Smuglewicz. Nous avons des preuves que ce projet fut réalisé et présentait à Varsovie et pendant des tournées en province²⁰. Les deux œuvres, par ailleurs, font écho à la tragédie de Voltaire *Alzire ou les Américains* et au roman de Marmontel *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou*.

Abstraction faite des différences génétiques entre *Izĳabar* (mélodrame) et *Une Offrande interrompue* (opéra) nous voyons après la lecture de deux

¹⁹ Józef Elsner (1769-1854) compositeur d'opéra, chef d'orchestre, musicologue, professeur de musique au Conservatoire de Varsovie. Frédérique Chopin fut un de ses élèves de 1826 à 1829.

²⁰ Voir M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia (Le contexte français dans le théâtre polonais à l'époque des Lumières)*, éd. Societas Vistulana, Cracovie 2001, pp. 183-190.

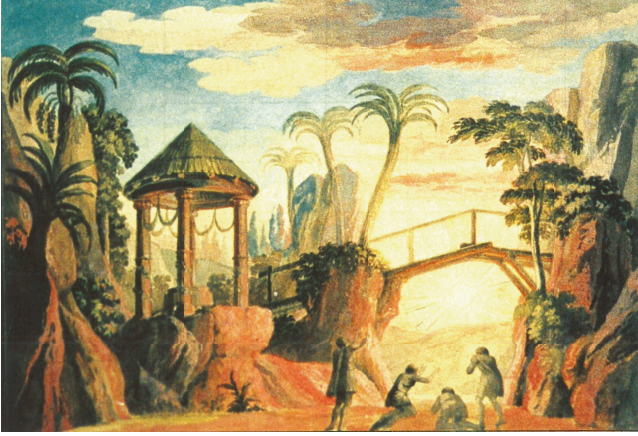


Fig. 4. – A. Smuglewicz, Projet du décor pour *Izkaabar* et *Une offrande interrompue*, aquarelle, 1800.

textes que malgré leurs ressemblances, les visions du monde et des hommes y représentées sont discordantes. Dans le premier la vision du monde est tout à fait conforme à la philosophie des Lumières. Les personnages principaux, indépendamment de leurs appartenance raciale et sociale, sont rationnels et logiques. Izkahar est un bon roi qui raisonne en fonction des besoins de son peuple. Le chef des Espagnols, Don Alvados est un conquérant cruel, efficace et pratique. La femme du roi, Dilara, dont s'éprend Don Alvados qui veut l'épouser en écartant d'abord Izkahar pour légitimiser ainsi son pouvoir²¹, est une belle et sage Péruvienne qui déclare de respecter les lois locales (on ne sais pas à vrai dire en quoi consistent-elles). Pourtant, ses propos bien raisonnables reflètent des principes de tolérance et de libertés dans l'esprit tout à fait européen et même encyclopédique. Le monde exotique du mélodrame *Izkaabar* de Bogusławski n'est au fond qu'un vague décor. On n'y vois pas un milieu américain véritable.

De ce point de vue l'opéra *Une offrande interrompue*, monté au Théâtre national cinq ans après la première d'*Izkaabar*, présente un apport de l'exotisme beaucoup plus authentique, surtout dans la construction de

²¹ Bogusławski emprunte cette situation de la tragédie *Mérope* de Voltaire.

principaux personnages. Les Incas sont plus naïfs que les européens, ils gardent l'innocence primitive et même leur côté barbare ou cruel (p. ex. chez Mafferu, le chef de l'armée péruvienne) paraît naturel. La plus grande différence concerne le rôle de la «première amoureuse» Mirha, fille du roi des Incas Abba-Kapak. Par rapport à Dilara c'est un autre personnage; à l'antipode de la raison classique. Elle tombe amoureuse d'un étranger, ami de son père, Anglais Murney, tout en sachant qu'il est marié. Ses propos et son comportement expriment en premier lieu sa sensibilité sans limites. Elle ne respecte ni ordre religieux, ni ordre social de sa race. On peut dire que la morale de Mirha est réduite à la sensiblerie et à la passion érotique. Heureusement le public pouvait voir à la fin de la pièce que son amour sans contrôle permettait, malgré tous les obstacles, sauver au dernier moment l'Anglais condamné injustement au bûcher. Le décor «véritable» de Smuglewicz, les costumes, le chant des acteurs et le splendeur général du spectacle «ont jété le public dans l'extase» écrit à propos de l'*Offrande interrompue* Bogusławski dans son histoire du Théâtre national²².

Bogusławski ne connaît pas, bien évidemment, la définition du romantisme de Stendhal dans *Racine et Shakespeare*: «Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible»²³. S'il l'avait connue au temps de sa troisième direction qu'on peut qualifier de «romantique et exotique», il l'aurait certainement approuvée.

²² Id., *Dziesięć Teatru Narodowego*, Glucksberg, Varsovie 1820, p. 171.

²³ Citée d'après le manuel *Collection littéraire Lagarde et Michard*, t. V. XIX^e siècle, Les éditions Bordas, Paris 1969, p. 327.