

Mieczysław Klimowicz

La Rivalité franco-italienne dans le théâtre polonais des Lumières. La comédie

Literary Studies in Poland 11, 107-122

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mieczysław Klimowicz

La Rivalité franco-italienne dans le théâtre polonais des Lumières. La comédie

1. Avant-propos

La création par Stanislas August en 1765 de la scène nationale, du premier théâtre public à Varsovie, coïncide avec le début de la période des Lumières dites «mûres», lorsque le camp royal entreprit la réalisation des réformes dans tous les domaines de la vie. On attribuait au théâtre, à cette période, un rôle énorme, celui d'une chaire laïque, d'où on pourrait prêcher les mots d'ordre orientés à transformer la société dans le nouvel esprit. La scène nationale inaugure une nouvelle époque dans l'histoire du théâtre polonais, et constitue une césure importante entre l'ancien théâtre polonais et le théâtre moderne. Il faut souligner qu'en cette année historique (1765) le public de Varsovie eut l'occasion de voir les spectacles de trois troupes: la troupe polonaise, la troupe française qui jouait des comédies, des tragédies, des drames et des opéras comiques, et la troupe italienne d'opéra comique et de ballet. Le répertoire des troupes étrangères dans la capitale polonaise eut une énorme influence sur le développement de la scène polonaise et sur les oeuvres dramatiques des auteurs polonais. Ce répertoire fut fondé sur deux conceptions théâtrales modernes: la conception française et la conception italienne, et toutes les deux constituaient une proposition intéressante pour les organisateurs et les créateurs de la scène nationale, d'autant plus que cette scène fut appelée à regagner les retards dûs à la soit-disant époque saxonne (la période à la charnière

du XVII^e et du XVIII^e siècles et des premières trente années du XVIII^e siècle), considérée unanimement comme la période du déclin de la culture nobiliaire et de la dégénérescence du Baroque.

Il est vrai que les Lumières polonaises qui, selon les études les plus récentes, sont enfermées entre 1765 et 1795 (l'intronisation de Stanislas Auguste, le début des réformes et le développement de la littérature dite stanislavienne, la défaite de l'Etat et sa disparition de la carte de l'Europe), se développaient sous une nette influence du modèle français, néanmoins, on y observe un croisement de diverses conceptions et, de ce point de vue, la rivalité franco-italienne appartient aux événements les plus intéressants dans l'histoire du théâtre polonais, et elle a laissé, dans ce théâtre, des empreintes durables.

Il y a déjà un nombre considérable d'études sur relations franco-polonaises et italo-polonaises au XVIII^e siècle (celles de Brahmer, Wierzbicka, Roszkowska, par exemple¹), tout récemment on a publié de nouveaux articles, un livre de Kapłon sur l'opéra italien en Pologne va être bientôt imprimé, mais il nous manque encore une étude synthétique qui comprendrait aussi bien l'analyse de l'activité des troupes étrangères que leur influence sur l'oeuvre des dramaturges polonais. C'est un problème très large, et c'est pourquoi je voudrais limiter cette esquisse aux problèmes de la comédie, parfois touchant aussi à l'opéra comique, car la liaison entre ces deux genres, surtout sur le terrain français, est très nette. Un autre phénomène qui me pousse à concevoir les problèmes en question sous cet angle c'est le fait que l'opéra sérieux italien n'eut aucune concurrence, et seule la rivalité franco-italienne dans le domaine de la comédie appartient aux événements les plus fertiles et intéressants dans la vie théâtrale des Lumières polonaise.

Je choisis comme mon champ d'observation les premières années de l'existence de la scène nationale, lorsque son profil essentiel

¹ M. Brahmer: *Z dziejów polsko-włoskich stosunków kulturalnych (A propos de l'histoire des relations culturelles polono-italiennes)*, Warszawa 1959; «Venezia nella vita teatrale polacca del Settecento», [dans:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, éd. L. Cini, Venezia—Roma 1968; M. Klimowicz: «Commedia dell'arte à Varsovie et son influence sur le développement du Théâtre National Polonais», [dans:] *Italia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo. Atti del III Convegno di studi italo-polacchi*, Firenze 1973; *Początki teatru stanisławowskiego. 1765—1773 (Les Débuts du théâtre stanislavien)*, Warszawa 1965.

s'est formé et, ensuite, les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix – la période des plus grandes réussites de la comédie et de l'opéra comique polonais, lorsque les influences françaises et italiennes confluèrent de manière extrêmement originale. Pour mieux comprendre ces problèmes, il faut consacrer quelques lignes à la première étape des Lumières polonaises, aux années 1730–1764, lorsque l'avant-terrain des futurs combats et des futures confrontations se formait.

2. La première étape des Lumières en Pologne (1730–1764)

Les influences italiennes dans le théâtre et dans la culture de la Renaissance et du Baroque en Pologne, qui coexistaient avec celles de la culture antique, furent très fécondes. La comédie dell'arte présentée par les meilleures troupes italiennes connut un accueil triomphal à la cour des rois polonais successifs: Sigismond III, Ladislas IV, Jean-Casimir et Jean III Sobieski. L'opéra italien à la cour de Ladislas IV atteignit un niveau mondial. Ce sont des choses très connues, et elles furent étudiées par les chercheurs de manière très précise. Le drame polonais baroque ainsi que toute l'époque baroque en Pologne qui persista presque jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle se développaient sous l'influence italienne très puissante. L'intérêt à l'égard du classicisme français fut très limité, il se développe à la cour grâce à deux Françaises: Marie-Louise – la femme de Jean-Casimir, et Marie-Casimire – la femme de Jean III Sobieski. Des troupes d'amateurs ont réalisé: en 1662 – *Le Cid* de Corneille, en 1675 – *Andromaque* de Racine. Quelques comédies de Molière (entre autres: *L'Ecole des femmes*, *Le Bourgeois-gentilhomme*) furent mises en scène dans les théâtres du roi et des magnats entre 1669 et 1687. Seul *Le Cid* fut réalisé en 1662 dans la traduction polonaise de Jan Andrzej Morsztyn².

Ce n'est qu'à la charnière du XVII^e et du XVIII^e siècles que le public varsovien grâce à l'attitude philo-française de Auguste II Saxon, put connaître le répertoire classique français. Entre 1699 et 1702 on

² Cf. Z. Raszewski, *Krótku historia teatru polskiego (Une brève histoire du théâtre polonais)*, Warszawa 1977.

note, à la cour royale, des spectacles d'une seule troupe italienne et de trois troupes françaises. On trouve des traces de l'existence des troupes françaises tout au long du règne de ce roi, mais le répertoire n'est pas connu. On peut supposer qu'elle présentaient les chefs-d'œuvre du théâtre classique français. Les chercheurs ont découvert certains conflits entre les troupes françaises et italiennes, des partisans, peu nombreux encore, des «bienséances» classiques reprochaient aux amateurs de la comédie dell'arte des goûts vulgaires.

C'est au cours du règne de Auguste III (1733–1763) que la première étape des Lumières polonaises se réalise. Ce roi, amateur du théâtre italien, s'est opposé à l'attitude philo-française de son père, et fit venir des troupes italiennes jouant des comédies dell'arte, des opéras et des ballets. On connaît exactement le répertoire des saisons 1748/49 et 1754, lorsque de meilleurs comédiens italiens apparaissent à Varsovie: Césaire d'Arbès (Pantalone), Antonio Constantini (Arlequin) et beaucoup d'autres. Couverts de masques, il jouaient des comédies entièrement ou partiellement improvisées, en particulier celles de Goldoni, mais leur répertoire essentiel fut composé de comédies avec le texte *in extenso* dans l'esprit de la réforme théâtrale de ce célèbre dramaturge italien. C'étaient, en principe, des comédies régulières de caractères, plus tard avec des éléments de la comédie larmoyante et du drame bourgeois. Un certain nombre de scénarios et d'arguments, partiellement publiés en polonais, provenant de Varsovie et de Dresde, ont été sauvés, et il nous fournissent des preuves de la vogue de cette forme théâtrale sur notre terrain. On observe une influence importante de ce type de théâtre sur les œuvres des auteurs polonais de l'époque saxonne et des périodes ultérieures. J'ai travaillé sur ces scénarios et arguments en collaboration avec Mme Roszkowska, et à présent, je les ai remis (une centaine d'entre eux) chez un éditeur italien. Il y a plusieurs textes inconnus de Goldoni faisant partie de comédies entièrement ou partiellement improvisées.

C'est à cette période qu'on observe un phénomène très intéressant: lorsque la comédie dell'arte et l'opéra de Métastase dominent visiblement à la cour royale, les influences françaises commencent graduellement à pénétrer dans le drame polonais. Puisque toute trace des troupes professionnelles disparaît au cours du «Déluge», c'est-à-dire au cours des guerres contre les Suédois et les cosaques pendant

la deuxième moitié du XVII^e siècle, on n'observe la création des oeuvres dramatiques polonaises que dans les théâtres d'amateurs – scolaires et nobiliaires³.

Dans les théâtres des magnats on note des influences classiques dans les oeuvres à caractère prédominant baroque de certains auteurs (par exemple dans le théâtre de la princesse Urszula Radziwiłł à Nieśwież); mais en même temps apparaissent déjà des oeuvres de valeur essayant d'introduire des modèles de la tragédie et de la comédie françaises. En témoignent, en premier lieu, les oeuvres du hetman Waclaw Rzewuski, l'auteur de la première art poétique classique publiée en Pologne au XVIII^e siècle (*O nauce wierszopiskiej*, 1762); celui-ci, dans son théâtre à Podhorce, mit en scène ses propres pièces, et parmi elles deux tragédies en vers sur les thèmes pris de l'histoire nationale, où l'auteur observe les trois unités, et deux comédies: *Natret* (*L'Importun*, 1753) et *Dziwak* (*Le Misanthrope*, 1760) – adaptations «polonisées» des oeuvres de Molière. Rzewuski, de cette façon, réalisait son programme de lutte contre les goûts baroques dominant encore dans la littérature polonaise.

La réforme la plus intéressante du point de vue de développement de la future scène nationale s'est produite dans les théâtres scolaires, où le polonais et le français remplacèrent le latin – jusqu'ici langue dominante dans les spectacles scolaires. Les piaristes prirent comme modèle la tragédie classique française, et jésuites réformèrent leur théâtre d'après les modèles créés par leurs confrères parisiens Le Jay et Porée, en essayant d'adapter des comédies françaises et italiennes aux besoins de leur pédagogie. Le jésuite Franciszek Bohomolec, l'auteur le plus célèbre de cette période, créa à partir de ces principes 25 comédies scolaires, publiées en cinq volumes entre 1755 et 1760. Ce dramaturge utilisait une méthode particulière d'adaptation: il supprima les personnages féminins, et en gardant le schéma de la comédie, la construction en actes et en scènes, il plaçait l'action dans un paysage polonais, en la remplissant de personnages et d'accessoires typiques de ce milieu. Cette méthode, diffusée ensuite en Pologne,

³ M. Klimowicz. «Teatr Augusta III w Warszawie» (*Le Théâtre d'Auguste III à Varsovie*), *Pamiętnik Teatralny*, 1965, c. 1; K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów* (*Le Théâtre varsovien à l'époque saxonne*), Wrocław 1964.

permettait aux auteurs polonais de maîtriser la nouvelle technique dramatique et les rigueurs de la composition. Bohomolec rémania de cette façon beaucoup de comédies de Molière: *Les Femmes savantes* sont devenues *Mędrek (Le Raisonneur)*, *Les Précieuses ridicules* – *Kawaler modny (Le petit maître)* etc. Outre les oeuvres de Molière Bohomolec rémaniait aussi des comédies des jésuites Le Jay et Porée, et des comédies dell'arte, entre autres celles de Goldoni. Pourtant, chose intéressante, on considère comme ses plus grandes réussites les remaniements des oeuvres du Théâtre Italien de Paris, de celles, donc, qui étaient soumises jusqu'à un certain degré aux rigueurs de la poésie classique. A ce type d'oeuvre appartient *Arlekin na świat urażony (Arlequin se plaignant du monde)*, une libre adaptation de quelques pièces prises du répertoire du Théâtre Italien, entre autres *Arlequin misanthrope* de Biancocelli (1726) et *Arlequin sauvage* de Delisle. En résumant ce qui a été dit, il faut constater qu'à la période où la conception de la scène nationale commençait à se former, les influences du théâtre classique français étaient déjà très importantes, mais en même temps une place appréciable appartient encore à la comédie dell'arte italienne, bien que déjà réformée⁴.

3. La rivalité entre les troupes françaises et italiennes entre 1765 et 1767

Stanislas Auguste, immédiatement après son intronisation en 1764 décida de créer un théâtre public; il fit venir d'excellentes troupes françaises et italiennes et se mit à l'organisation de la scène polonaise. Les résultats de ses démarches se firent sentir déjà un an après son couronnement: le 8 mai 1765, pour fêter le jour du patron du roi, une troupe française donna sa première représentation dans la salle tout récemment restaurée du palais appelé Operalnia Saska où l'on pouvait placer 500 spectateurs. Au mois d'août on y organisa des

⁴ I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia. 1746–1765 (Etudes sur le drame jésuite de la première période des Lumières)*, Wrocław 1974; M. Klimowicz, *Oświecenie (Les Lumières)*, Warszawa 1980.

spectacles d'une troupe italienne, et le 19 novembre de la même année il eut lieu l'événement le plus important – la première représentation de la comédie de Józef Bielawski intitulée *Natrci* (*Les Importuns*), considérée comme le début de l'histoire de la scène nationale polonaise. Le roi engagea l'aventurier italien assez connu et grand connaisseur du théâtre, Carlo Tomatis, qui assura la direction de toutes les troupes. Le roi subventionna le théâtre, et de cette façon il eut une influence considérable sur la composition du répertoire. On introduisit des billets payables, ce qui provoquait parfois des malentendus amusants: il est arrivé qu'on demanda des billets à un magnat se rendant au théâtre pour une cérémonie de la cour, accompagné de nombreux serviteurs; alors le magnat, offensé, quitta le théâtre avec tout son cortège⁵.

La troupe française composée de 16 acteurs sous la direction de Villiers, fut organisée à Paris sous la tutelle de Mme Geoffrin. Il n'y eut que des débutants, et il vaut la peine de mentionner une seule actrice, Mlle Jodin, protégée de Diderot (fille de l'un de ses amis), destinée aux rôles de «reines, mères nobles et coquettes». Dans la correspondance de Diderot 19 lettres adressées à Mlle Jodin en 1765 se sont conservées; on y trouve des instructions dont on pourrait composer un petit manuel du jeu d'acteur.

Dans la troupe italienne d'opéra comique il y avait de bons acteurs et chanteurs engagés par Tomatis à Venise: 1) Prima buffa – Mlle Caterina Ristorini, «le meilleur sujet de toute Italie» – selon l'avis de Tomatis; 2) Seconda buffa – Mlle Giuseppa Lombardi; 3) Parte seria – Mlle Teresa Tori; 4) Primo buffo – M. Michel del Zanca; 5) Secondo buffo – M. Domenico Poggi; 6) Terzo buffo – M. Domenico Occhiluppi; 7) Parte seria – M. Battista Ristorini, le frère de Caterina. A cette troupe fut attaché un ensemble de ballet composé de 30 danseurs, lui aussi d'une excellente qualité. En présence de cette troupe, et tenant compte des goûts plutôt «italiens» du public varsovien, on peut imaginer la situation difficile de la troupe française.

L'inspecteur royal du théâtre, le comte August Moszyński, fut

⁵ M. Klimowicz: *Początki teatru stanisławowskiego*, p. 15–137; *Le Théâtre des Lumières à Varsovie*, Warszawa 1979, Académie Polonaise des Sciences. Centre Scientifique à Paris. Conférences, fasc. 121.

conscient de ces difficultés, et dans une lettre adressée à Tomatis à propos de l'opéra comique, il écrit :

Vous savez que notre peuple à la musique française préfère la musique italienne. parce qu'il s'y est habitué au cours des années. on peut donc craindre que le public se tournerait vers l'autre côté, et non pas vers le vôtre⁶.

Ces craintes se sont avérées justes déjà après le premier gala le 8 mai 1765, lorsque les Français mirent en scène deux opéras comiques tout récemment créés : l'acte unique *Les Deux chasseurs et la laitière* de Anseaume et Duni, et l'opéra en trois actes des mêmes auteurs, *Le Peintre amoureux de son modèle*. On désapprouva aussi bien les oeuvres que leur réalisation scénique. Un agent saxon, Jan Heine, a noté dans son journal ce qui suit :

Tout au début ces types ont joué une pièce pastorale applaudie fortement et de manière exagérée par le roi ; ensuite la musique a dû racler presque toute une heure pour rendre possible les préparatifs à la pièce propre. Alors Mme Lhullière s'est adressée à l'orchestre en disant : Messieurs, il est vrai que vous êtes obligés de jouer, mais tenez compte des acteurs qu'il faut aider. — Alors un vieux violoniste s'est tourné et a dit : Madame, j'ai beaucoup joué dans ma vie, mais ici mon aide est inutile⁷.

Pendant que les salles devenaient de plus en plus vides aux jours des spectacles français, des foules vinrent le 7 août 1765 à la première représentation de l'opéra de Goldoni, *La buona figliola*, avec la musique de Piccini. On y admira les voix des chanteurs, leur art de comédiens et aussi la maîtrise des danseurs. *La buona figliola* séduisit le public varsovien, on en présenta plusieurs spectacles. Bientôt l'opéra comique italien devint le point central des fêtes et des cérémonies organisées à la cour de Stanislas Auguste, et même le moment essentiel des galas. Le célèbre duel entre Casanova et l'hetman Branicki eut comme origine la rivalité dont l'objet fut la belle danseuse de la troupe italienne, Caterina Gattai. La prima buffa, Ristorini, a tellement plu dans son rôle de Cecchina, l'héroïne de *La buona figliola*, qu'on l'appelait, à Varsovie, tout simplement «Cecchina». Pendant la première de l'opéra de Goldoni, *Il mercato di Malmantile* (musique de Fischietti), en présence d'une foule de spectateurs,

⁶ Klimowicz, *Początki...*, p. 30.

⁷ *Ibidem*, p. 27.

le roi fut tellement ravi qu'il faisait répéter certains airs plusieurs fois, et le spectacle dura jusqu'à onze heures du soir⁸.

Les succès des Italiens contrastaient avec les échecs des Français qui, d'ailleurs, furent renvoyés en automne de 1765. Ils furent remplacés par une nouvelle troupe provenant de Vienne, représentant déjà le niveau européen. Son chef était Josse Rousselot, ancien acteur de la Comédie Française. La troupe fut composée d'excellents acteurs et chanteurs, et elle commençait à rivaliser de manière efficace avec celle des Italiens; profitant des conflits entre la troupe italienne et la cour, Josse Rousselot réussissait parfois de la remplacer pendant les spectacles de gala. Le public commença à accepter ce théâtre et son opéra comique dans lequel, d'ailleurs, les influences italiennes furent plus que visibles. Dorénavant c'étaient les aptitudes des acteurs et le caractère moderne et attrayant du répertoire qui décidèrent du succès des deux troupes.

Les Italiens représentaient le théâtre tout à fait moderne, mais limité à l'opéra comique, sans la comédie dell'arte. L'auteur de tous les librettos fut Goldoni. Ses textes d'opéra représentent le nouveau style proche de celui du théâtre français, il introduisit notamment une régularité de la construction; dans certains textes, par exemple dans *La buona figliola* qui développe le thème de *Pamela* de Richardson, on trouve des éléments du drame bourgeois. C'était une sorte de synthèse de la comédie et de l'opéra italien et français qui devient la base de la réforme du théâtre italien entreprise par Goldoni.

Le répertoire des troupes françaises fut assez riche et était considéré comme le plus moderne en Europe. Il y avait des pièces classiques de Molière, de Racine et de Corneille, très nombreux furent des opéras comiques et des comédies, avant tout ceux de Favart et de Sédaine. Il faut souligner qu'on ne représentait point des farces et des comédies d'intrigue jouées sur la scène du Théâtre Italien à la première période de son existence (publiées dans les recueils de Gherardi). Regnard et Dufresny furent, à Varsovie, des inconnus. On n'appréciait plus des comédies avec Arlequin, même «francisées». En ce qui concerne la farce et la comédie d'intrigue postmoliériennes,

⁸ *Ibidem*, pp. 124–125.

on ne représentait à Varsovie que des pièces «annoblies» grâce à leur mise en scène à la Comédie Française parisienne.

Par contre, la comédie de mœurs fut très en vogue: à partir de Dancourt jusqu'à Lesage avec son *Turcaret*. Quant aux «novateurs» c'est Marivaux avec ses comédies qui occupe une place importante, mais on évitait des mises en scène des pièces dans le style du Théâtre Italien parisien. Pourtant c'est un autre «novateur», notamment Destouches, qui devint l'auteur le plus joué: on mettait en scène ses comédies didactiques et moralisatrices orientées souvent vers la comédie larmoyante. On choisissait toutes les comédies plus anciennes qu'on pouvait considérer comme annonciatrices du nouveau genre. C'était des pièces qui traçaient le chemin vers la comédie larmoyante et vers le drame. On note dans le répertoire cinq pièces de Destouches, dont trois furent considérées comme des chefs-d'oeuvre: *Le Triple mariage* (1718), *Le Philosophe marié* (1727) et *Le Glorieux* (1732); c'est à grâce à cette dernière pièce que Destouches devint célèbre. Ensuite le public varsovien eut la chance de voir des comédies larmoyantes dans leur forme la plus pure, notamment: *Préjugé à la mode* et *L'Ecole des mères* de La Chaussée, *L'Enfant prodigue* et *Nanine* de Voltaire. Il est intéressant à noter que pour le spectacle de gala à l'occasion du premier anniversaire de l'élection de Stanislas Auguste on a choisi *La Partie de chasse de Henri IV*, qui comprend certains éléments du drame; on y popularisait notamment le personnage du roi considéré comme un héros éclairé — une sorte de modèle préconisé par le roi polonais.

Quant aux drames et tragédies plus modernes, les pièces les plus nombreuses furent celles de Voltaire: on note sept pièces de cet auteur dans le répertoire de la Comédie Française varsoviennne; très nombreux également furent des opéras comiques, pourtant on évitait des oeuvres de la première période qui s'approchaient du théâtre de la foire, de la «comédie mêlée de vaudeville». On eut recours surtout aux oeuvres créées après la réforme réalisée vers la fin des querelles, entre les partisans de la comédie française et ceux de la comédie italienne, notamment aux oeuvres utilisant des thèmes typiques du drame bourgeois, par exemple aux opéras de Favart, d'Anseume et de Sedaine.

En résumant l'analyse du répertoire français à Varsovie dans les années 1765–1767 on peut saisir une certaine conséquence dans

le choix, un effort de suivre une ligne de développement bien déterminée. On tendait à faire connaître au public varsovien les phénomènes les plus modernes du théâtre français qui menait de la comédie de mœurs, comédie didactique et moralisatrice, au drame bourgeois. De plus, on peut observer le fait que le théâtre varsovien copiait la ligne du répertoire de la Comédie Française, en négligeant le théâtre «à la Foire» (à l'exception de l'opéra comique); en ce qui concerne le Théâtre Italien, on n'en prend que les oeuvres acceptées plus tard par la Comédie Française. En comparant le répertoire français et celui des autres troupes françaises jouant à la cour de Vienne, Dresde, Berlin et Petersbourg on arrive à la conclusion qu'il existait une sorte de schéma du théâtre français destiné «à l'exportation»⁹.

4. «L'Ecole du monde».

L'influence du théâtre français et italien sur la conception et sur le développement de la scène nationale polonaise

La période de l'activité des troupes françaises et italiennes mentionnées plus haut est particulièrement importante parce que justement à cette période se formait et cherchait sa couleur la scène nationale polonaise. La revue plus importante publiée par les réformateurs stanislaviens, „Monitor”, une variante polonaise de la revue anglaise „Spectator”, luttait, dans les années 1765–1766 pour la dignité de la profession d'acteur; elle sollicitait l'adaptation des principes du théâtre classique aux besoins des Lumières, et s'efforçait, conformément au programme du roi, de faire du théâtre une tribune d'où l'on pourrait proclamer des principes de la transformation de la société selon le nouvel esprit. La revue combattait l'art de pure distraction, la farce et la comédie dell'arte, comme un art nocif pour la morale des citoyens, et recommandait l'utilisation des comédies didactiques et moralisatrices dans le style de Destouches, où le comique serait nuancé, et les caractères, composés de manière contrastée, se

⁹ Les données d'après le chapitre *Uwagi nad repertuarem* (Remarques sur le répertoire), *ibidem*, pp. 82–105.

réduiraient à un seul trait et fonctionneraient comme des marionnettes tirées par la ficelle en illustrant de cette façon les thèses de l'auteur.

La première comédie polonaise présentée sur la scène nationale, *Natreci* de Józef Bielawski, malgré sa charge didactique et ses éléments de la satire dirigée contre la société sarmate, ne peut pas être considérée comme une réalisation parfaite du programme. L'auteur puisait des traditions des intermèdes et de la comédie dell'arte. On l'observe aussi bien dans la composition de la pièce et des personnages que dans le style et dans langage profondément enracinés dans la tradition du Baroque tardif. Même le nom de l'amante, Lucinde, est typique de la comédie dell'arte de l'époque saxonne. La pièce est «mal composée». Cela résulte aussi des liaisons avec le théâtre baroque polonais où, grâce aux intermèdes, on a créé une riche galerie de personnages scéniques, mais cela ne favorisa point la création d'une construction compacte de la pièce.

Au mois d'avril 1766 le directeur du théâtre, Tadeusz Lipski, proposa de nouvelles solutions dans ses deux pièces: *Żona poczciwa* (*L'Épouse vertueuse*) et *Mąż poczciwy* (*Le mari débonnaire*). La première pièce était une adaptation, aux conditions polonaises, de la comédie de Goldoni *La moglie saggia*; c'était une tentative assez intéressante consistant à une sorte d'anoblissement de la comédie dell'arte à l'aide des éléments de la comédie larmoyante française. Goldoni essayait de façonner les héroïnes de la comédie dell'arte sur le modèle de Pamela ou de Clarisse, l'héroïne bourgeoise, dont la vertu prenait le dessus sur le séducteur aristocratique ignoble. Malgré ces types de procédés ces héroïnes restaient toujours de petits personnages ingénieux sachant reconquérir l'amant, l'arracher des mains de sa rivale. Dans l'adaptation de Lipski on mettait en relief des moments typiques de la comédie larmoyante; l'auteur a même changé le titre, pour mieux accentuer la liaison de son héroïne avec le modèle de Pamela régnant dans le drame.

Tout cela ne contribua point au succès de la comédie de Lipski. Les personnages dans le style «dell'arte», en vêtements des nobles, furent marqués par la grossièreté sarmate, contre laquelle les réformateurs se dressèrent, et laquelle scandalisait les dames «à la mode». Elles considéraient comme indignes les scènes jouées en farce en particulier celles où participaient les domestiques, abondant en

situations «fortes», mais souvent d'une excellente qualité. L'héroïne de la pièce, Agnieszka, ou Rosaura travestie en Polonaise, malgré ses tirades sentimentales dans l'esprit de la morale bourgeoise, ne cessait pas d'être une soubrette habile de la comédie dell'arte. Aux belles dames de la cour varsoivienne ne plaisaient probablement pas l'humilité et la déférence de l'héroïne en présence de son mari – des vertus peut-être nécessaires pour une fille bourgeoise malheureuse modelée sur Pamela, mais absolument incompatibles avec la situation d'une dame appartenant à la haute société. On peut donc constater que la première tentative d'annoblir les vertus bourgeoises dans le théâtre polonais, consistant à les situer chez les personnages d'origine noble, n'eut pas de succès. Mais en même temps on note un grand succès de l'opéra de Goldoni *La moglie saggia* – opéra fondé sur le thème de *Pamela*. On peut l'expliquer par le fait qu'il s'agissait d'une autre convention artistique et, de plus, les protagonistes de l'opéra furent étrangers à la réalité polonaise. De cette façon les dames de Varsovie pouvaient déplorer sans aucun obstacle le destin de la vertueuse fille Cecchina, comme elles déploraient autrefois l'histoire de l'amour malheureux de Julie et de Saint-Preux et des autres amants des romans à la mode dont l'action était située «quelque part, en Europe».

La pièce fut enlevée de la scène bien que Lipski ait fait une espèce de rétractation dans *Maż poczciwy*. La comédie de Goldoni–Lipski, malgré ses innovations, fut tout de même fondée sur la comédie dell'arte, et condamnée comme telle selon les postulats de Destouches, comme une pièce dangereuse pour la société, violant aussi bien les «bienséances» classiques que l'esprit de décence bourgeois exigé du drame. Finalement c'est le modèle fondé sur le classicisme français qui emporta: un type de comédie didactique créé par l'ancien auteur de pièces scolaires, le jésuite Franciszek Bohomolec, par Ignacy Krasicki, Adam Czartoryski et d'autres. La ligne de développement de la scène polonaise fut tracée par le théâtre français, et en particulier par les comédies didactiques de Destouches qu'on considéra comme les plus utiles dans la réalisation des réformes, dans la lutte contre la culture sarmate anachronique. Au cours des années quatre-vingt la comédie didactique s'est transformée en comédie larmoyante. Pourtant c'est l'opéra comique où les inspirations françaises, italiennes et celles du Siengspiel viennois se croisaient, qui connut le plus grand

succès. Il paraissait, que la comédie dell'arte, interdite et rejetée, disparut de la vie théâtrale polonaise au XVIII^e siècle. Mais elle n'a pas disparu totalement. On ressentait son influence sur la comédie polonaise; pourtant il s'agissait de la comédie dell'arte «annoblie» selon les goûts du classicisme français, réalisée par le Théâtre Italien de Paris¹⁰.

Ce modèle franco-italien s'avéra très fructueux au cours des années quatre-vingt, lorsque plusieurs pièces appelées «comédies de moeurs varsoviennes» virent le jour. On y note une maîtrise dans le domaine de la technique dramatique et de la composition du dialogue, dans la manière plus raffinée d'exprimer les sentiments; en même temps cette comédie présentait l'image de la capitale, de la vie des salons et des manoirs, des boudoirs des dames. Il y avait des scènes réalistes témoignant de la dégénérescence des moeurs, du rôle croissant de l'argent; on y montrait toute une galerie de personnages typiques de la vie dans la capitale: petits-mâtres, usuriers, escrocs, maris trompés, femmes frivoles, femmes de chambre et domestiques ingénieux. Le thème essentiel c'est l'amour à la mode qui ne finit, comme dans les comédies didactiques de Bohomolec, par le mariage. La plupart de ces pièces sont des adaptations ou des remaniements des comédies françaises de moeurs, de celles de Dancourt, Regnard, Lesage, Marivaux, Beaumarchais et des autres auteurs liés au Théâtre Italien de Paris¹¹.

Le théâtre français et italien ont marqué également l'oeuvre de Franciszek Zablocki, l'auteur de comédies le plus éminent à l'époque des Lumières polonaises. Les chercheurs ont découvert, dans ses 43 comédies retrouvées, les sources de ses adaptations et remaniements. Mais, chose étonnante, il a réussi à transformer, grâce à son talent, même des pièces plutôt faibles en véritables chefs-d'oeuvre de la comédie polonaise qui persistent dans le répertoire de nos théâtres jusqu'aujourd'hui. Le premier groupe de ses oeuvres, ce sont des adaptations de comédies moliériennes et post-moliériennes; on considère comme le chef-d'oeuvre de ce groupe *Le Sarmatisme* (1785), un remaniement des *Nobles de province* de Hauteroche, dont l'action se déroule

¹⁰ L. c.

¹¹ Z. Wołoszyńska, Préface dans: *Komedia obyczajowa warszawska (La Comédie de moeurs de Varsovie)*, vol. 1-2. Warszawa 1960.

dans un manoir des nobles polonais. Le deuxième groupe d'oeuvres, parmi lesquelles on trouve des pièces les plus éminentes, est composé dans le style du Théâtre Italien de Paris. Zabłocki a profité des pièces d'un auteur secondaire, mais très fécond, Romagnesi; *Le Petit-maître amoureux* de celui-ci a inspiré la comédie de Zabłocki, *Fircyk w zalotach* (1782) — un chef-d'oeuvre jusqu'ici présent dans le répertoire classique de la comédie polonaise, mis en scène par les meilleurs spécialistes de théâtre, et avec la participation des meilleurs acteurs. Il y a une rigueur de construction typique du théâtre classique français et, de l'autre côté, un dynamisme d'action caractéristique de la comédie dell'arte; aussi les personnages sont-ils marqués par cette comédie, ensuite, l'auteur utilise des *qui pro quo* dans la construction du noeud dramatique. Zabłocki a pratiqué ce type d'écriture dramatique jusqu'à la fin de ses jours. On considère comme ses plus grandes réussites, entre autres, *Arlekin Mahomet* (1786) — un remaniement d'une oeuvre de Cailhavy, et *Król w kraju rozkoszy* (*Le Roi dans le pays des plaisirs*, 1787) — une adaptation du *Roi de Cocagne* de Legrand, dont le charme et l'atmosphère fantastique et farce, typique de la comédie dell'arte, le comisme très fin, provoquent des applaudissements du public jusqu'aujourd'hui.

Les chercheurs considèrent Zabłocki comme un génie du théâtre; malgré l'utilisation des modèles étrangers il a réussi à approfondir les éléments de la langue et de la littérature de ses prédécesseurs polonais et les adapter selon les besoins de l'époque dans le domaine du théâtre. Dans l'analyse des oeuvres de Zabłocki il faut tenir compte non seulement du fait que les écrivains les plus éminents de cette époque pratiquaient sans gêne l'adaptation et le remaniement des oeuvres des autres auteurs. L'originalité de notre dramaturge consiste à avoir maîtrisé les secrets de son métier, la méthode de bien construire l'action, les scènes, les dialogues etc. Zabłocki a atteint un niveau suprême dans ce domaine, et a laissé à ses successeurs — avant tout à Aleksander Fredro, l'auteur polonais de comédies le plus éminent — les instruments bien vérifiés et les modèles parfaits¹².

En résumant ce qui a été dit on peut constater qu'après une

¹² J. Pawłowiczowa: Préface de F. Zabłocki. *Fircyk w zalotach*. Wrocław 1969. BN I 176, et de F. Zabłocki. *Król w kraju rozkoszy*. Wrocław 1973. BN I 214.

période de déclin à l'époque du Baroque tardif le théâtre polonais connut une renaissance au XVIII^e siècle grâce aux inspirations françaises et italiennes, aussi bien dans la conception générale du théâtre que dans les techniques particulières; on l'observe surtout dans le domaine de la comédie: tout d'abord dans comédie scolaire, ensuite didactique et larmoyante orientée vers le drame et l'opéra comique, et enfin dans la comédie de moeurs provenant de la comédie dell'arte, mais de celle qui a été pratiquée par le Théâtre Italien de Paris. Dans l'histoire des relations culturelles franco-polonaises et italo-polonaises cette période est extrêmement intéressante, et il faudrait l'approfondir dans nos études comparées pratiquées actuellement en Pologne de manière très efficace.