

Les relations théâtrales franco-polonaises

Mieczyslaw Klimowicz

Abstract

The relations between French and polish drama in the 18th century.

The Polish theatre undergoes a renaissance in the 18th century marked by the creation in 1765 of a public theatre. It is modernised thanks to French influence, manifest primarily by the presence of French theatre companies in Warsaw. This influence is felt particularly in the general notion of drama as well as in the adaptation to the Polish stage of particular techniques — didactic theatre, «comédie larmoyante» (sentimental drama), «drame bourgeois » (domestic drama), comic-opera and the comedy of manners that originated in the commedia dell'arte of the Italian Theatre in Paris.

Citer ce document / Cite this document :

Klimowicz Mieczyslaw. Les relations théâtrales franco-polonaises. In: Dix-huitième Siècle, n°13, 1981. Juifs et judaïsme. pp. 389-399;

doi : <https://doi.org/10.3406/dhs.1981.1352>

https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1981_num_13_1_1352

Fichier pdf généré le 16/05/2018

LES RELATIONS THÉÂTRALES FRANCO-POLONAISES

Les influences françaises sur le théâtre en Pologne ne se font sentir qu'à partir du 18^e siècle. On peut trouver plusieurs études ponctuelles consacrées à ce sujet, mais il manque une étude d'ensemble. C'est pourquoi il serait utile de traiter ce problème de manière synthétique, et dans le contexte européen. Je le ferai en m'appuyant sur des études déjà publiées et sur mes propres recherches¹, en me bornant surtout au genre dramatique le plus représentatif des Lumières polonaises, la comédie. C'est dans ce domaine que les influences françaises se sont avérées les plus fructueuses ; on l'observe dans certaines œuvres remarquables, présentes jusqu'aujourd'hui dans le répertoire des scènes polonaises.

Deux questions essentielles se posent : 1° Quel était le rôle des troupes françaises présentes en Pologne et en particulier à Varsovie ? quel était leur répertoire en comparaison de celui des autres troupes théâtrales, et surtout des troupes italiennes ? 2° Quelle était l'influence des troupes françaises sur la formation de la conception du théâtre polonais et sur les œuvres des auteurs polonais ? Ces questions sont importantes si on accepte les constatations des historiens du théâtre et de la littérature concernant l'adaptation des modèles des Lumières françaises par les réformateurs polonais du 18^e siècle.

En Pologne, comme en Allemagne, l'art baroque subsiste jusqu'aux années trente du 18^e siècle. D'après les historiens de la Pologne, la fin du 17^e et le début du 18^e siècle, c'est-à-dire l'époque des rois d'origine saxonne, Auguste II et Auguste III, marquent le déclin du système nobiliaire tombé dans une sorte

1. K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku* [Le théâtre en Pologne au 18^e siècle] (Varsovie, 1977) ; M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego. 1765-1773* [Les débuts du théâtre stanislavien] (Varsovie, 1965).

de paralysie ; c'était aussi la période de la dégénérescence du baroque. Le programme des Lumières polonaises, dont les débuts datent des années 1730, se caractérise par le fait qu'il fut réalisé par les magnats et la noblesse éclairés ; puis, la cour de Stanislas Auguste devient le centre des réformateurs. La voix de la bourgeoisie révolutionnaire et du peuple ne se font sentir que vers la fin du siècle. Ainsi les Lumières polonaises, surtout à leurs débuts, sont considérées comme un processus dirigé « du haut », visant à supprimer les retards dans le développement du pays, en adaptant les modèles français à la tradition nationale. Dans ce processus de transformation les tendances nationales jouaient un rôle essentiel parce que l'existence de la Pologne indépendante fut mise en question par les puissances voisines. De cette façon, on essayait d'assimiler aux besoins de la Pologne le classicisme français, ainsi que les nouvelles formes artistiques comme le roman, le drame bourgeois et l'opéra comique².

Dans le théâtre polonais des 16^e et 17^e siècles on constate surtout l'influence du théâtre classique et de la *commedia dell'arte*. Le classicisme français jouait alors un rôle plutôt marginal ; on note la présence du classicisme français à la cour royale grâce à deux Françaises : Marie-Louise, femme du roi Jean-Casimir, et Marie-Casimir, femme du roi Jean Sobieski. *Le Cid* fut joué en 1662, et *Andromaque* en 1675. Au cours des années 1669-1687, il y eut quelques représentations des comédies de Molière (entre autres, *L'École des Femmes*, *Le Bourgeois-gentilhomme*) en français. Seul *Le Cid* fut joué en 1662 dans la traduction polonaise de J. A. Morsztyn. Ce n'est qu'à la fin du 17^e siècle, grâce à la francophilie d'Auguste II, que le public varsovien eut la possibilité de mieux connaître le répertoire du théâtre classique français. Entre 1669-1702 on note la présence, à la cour royale, d'une seule troupe italienne et de trois troupes françaises : celle de Denis Nanteuil, de Jean Fonré, et la troupe d'opéra et de ballet de Louis Déséchaliers. On trouve beaucoup de traces de la présence des troupes françaises, mais leur répertoire reste inconnu ; on peut supposer qu'elles montraient au public polonais les œuvres les plus éminentes du théâtre classique français³.

2. M. Klimowicz, *Oświecenie* [Le Siècle des Lumières], 3^e éd. (Varsovie, 1977).

3. Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego* [Petite histoire du théâtre polonais] (Varsovie, 1977), p. 46 et suiv.

En analysant les relations franco-polonaises au 18^e siècle, il faut distinguer deux périodes : 1730-1764, le règne d'Auguste III, et 1764-1795, le règne de Stanislas Auguste. Extrêmement importante est l'année 1765, lorsque le roi fit créer le théâtre public, la scène nationale polonaise. Au cours de la première période, lorsque Auguste III, amateur du théâtre italien, invitait d'excellentes troupes de *comedia dell'arte* jouant Goldoni, et des troupes d'opéra jouant de préférence Métastase (et grâce à cela Varsovie est devenue, à côté de Dresde et de Vienne, un important centre de musique d'opéra), on commence à sentir les influences françaises dans le théâtre polonais⁴. A la cour des rois saxons, on ne jouait qu'en langue étrangère ; les dernières troupes professionnelles populaires disparurent dans la deuxième moitié du 17^e siècle, au cours des guerres contre les Suédois et les cosaques. Mais on note l'existence des œuvres en langue polonaise dans les théâtres d'amateurs organisés dans les écoles et à la cour de certains magnats. Dans ces théâtres des magnats, on peut noter l'interférence du baroque polonais et du classicisme français (par exemple dans le théâtre de la princesse Urszula Radziwill à Nieswiez). L'hetman Wacław Rzewuski, auteur de la première version de l'art poétique classique écrite en vers (1762), faisait monter dans son théâtre à Podhorce ses propres pièces, dont deux tragédies originales aux sujets nationaux, où il observait rigoureusement les trois unités, et deux comédies [*L'Importun* (*Natret*), 1753 ; *Le Misanthrope* (*Dziwak*), 1760], adaptations « polonisées » des œuvres de Molière. Rzewuski considérait ses œuvres comme une sorte d'opposition contre les goûts du baroque dominant encore dans l'art polonais.

Cependant, le phénomène le plus intéressant, au point de vue du développement de la future scène nationale, est la réforme des théâtres scolaires où le polonais et le français ont remplacé le latin. Les piaristes ont préféré la tragédie classique française, tandis que les jésuites ont réformé leur théâtre d'après les modèles créés par leurs confrères français, *Le Jay* et *Porée*. Le jésuite Franciszek Bohomolec, l'auteur le plus célèbre de cette période, a écrit 25 comédies scolaires publiées en 5 volumes entre 1755 et 1760. Ce dramaturge a utilisé une méthode parti-

4. K. Wiersbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów* [Le théâtre varsovien à l'époque saxonne] (Wrocław, 1964) ; M. Klimowicz, « Teatr Augusta III w Warszawie [Le théâtre d'Auguste III à Varsovie], *Pamiętnik Teatralny* (1965), n° 1.

culière d'adaptation : en gardant le schéma de la comédie, la composition en actes et en scènes, il supprimait les personnages féminins, plaçait l'action dans un paysage polonais, en la remplissant de personnages et d'accessoires typiques de ce paysage. Cette méthode, très diffusée en Pologne, permettait aux auteurs polonais de maîtriser la nouvelle technique dramatique et la rigueur de la composition classique. Bohomolec a remanié de cette façon, par exemple, *Les Femmes savantes* en *Raisonneur* (*Medrek*), et *Les Précieuses ridicules* en *Petit maître* (*Kawaler modny*). Bohomolec remaniait aussi des comédies de Le Jay et Porée et des comédies *dell'arte*, mais ses œuvres les plus célèbres sont les remaniements des œuvres du Théâtre Italien de Paris soumises aux rigueurs de la poétique classique. A ces œuvres appartiennent entre autres, *L'Arlequin se plaignant du monde* (*Arlekin na swiat urazony*), une libre adaptation de quelques comédies comme *Arlequin misanthrope* de Bianocelli, et *Arlequin sauvage* de Delisle. A la période où commençait à se former la conception de notre scène nationale, les influences du théâtre classique français étaient donc déjà très visibles.

Dans le programme des réformes de Stanislas Auguste, on attribua au théâtre un grand rôle, celui d'une chaire laïque d'où on pourrait prêcher les mots d'ordre visant à transformer la société dans le nouvel esprit. Un an après son couronnement (en 1765) le roi fit créer un théâtre composé de trois troupes : une française, une italienne et une polonaise. Les deux troupes étrangères exercèrent une grande influence sur la formation du programme de la scène polonaise. La troupe italienne présentait de préférence les œuvres de Goldoni, la troupe française montrait les meilleures œuvres du répertoire français, celles des auteurs classiques (Molière, Racine, Corneille), et ensuite les opéras comiques et les drames.

Au début de l'existence de la scène publique à Varsovie (1765-1767) il y avait deux troupes françaises. La première, sous la direction de Villiers, organisée sous la tutelle de M^{me} Geoffrin, fut composée de débutants et n'eut pas de succès. Il faut tout de même mentionner M^{lle} Jodin, la protégée de Diderot, fille d'un ami de celui-ci, destinée aux rôles de reines, de mères nobles et de coquettes. Dans la correspondance conservée de Diderot, 19 lettres lui sont adressées ; elles furent écrites en 1765, lors du séjour de l'actrice à Varsovie. On y trouve des conseils « moraux », mais aussi des instructions dont on peut composer un petit manuel de l'acteur. La troupe de Villiers

fut remplacée en automne 1765 par une autre, engagée à Vienne, dirigée par Josse Rousselois, ancien acteur de la Comédie-Française, qui jouait des rôles de financier, de père bourgeois, et doublait également les raisonneurs. Autres éminents acteurs de la troupe : les deux filles de Rousselois : Victoire (jeune première et chanteuse), Lucie (soubrette en tout genre et chanteuse), le premier comique Soulé et M^{lle} Jodin, membre de la première troupe. Cette troupe a atteint un niveau européen ; grâce aux acteurs-chanteurs elle pouvait monter aussi des opéras comiques. La troupe française a eu des succès dans la rivalité avec les Italiens, et a habitué le public varsovien, familiarisé jusqu'ici avec la musique et le théâtre italiens, au répertoire français.

L'activité des troupes françaises eut une énorme influence sur la scène nationale, non seulement par les contacts mutuels, et l'adoption d'un style de jeu d'acteur, mais avant tout elle inspirait les recherches d'un répertoire représentant les meilleurs modèles du théâtre d'alors. Il faut souligner le fait qu'à la farce et à la comédie d'intrigue dominant dans le Théâtre Italien au début de son existence, on préférait les œuvres du théâtre classique français, l'opéra comique et le drame. On renonçait aussi aux comédies d'Arlequin, même adaptées à la française. On note, par contre, des œuvres du répertoire farcesque et post-moliéresque qui furent d'une certaine façon « anoblies » grâce aux représentations de la Comédie-Française, notamment des comédies de Regnard, de Dufresny, celles des auteurs « associés », comme Bruès et Palaprat, et d'autres. La comédie de mœurs occupait une place importante dans le répertoire, celle de Dancourt, avec *Le Chevalier à la mode*, de Dufresny, de Lesage avec son *Turcaret*. Quant aux « novateurs » d'alors, on a recours à un choix d'œuvres de Marivaux, en évitant celles qui s'approchaient du style du Théâtre Italien. Le « marivaudage » classique fut représenté par *La Surprise de l'amour* et *Le Legs* ; la comédie larmoyante *La Mère confidente* fut un exemple des nouvelles tendances. Cependant la première place appartient à un autre novateur, Destouches, à ses comédies didactiques et moralisatrices, apparentées souvent à la comédie larmoyante. On eut recours même aux œuvres des auteurs considérés comme précurseurs de ce nouveau genre, par exemple, au *Mercure galant* de Boursault (1679) ; mentionnons aussi *Esope à la ville* (1690) et *Esope à la cour* (1701) du même auteur, *L'Adrienne* (1703) et *Le Jaloux désabusé* (1709) de Baron ; cette dernière œuvre est la source de *Préjugé à la mode*

de La Chaussée. Il s'agit donc d'œuvres qui ont ouvert la voie à Destouches, à la comédie larmoyante et au drame.

Dans le répertoire de la troupe française, cinq pièces de Destouches sont inscrites, dont trois étaient considérées comme ses chefs-d'œuvre [*Le triple mariage* (1718), *Le Philosophe marié* (1727), comédie dont la représentation fut un grand événement dans la vie théâtrale parisienne, et *Le Glorieux*, qui donna à l'auteur la célébrité] ; les deux autres comédies étant *L'Obstacle imprévu* (1717) et *L'Homme singulier* (1764) ; la représentation en 1764 de cette dernière œuvre, nouvelle version du *Misanthrope*, montre que Varsovie importait très vite, sur ses scènes, les nouveautés parisiennes. Autres ouvrages dans l'esprit de Destouches : *La Métromanie* de Piron et *Le Méchant* de Gresset. C'est aussi la comédie larmoyante « pure » qui apparaît dans le théâtre public varsovien, avec *Le Préjugé à la mode*, *L'Ecole des Mères* de La Chaussée, *L'Enfant prodigue* et *Nanine* de Voltaire. Pour le premier anniversaire de l'élection de Stanislas Auguste, on a choisi *La Partie de chasse de Henri IV*, une des meilleures œuvres du « Théâtre de Société » de Collé, qui comprend certains éléments de drame ; on y popularisait notamment le personnage du roi considéré comme un héros éclairé, un modèle préconisé par le roi polonais. Quant aux drames, le choix n'en fut pas étendu, ce qui correspond à la situation en France, où la vogue de ce genre ne commence que vers la fin des années soixante. Outre certains drames de Chamfort, par exemple, on note quelques tragédies « nouvelle manière », de La Motte et de Crébillon, et avant tout de Voltaire dont sept pièces furent jouées par la troupe française. L'opéra comique fut plus largement représenté ; mais on évitait les œuvres de la première période qui s'approchaient du théâtre de la Foire, de la « comédie mêlée de vaudeville ». On préféra les œuvres créées après la fin des querelles entre partisans de la comédie française et de la comédie italienne, dans lesquelles on commence à utiliser les thèmes presque identiques à ceux du drame bourgeois, par exemple les opéras de Favart, d'Anseaume et de Sedaine.

On peut constater que le répertoire de la troupe française réalisait en principe la politique culturelle de Stanislas Auguste ; il tendait à faire connaître au public varsovien les phénomènes les plus importants de la vie théâtrale française. Cependant, on peut aussi saisir une tentative de suivre une ligne de développement du théâtre français qui menait de la comédie de mœurs, comédie didactique et moralisatrice, au drame bour-

geois. De plus, on observe que le théâtre varsovien copiait la ligne du répertoire de la Comédie-Française en négligeant le théâtre de la Foire (à l'exception de l'Opéra-Comique) ; en ce qui concerne le Théâtre Italien, on n'en retient que les œuvres acceptées, d'ailleurs plus tard, par la Comédie-Française.

Reste à comparer le répertoire varsovien avec celui des autres troupes françaises des cours voisines, Vienne, Dresde, Berlin et Pétersbourg. En s'appuyant sur le livre de Julie Witzenetz (*Le Théâtre Français de Vienne, 1752-1772*), sur le *Recueil des pièces de théâtre qui ont été représentées sur le Théâtre Electoral de Dresde par les comédiens français de la Cour*, publié en 1765, sur les études d'Olivier, de Kunz, de Brachvogel, de Mooser sur le théâtre à Berlin et à Pétersbourg, on peut tirer la conclusion que les répertoires de ces théâtres se ressemblaient⁵. Il existait une sorte de schéma du théâtre français destiné « à l'exportation », fondé sur le programme de la Comédie-Française, complété par certaines œuvres du Théâtre Italien de Paris et de l'Opéra-comique.

La période de l'activité des troupes françaises mentionnées plus haut est particulièrement importante parce que la scène nationale polonaise se formait alors et cherchait son style. La revue la plus importante publiée par les réformateurs stanislaviens, *Monitor*, luttait 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 proclamerait les principes d'une transformation de la société selon le nouvel esprit. La revue combattait l'art de pure distraction, la farce et la *comedia dell'arte*, art nocif pour la morale des citoyens ; elle recommandait la mise en scène de comédies didactiques dans le style de Destouches, où le comique serait nuancé, et les « caractères », composés sur le principe du contraste et réduits à un seul trait, fonctionneraient comme des marionnettes le feraient pour illustrer les thèses de l'auteur.

5. J. Witzenetz, *Le Théâtre français de Vienne, 1752-1772* (Szeged, 1932) ; J.-J. Olivier, *Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au 18^e siècle*, 2^e série : *La cour royale de Prusse* (Paris, 1902) ; U. Kunz-Aubert, *De l'influence du théâtre français dans le monde. Le comédien Dufresne. 1728-1804* (Genève - Paris, 1937) ; A. E. Brachvogel, *Das alte Berliner Theater...* (Berlin, 1877) ; A. Mooser, *L'Opéra-Comique français en Russie au 18^e siècle* (Genève-Monaco, 1954).

Les premières comédies présentées sur la scène nationale n'eurent pas de succès ; c'étaient des œuvres reprenant les traditions des intermèdes polonais ou bien celles de la *commedia dell'arte* dans la manière du 18^e siècle ; par exemple *La Femme débonnaire* (Zona poczciwa), de 1766, est une adaptation de *La moglie saggia* de Goldoni, dans le style de la comédie larmoyante. Le public des loges, qui venait d'abandonner les goûts italiens pour ceux du classicisme français, protestait contre les dialogues trop vulgaires, en opposition avec les « bienséances » en vigueur dans le théâtre classique. C'est alors qu'on a réussi à trouver un auteur qui s'est engagé à écrire des pièces conformes aux goûts imposés par le théâtre français : Franciszek Bohomolec, l'ancien auteur de comédies scolaires, devient le dramaturge principal de la scène nationale à ses débuts.

Bohomolec suivait les principes du théâtre de Destouches, il en acceptait les schémas, surtout celui de *La Fausse Agnès*, bien qu'il ait modifié les thèmes de manière originale. Rappelons le contenu de cette pièce. A la main d'Agnès, la fille des barons Vieuxbois appartenant à la noblesse de province, deux prétendants aspirent : Monsieur de Mazures, bien vu par les parents, mais repoussé par la demoiselle, et Léandre, jeune homme éclairé et mondain, originaire de Paris où Agnès a séjourné un certain temps, et favori de celle-ci. L'amant malencontreux se compromet, et l'autre sort vainqueur de cette rivalité. Ce schéma correspondait bien au programme de l'entourage du roi à la recherche d'un théâtre engagé dans la réforme du pays. Dans les pièces ultérieures de Bohomolec, *Le Mariage du calendrier* (*Malzenstwo z kalendarza*, 1766), *Le Vieuxbois* (*Staruszkiewicz*, 1766), *Le cérémoniaire* (*Ceremoniant*, 1766) et *Les Sortilèges* (*Czary*, 1774), dans celles des autres auteurs, le didactisme était lié aux éléments de la comédie larmoyante ; on y opposait, le plus souvent, deux générations : celle des sarmates et celle des jeunes hommes éclairés ; mais ce schéma ne fut pas toujours respecté : parmi les gens de la même génération il y avait des personnages partageant les idées progressistes, et d'autres, conservateurs. Il existait aussi un autre champ d'opposition : la capitale éclairée où l'héroïne de la pièce recevait le plus souvent son éducation, et la province arriérée d'où provenaient les parents de la jeune fille et quelque prétendant au caractère toujours négatif.

La répartition des héros en positifs et négatifs était soulignée de manière visuelle : les sarmates portaient le costume des

nobles polonais, la redingote ; les gens éclairés, le frac français à la mode. Le conflit redingote-frac, celui de l'étranger et du national, datant des débuts du règne de Stanislas Auguste, persista presque jusqu'à la moitié du 19^e siècle, comme d'ailleurs le schéma de la comédie où il était mis à jour. Ce qui change, c'est le statut du héros ; vingt-cinq ans plus tard, par exemple, au cours de la Grande Diète qui proclama la « Constitution du 3 mai » en 1791, l'éminent écrivain polonais J. U. Niemcewicz, dans sa comédie *Le Retour du Député* (*Powrot posla*), la première pièce politique polonaise, utilisa le même schéma en renversant le statut des personnages. Les sarmates en redingote y sont traités comme des personnages positifs, tandis que ceux qui portaient le frac sont ridiculisés. Tout cela reflétait le processus de transformation de la nation polonaise nobiliaire et bourgeoise en même temps, ainsi que le processus de formation de la culture des Lumières fondée sur les traditions nationales. Ce nouveau schéma, non sans modifications, était utilisé dans la comédie jusqu'aux années trente du 19^e siècle ; on en trouve les dernières traces dans l'opéra de Moniuszko, *Le Manoir hanté* (*Straszny Dwor*).

C'est sans doute sous l'influence des troupes françaises qu'apparurent au cours des années 1780 nombre de pièces qu'on appelle « la comédie varsovienne de mœurs ». Cette comédie se caractérise par l'emploi des nouvelles formes de la technique dramatique, l'habileté du dialogue, la finesse dans l'expression des sentiments ; elle donnait une image véridique de la vie de la capitale, des salons et des manoirs, des boudoirs de dames. Les scènes traitées de manière réaliste montraient la dégénérescence dans le domaine des mœurs, le rôle croissant de l'argent. Il y avait toute une galerie de personnages typiques de la société d'alors : dandys, usuriers, escrocs, maris trompés, femmes libertines, domestiques ingénieux, etc. Le thème principal c'est l'amour à la mode qui ne finit point, comme dans les comédies de Bohomolec, par le mariage. La plupart de ces pièces s'avèrent des adaptations ou remaniements des comédies françaises de mœurs, celles de Dancourt, Regnard, Lesage, Marivaux, Beaumarchais, et aussi d'auteurs moins connus de la Comédie-Française et du Théâtre-Italien de Paris.

Le théâtre français a marqué l'œuvre de Franciszek Zablocki, l'auteur de comédies le plus éminent des Lumières polonaises. On a découvert, dans ses quarante-trois comédies retrouvées, des sources françaises d'inspiration. Mais, chose étonnante, il

a réussi à transformer même des pièces plutôt faibles en véritables chefs-d'œuvre de la comédie polonaise, qui persistent dans le répertoire des théâtres d'aujourd'hui. Ses premières œuvres sont des adaptations de comédies moliéresques et post-moliéresques ; la meilleure est un remaniement des *Nobles de province* de Hauteroche, *Le Sarmatisme* (1785) dont l'action se déroule dans un manoir de province. Des pièces dans le style du Théâtre-Italien constituent le deuxième groupe d'œuvres, encore plus important. Zablocki profite souvent des schémas d'auteurs de deuxième ordre, comme Romagnesi, dont *Le Petit-maître amoureux* a inspiré la comédie *Fircyk w zalotach* (1782), un chef-d'œuvre encore présent dans les théâtres polonais d'aujourd'hui. Zablocki cultivait ce type de comédie jusqu'à la fin de ses jours. Autres chefs-d'œuvre de cet auteur : *Arlequin-Mahomète* (1786), remaniement d'une œuvre de Cailhava ; et *Le Roi dans le pays des plaisirs* (*Król w kraju rozkoszy*, 1787), adaptation du *Roi de Cocagne* de Legrand, dont le charme de l'atmosphère fantastique et farcesque, typique de la *commedia dell'arte*, n'a rien perdu de son efficacité. Zablocki est considéré comme un homme de génie qui, seul parmi les écrivains du 18^e siècle, a su appliquer les modèles étrangers à la tradition littéraire polonaise avec une maîtrise extraordinaire. Le texte français, dans son œuvre, ne joue qu'un rôle inspirateur, parce qu'il remplit le schéma de construction d'une matière neuve. Dans l'analyse de son œuvre, il faut tenir compte non seulement du fait, alors fréquent et naturel, chez les auteurs, même les plus éminents, d'emprunter des thèmes, les uns aux autres, sans gêne, mais surtout de la manière de maîtriser la technique dramatique, la façon de construire les actes, les scènes, les dialogues, etc. Zablocki a montré une habileté suprême dans ce domaine et a laissé à ses successeurs, à Alexandre Fredro (l'auteur polonais de comédies le plus célèbre), des instruments éprouvés et des modèles parfaits⁶.

En résumant, nous pouvons constater qu'après une période de déclin à l'époque du baroque tardif, le théâtre polonais connaît une renaissance au 18^e siècle. Il s'est modernisé grâce aux influences françaises, par l'acceptation de la conception générale du théâtre français, et par l'adaptation aux besoins polonais des techniques particulières, surtout dans le domaine de la comédie : au début on l'observe dans la comédie scolaire,

6. J. Pawłowiczowa, Introduction à F. Zablocki, *Fircyk w zalotach* [Le petit maître amoureux]. Biblioteka Narodowa, Seria I, n° 176, 1969, pp. 1-86.

ensuite dans la façon d'implanter la comédie didactique et larmoyante, le drame bourgeois et l'opéra comique, et enfin dans la comédie de mœurs provenant de la *commedia dell'arte* du Théâtre-Italien de Paris. Dans l'histoire des relations culturelles franco-polonaises, cette période est extrêmement intéressante et devient un des centres d'intérêt des études comparées pratiquées actuellement en Pologne.

MIECZYSLAW KLIMOWICZ,
Université de Wroclaw.