

MARIA STRZAŁKO

Kraków

«LES DAMES ET HUSSARDS» DE FREDRO DANS L'AMBIANCE DES FORMES DE LA COMÉDIE EUROPÉENNE

1. On se propose dans cette étude d'analyser un chef-d'oeuvre de Fredro, les *Dames et hussards* (1825), et d'en confronter les composants avec ceux de deux pièces du théâtre européen. Cette analyse servira à son tour à une appréciation de la comédie de Fredro sur un fond plus vaste. Amplifier et compléter la recherche méritoire qui existe en Pologne sur ce grand écrivain, c'est en même temps le situer à sa juste place et réclamer pour lui un rang européen.

Parmi les représentants du théâtre comique en Pologne, Alexandre Fredro (1793-1876) est celui qui a attiré en premier lieu l'attention et l'étude des érudits. On a mis en relief entre autres la couleur locale spécifique de ses pièces, le caractère fougueux de son rire franc et spontané. On n'a pas été sans apercevoir ses nombreuses attaches au théâtre étranger. En effet, ancien soldat de l'armée napoléonienne, voyageur aisé, homme instruit parlant plusieurs langues modernes — Fredro a très certainement subi l'influence du théâtre européen: il l'a subi en grand artiste, sans jamais se prêter à une servile imitation¹.

A propos des *Dames et hussards* on constate une controverse parmi nos critiques: selon certains — la comédie se situe dans le sillage de Goldoni, selon d'autres — au lieu de s'inquiéter de sa source littéraire, il faudrait y chercher l'expression d'un patriotisme contenu et latent².

¹ De la volumineuse littérature critique qui existe chez nous sur Fredro, retenons avant tout les études suivantes: E. Kucharski, *Fredro a komedia obca. Stosunek do komedii włoskiej*, Kraków 1921; T. Boy Żeleński, *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa 1934; S. Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*, Warszawa 1956; M. Piszczkowski, *Fredro a literatura Oświecenia*, Kraków 1961 (Zeszyty Naukowe UJ).

² Cette controverse oppose notamment l'ouvrage cité de Kucharski et le volume récent de Pigoń (*W pracowni Aleksandra Fredry*, p. 197).

Toujours est-il que le problème de la place de cette comédie dans le théâtre européen n'est pas résolu ni même élucidé.

2. On connaît suffisamment les pour et les contre de la recherche des sources. La situation est surtout délicate s'il s'agit de l'art dramatique où la circulation de sève, l'échange entre récit en prose et pièce scénique, la trame compliquée de motifs, d'effets, de situations et de scènes entraînent fort souvent le critique dans un labyrinthe sans issue. Abordons tout de suite l'exemple type fourni par les *Dames et hussards*. La généalogie de cette excellente comédie a intéressé E. Kucharski qui en a fixé le point de départ inspiré par les *Donne curiose* de Goldoni (1752). Il a mis notamment en relief un groupe de misogynies contents de se trouver sans femmes au début de deux pièces. Pourtant, en dépit de ce cliché initial commun, Kucharski constate l'essor tout personnel de la comédie polonaise qui se développe indépendamment de la comédie italienne. De plus, en comparatiste averti, il souligne l'originalité de Fredro et même sa supériorité par rapport à son modèle supposé. Enfin, épiant essentiellement chez Fredro la piste de Goldoni, il n'ignore pas pourtant d'autres influences possibles. Ainsi mentionne-t-il Marivaux (en retenant l'hypothèse de Porebowicz) et il limite, par contre, l'influence supposée de Molière. Lorsqu'il rappelle, à propos de la *Vengeance* de Fredro, l'*Appatista* goldonien, il en entrevoit les sources espagnoles sans d'ailleurs entreprendre de les préciser. Ainsi, à travers l'étude judicieuse de Kucharski, nous apercevons à côté de Goldoni d'autres sources plausibles de Fredro: dans le domaine français Marivaux plutôt que Molière et — en plus — le théâtre espagnol qui — remanié et traduit en français — a pu être facilement connu de l'auteur polonais. Enthousiaste de Fredro, Kucharski s'avère suffisamment circonspect pour admettre enfin, dans l'essor de l'intrigue des *Dames et hussards*, quelque influence étrangère qu'il n'a pas pu déchiffrer: mais alors ce serait d'après lui une comédie allemande, compte tenu du genre de la caricature³. On voit assez combien la question de la source paraît complexe dans ce cas.

Or, une analogie toute différente surgit qui, en dépit de son caractère «généalogique» en apparence, ne nous servira qu'à établir un cadre «génologique» pour la comédie de Fredro puisque, mettant en valeur l'analyse des *Dames et hussards* sous cet angle, nous ne cherchons qu'à situer la comédie dans le cadre d'un genre un système littéraire concret, notamment un système thématique se trouvant dans certains cas être le germe d'un nouveau genre littéraire.

³ Kucharski, *op. cit.*, pp. 28-34.

Il est inévitable de rappeler ici en grandes lignes le jeu scénique de la comédie de Fredro.

- 1° point de départ: quelques hussards célibataires, ennemis des femmes, jouissent d'une retraite temporaire à la campagne.
- 2° premier incident: arrivée inattendue des dames. Consternation des hussards. Tentatives de se montrer accueillants, puis panique et projet de fuite.
- 3° premier revirement: les dames arrivent à se soumettre trois hussards et à les brouiller avec l'aumônier et le lieutenant.
- 4° deuxième incident: découverte des amours secrets entre le lieutenant et la jeune Sophie. Les dames mettent le Major au courant. Réaction du Major qui se croit trahi par le lieutenant.
- 5° deuxième revirement: mouvement rétrograde des hussards qui retrouvent leur équilibre dans une série d'entre-chocs. Le spectacle de l'erreur d'autrui arrive à les délivrer successivement du charme des dames.
- 6° *Happy end* imposé par l'honnêteté et la raison. Le Major unit les jeunes amoureux.

Les trois actes en prose de la comédie déroulent devant le spectateur une amusante intrigue en vitesse: les hussards battent en retraite devant la verte attaque des trois soeurs du Major accompagnées de leurs trois soubrettes. Le Major (56 ans) consent au projet d'épouser Sophie (18 ans). Afin d'en renforcer l'effet comique, ce mariage planifié sera flanqué par l'auteur de deux autres projets encore plus grotesques: le vieux capitaine fiancé à la cadette des soeurs, le vieil ordonnance s'attachant à l'une des soubrettes. Mais on a compté sans les jeunes amoureux surpris par les dames au cours d'un tête-à-tête. En apprenant ce secret au Major, les dames espèrent perdre le lieutenant dans son opinion. Elles se verront déçues. Profondément blessé par ce qu'il croit une infidélité du jeune homme auquel il voue un sentiment quasi paternel, le Major s'écrie:

Qu'il fût venu chez moi pour me dire: Major, elle me plaît à moi aussi, cette jeune fille. Agissons l'un contre l'autre, mais agissons à coeur ouvert. Conduisons-nous en hommes d'honneur, et non en serpents, parbleu! en

serpents. Qui croire maintenant, à qui accorder foi? Je l'aimais au point de partager avec lui ma fortune, ma vie même. Ah, que j'en ai de la peine! Mais halte-là, jeune homme! Je n'ai nullement besoin d'un adjudant [III, 9].

Ne prétendant plus épouser sa nièce, le sexagénaire reste inconsolable de l'attitude de son jeune rival. Ce malentendu, causé par la mauvaise langue des dames, s'expliquera grâce à l'intervention de l'aumônier qui dit:

Edmond et Sophie se sont aimés dès longtemps. Cédant à la volonté de sa mère et convaincue que tu ne voudras point l'épouser, Sophie a cherché à gagner du temps pour éloigner un autre soupirant qu'elle abhorrait... Mais les événements ayant pris un cours différent, Edmond résolut de s'en aller, de renoncer à son amour, de ne jamais revoir Sophie. Pour que son malheur n'entraîne chez toi quelque remords, il a voulu à jamais te cacher son sentiment: il a voulu te sacrifier plus que sa vie... [III, 20].

Tout ému le Major unira les amoureux en leur léguant son bien. C'est ainsi que seront comblés les amoureux fidèles et désintéressés en même temps que les trois vieilles dames, désireuses de se tailler une existence commode dans la fortune du Major.

En résumant, il y a dans la comédie de Fredro deux éléments: l'élément A emprunté à Goldoni (groupe d'antiféministes reclus dans leur solitude) et l'élément B — l'essor d'une intrigue basée essentiellement sur le projet d'un mariage mal assorti (nouvelle valeur comique) et terminée par un dénouement aussi raisonnable que sentimental (sacrifice des jeunes amoureux, magnanimité du vieillard).

3. Il a été question, à l'occasion d'une autre comédie de Fredro⁴ de Marivaux comme source probable de l'écrivain polonais. Rappelons ici de ce maître du théâtre français *l'Ecole des mères* — comédie en un acte, représentée pour la première fois par les comédiens italiens à Paris en 1732. Nous y voyons Mme Argante décidée de marier sa fille Angélique (17 ans) à un sexagénaire connu sous le nom de M. Damis, mais qui s'appelle en vérité Orgon. Le vieux prétendant prépare ce mariage dans un secret absolu devant sa famille. Angélique, élevée par sa mère dans la contrainte et l'ignorance totale, a trouvé quand même l'occasion de se faire aimer d'Eraste vers qui l'incline son cœur. Lisette, la suivante d'Angélique, entreprend d'aider les jeunes et fait venir Eraste déguisé en valet dans la maison de sa maîtresse le soir même où doit être signé le contrat de mariage. Averti par l'indiscrétion des valets,

⁴ Kucharski, *op. cit.*, p. 58, conteste l'influence des *Fausse confidences* de Marivaux sur les *Amis* de Fredro (1826), mais admet que Fredro a pu connaître la pièce française.

tout amoureux qu'il soit d'Angélique, Damis se met à lui poser des questions auxquelles elle répond assez franchement. Il se glisse ensuite de nuit dans le salon où doit avoir lieu le rendez-vous des amoureux et surprend ainsi tout leur secret, notamment qu'Angélique est aimée par son propre fils. Il change alors de plan et s'exclame: «Approchez Eraste! Tout ce que j'ai entendu vient de m'ouvrir les yeux sur l'imprudence de mes desseins. Conjurez Madame de vous être favorable; il ne tiendra pas à moi qu'Angélique ne soit votre épouse» (sc. XX).

Bien entendu, il serait outré de prétendre que c'est dans cette comédie de Marivaux que Fredro ait trouvé un modèle pour les *Dames et hussards*, en dépit des éléments communs aux deux pièces: le thème du mariage entre un vieil homme et une jeune fille amoureuse de son fils (propre ou adoptif) et le dénouement à l'avantage des amoureux. Le thème du mariage, fort répandu au théâtre, n'est au fond qu'un lieu commun; nous y reviendrons dans la suite de nos considérations. Quant à la mise en scène et aux caractères des personnages, ils diffèrent sensiblement: il n'y a que le rapport de mère à fille qui soit presque identique dans les deux cas. En retenant ce détail, nous comptons pourtant l'interpréter par la suite à un point de vue qui reste en dehors du problème de la source littéraire de la comédie.

4. Il arrive cependant que l'*Ecole des mères* se rattache à la pièce de Fredro par un autre lien, à savoir par l'intermédiaire d'une célèbre comédie espagnole, *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernandez de Moratin (1760-1828). Cette comédie appartient à la lignée mondiale des pièces mettant en relief le mariage mal assorti et protestant contre l'abus des mères par rapport à leurs jeunes filles. Elle est reconnue néanmoins pour une adaptation de l'*Ecole des mères* de Marivaux. On sait que le dramaturge espagnol, admirateur de Goldoni, connaissant l'Italie par plusieurs voyages, passe surtout en Espagne pour un *afrancesado*, un partisan du goût français et des idées de progrès venues en son pays de France. La source française de son chef-d'oeuvre a été confirmée presque en même temps par deux érudits: José Francisco Gatti⁵ et Paul Laborde⁶, de même que par F. Ruiz Morcuende, l'éditeur du *Théâtre* de Moratin dans la collection des *Classicos Castellanos*.

Sous la plume de Moratin, la trame de la piécette à l'italienne de Marivaux s'enrichit sensiblement à un double point de vue, aussi bien en profondeur psychologique et idéologique qu'en étendue matérielle,

⁵ J. F. Gatti, *Moratin y Marivaux*, «Revista de Filología Española» 1941.

⁶ P. Laborde, *Un Problème d'influence. Marivaux et «El sí de las niñas»*, «Revue des Langues Romanes», Montpellier 1945.

car elle contient en espagnol trois actes en prose assez longs. L'intrigue de deux comédies présente pourtant une conformité frappante: un prétendant sur le retour, une jeune fille sans expérience destinée par sa mère, égoïste et intéressée, à un mariage contre nature; des serviteurs qui s'empressent à aider les amoureux, enfin l'amoureux qui s'avère cette fois le neveu du vieux prétendant. Moratin accentue et met à profit les complications sentimentales qui ne semblent pas avoir intéressé Marivaux dans sa comédie. La scène de l'entrevue nocturne est pour l'auteur français l'occasion à mille qui-pro-quos comiques (Eraste prend son père pour sa fiancée, l'embrasse, lui baise la main, sans seulement reconnaître le timbre de sa voix...). Ce sont des effets impensables pour Moratin: la note est donc changée, bien que les péripéties restent les mêmes, puisque c'est de nuit que Don Diègue épie un dialogue d'amour entre les jeunes gens et que finalement cette épreuve le détournera de ses projets.

Essayons maintenant de repérer les éléments communs entre la pièce de Moratin et celle de Fredro. Au lieu du groupe des hussards, on trouve chez Moratin seulement le couple central, l'oncle et le neveu. Chez Fredro, en raison de la différence d'âge, les deux compagnons d'armes étaient devenus presque père et fils. Si dans la comédie espagnole Don Diego (59 ans) n'est pas militaire, c'est en revanche son neveu Carlos qui est lieutenant, tout comme l'amoureux de Fredro, et attaché à un régiment de Saragosse. Il est renommé par son courage de même que le lieutenant polonais: au sortir d'une bataille, couvert de plaies et de sang, il s'est fait distinguer par le roi et Diego en a pleuré d'orgueil et de bonheur (I, 1). On se rappelle que, dans la comédie de Fredro, le héros en a fait de même. Trois dames réunies Doña Irene, veuve de trois maris, et ses soeurs toutes deux religieuses ont décidé de donner pour femme à Diego la jeune Paquita (16 ans), fille de Doña Irene. Si les religieuses restent dans les coulisses, toujours est-il qu'il existe un «triumvirat» féminin qui veut unir le couple — comme ce fut le cas chez Fredro. Au moment d'entrer en scène, il y a encore trois femmes dans la pièce de Moratin: ce sont la mère, la fille et la suivante, celle-ci porteuse d'une cage renfermant une grive, ce qui correspond à la petite faune présentée par les soubrettes polonaises au moment de leur arrivée chez les hussards. Diego a résolu d'épouser la jeune fille confiant en son éducation de couvent; il ignore qu'un accident a mis préalablement Paquita en présence de Carlos dans une maison de campagne, chez des amis communs. L'amour n'a pas tardé à s'emparer de jeunes cœurs et le lieutenant a trouvé moyen de revoir son amante de nuit, à l'espagnole, à travers la grille d'une fenêtre. C'est là un autre trait commun avec Fredro: Sophie avait rencontré

Edmond aussi par hasard, avant de le retrouver chez son oncle et leurs amours restent secrets.

La sévérité de sa mère empêche Paquita d'avouer la vérité, mais à la nouvelle d'un mariage imminent, elle appelle son lieutenant qui accourt à l'auberge où sont rassemblés Diego et les dames avec leur suite. C'est la suivante Rita qui arrange un rendez-vous clandestin; pourtant les vœux renouvelés et les promesses les plus réconfortantes de l'amoureux se trouveront démentis par sa soudaine disparition. Au fait, Carlos a reconnu son oncle et son bienfaiteur dans son rival qu'il ne connaissait point (Diego ayant voulu garder secret son mariage). L'oncle lui impose de repartir sur-le-champ et de renoncer par là à Paquita. Voilà, chez Moratin, une variante par rapport à la comédie de Marivaux où la confrontation de rivaux a été immédiatement suivie d'une renonciation de la part du plus âgé. Chez Moratin, comme chez Fredro, ce sont les jeunes amoureux qui prennent le parti de céder devant la volonté de leurs bienfaiteurs, de leur sacrifier leur bonheur personnel. Le lieutenant polonais aurait même voulu garder à jamais le secret devant son rival, pour ne point troubler le bonheur du Major (III, 6). Carlos, lui, prédit à Diego qu'en dépit de son triomphe momentané il verra plus tard sa jeune femme explorée maintes fois et que ces larmes, comme tout le cœur de Paquita seront pour l'absent, pour Carlos. Mais tous les deux jeunes héros finissent par former le même vœu: «soyez heureuse et oubliez à jamais votre infortuné amant...»

Dans les deux cas, enfin, comme d'ailleurs aussi chez Marivaux — le bon sens, l'honnêteté et la sensibilité des sexagénaires l'emporteront sur leur plan déraisonnable: Diego unira Paquita à Carlos, comme le fera le Major pour Edmond et Sophie.

5. On a étudié en détail la filiation entre Marivaux et Moratin, il est donc inutile d'y insister. Par contre, on n'a nullement prouvé la même chose pour Fredro et pour Moratin, bien que la traduction en français du *Sí de las niñas*, publiée dans les Chefs-d'oeuvre des Théâtres Etrangers en 1822, ait pu facilement tomber entre les mains de l'écrivain polonais et l'inspirer pour sa comédie (1825)⁷. Comparaison n'est pas raison, dit le proverbe, et René Etiemble⁸ en a extrait toute une critique de certaines méthodes en littérature comparée. Dans notre cas, nous sommes bien loin de vouloir tirer des conclusions précipitées des ressemblances entre les comédies plus haut présentées et auxquelles

⁷ C'est dans la même collection que parut, treize ans plus tard, une traduction en français du *Vœu de jeunes filles* de Fredro, cf. W. Folkierski, *Fredro i Francja*, Rozprawy PAU, Wyd. Filol., vol. 62, No. 1, Kraków 1925.

⁸ R. Etiemble, *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.

il aurait été bien facile d'ajouter un nombre considérable de cas analogues. D'ailleurs, plus on se penche sur le théâtre européen des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, et plus nombreux deviennent les clichés, les poncifs de situation presque conventionnelles tellement ancrées dans la tradition scénique. Une seule conclusion s'impose par conséquent: il est inutile de chercher à satisfaire sa curiosité par l'établissement d'une source unique; il est beaucoup plus intéressant, par contre, d'établir les grandes lignes du genre ou du type. Les traits communs qu'on a essayé de mettre en relief entre les comédies de Marivaux, de Moratin et de Fredro doivent nous convaincre en premier lieu de la parenté entre les *Dames et hussards* et le théâtre européen de l'époque.

Le thème du mariage mal assorti est en effet aussi ancien que le monde: on le retrouve en littérature sous diverses formes et à diverses époques. Il semble avoir repris d'actualité sous la plume d'écrivains rationalistes auxquels on a droit de compter Molière avec ses deux écoles, *L'Ecole des maris* (1661) et *L'Ecole des femmes* (1662), l'Espagnol Rojas Zorrilla avec son *Entre bobos anda el juego* (1638), aussi bien que Marivaux, Moratin et Fredro. La disproportion dans l'âge des époux, les fâcheuses conséquences de la contrainte imposée à la jeune femme, le ridicule d'un mari qui entreprend de contrecarrer l'instinct et la nature — sont autant de motifs pour étoffer et animer des situations et des scènes de comédie.

Il y a plus. L'expérience personnelle semble avoir prédisposé nos deux auteurs à choisir un sujet pareil pour leurs comédies: Moratin a mis en scène l'histoire de son amour malheureux pour une certaine Paquita, fille de mère sévère et intéressée, Fredro a dû longtemps attendre le divorce de sa Sophie à lui — Jabłonowska née Skarbek — pour pouvoir enfin l'épouser.

6. S'il est incontestable que le problème central des trois comédies en question c'est le mariage, il faut pourtant relever la différence dans la manière de le traiter par chacun de trois auteurs. Chacun se déclare pour un mariage entre gens jeunes, chacun condamne l'attitude des mères tyranniques qui disposent de leurs filles comme d'un objet inanimé. Par suite, les jeunes êtres leur échappent, portant leur confiance tout naturellement vers leurs suivantes qui, celles-ci, font office des mères. Cette critique du mariage et de l'éducation des filles prend dans *L'Ecole des mères* un aspect assez sommaire. Marivaux, pourtant fin psychologue dans son théâtre, semble suivre dans ce cas avant tout la tradition de la farce. Il continue sans conteste Molière, puisqu'un de ses personnages compare Angélique à l'Agnès de *L'Ecole des femmes* (sc. 2). Il recherche avant tout l'effet comique; il présente en vitesse, nous l'avons dit plus haut, le revirement de Damis qui renonce à son

mariage immédiatement après avoir découvert qu'il avait un rival heureux dans la personne de son fils. Les paroles «tout ce que j'ai entendu vient de m'ouvrir les yeux...» correspondent à plusieurs scènes de Fredro et plus encore de Moratin, qui tous les deux cherchent à motiver ce changement et à l'enrichir au point de vue de la psychologie du personnage.

Chez le Polonais comme chez l'Espagnol, il en coûte aux deux époux de renoncer à leurs projets. Ce fait, comme aussi la résignation des jeunes et leur désespoir baignent la comédie d'une atmosphère fort distante de la farce! Valbuena Prat⁹ parle d'un «monde mélancolique et ironique du *Oui des jeunes filles*»; chez Fredro, il y a tout juste une touche de comique de plus avec un peu moins de mélancolie, mais l'atmosphère est dans les deux cas aussi bien celle de la raison éclairée que celle de la sensibilité préromantique.

Les trois comédies visent chacune un enseignement. Voici à peu près celui de Marivaux. Angélique (dit Frontin, sc., 2) «est une Agnès élevée dans la plus sévère contrainte qui [...] n'aura que des regrets, des larmes et de la frayeur à donner [à son amant]». Dans l'entretien avec Mme Argante (sc. 5) la pauvre fille n'a guère le courage que de prononcer des «mais» bien timides. Toute soumise à sa mère, elle avoue: «...les dispositions de mon coeur? je tremble de ne pas répondre à votre fantaisie...» Sans l'aide du hasard, elle n'aurait jamais pu se délivrer du pouvoir despotique de sa mère.

Il en est autrement pour Moratin et pour Fredro. Le dramaturge espagnol reconnaît l'importance du problème et lui réserve une place considérable dans sa pièce. Ce n'est pas seulement le mariage conclu sans égard aux sentiments de la mariée qui attire sa critique. Il remonte à la source du mal, s'attaque à l'éducation des femmes. «Tout leur est accordé sauf la sincérité» dit-il (III, 8). Les fruits de cette éducation, caractérisés chez Marivaux à peine par quelques phrases, l'auteur les présente en épigraphe de sa comédie, pour relever ainsi la valeur de la phrase de Diego (III, 13): «Voici la garantie que donnent les parents et les tuteurs, et voilà combien on doit se fier à un oui des jeunes filles». Dans le texte de la comédie, cette critique est plus développée et par conséquent plus cruelle: «ce qu'on appelle bien élever une fille, c'est de lui apprendre à mentir et à cacher ses sentiments les plus innocents par une dissimulation toute perfide. On les trouve honnêtes lorsqu'elles sont instruites dans l'art de se taire et de mentir. On s'obstine à croire que l'âge, le tempérament, l'esprit n'ont aucune influence sur leurs inclinations et que leur volonté doit plier aux

⁹ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1964, p. 96.

caprices de celui qui les gouverne» (III, 8). Touchée par cette éloquente diatribe, Paquita ose, elle aussi, prendre la parole. «C'est bien la vérité — dit-elle — c'est ce qu'on exige de nous, c'est ce qu'on nous enseigne dans l'école qu'on nous offre» (*ibid.*).

Doña Irene voit la situation sous un autre biais. «Une jeune fille bien élevée — dit-elle — née des parents honnêtes, se conduira dans toutes les circonstances de manière convenable...» Qu'une jeune fille «pleine de pudeur et élevée comme Dieu l'ordonne, ose dire à un jeune homme: je vous aime» elle le croit impossible (I, 4). Elle se livre à la critique des mariages qui se font de son temps entre gens jeunes. Elle-même (et nous saisissons la teinte grotesque du portrait qu'en fait Moratin) s'était mariée à 18 ans avec un homme qui en comptait 56 et qui l'avait laissée veuve au bout de sept mois. Depuis, elle s'était remariée à deux reprises, a eu vingt-deux enfants de ses trois maris et a fini par en élever un seul — la malheureuse Paquita... En suivant Doña Irene qui convoite la fortune de Diego et le comble de flatteries, de sorte qu'à la fin il lui ordonnera de se taire (II,5), on pense tout naturellement à ces dames de Fredro, notamment à Mme Orgon (mère de Sophie) et plus encore à sa soeur Mme Dyndalska dont l'époux, selon les paroles du Major «n'a jamais été qu'un mort» (II, 12).

Lorsque Paquita est libre de parler, ce qu'elle confie à Rita semble une complainte lyrique: «...ma mère s'imagine que je dois tenir beaucoup à cet homme... Si elle savait ce que tu sais, elle ne me demanderait pas des choses impossibles... (elle me répète) qu'il est bon et riche et que je serai heureuse avec lui [...] et il faut que je fasse semblant d'être contente devant lui, il me faut rire et dire des enfantillages...» (I,9). C'est à cette fille douce et timide que Doña Irene impose le sacrifice d'épouser contre son gré un vieillard. «Je ne vous tance pas, ma fille — dit-elle — je ne fais que vous conseiller... Vous ne comprenez pas le bonheur qui frappe à notre porte [...] songez à] votre pauvre mère qui échoue et qui se relève toujours. Réfléchissez qu'il n'arrive qu'à peu de personnes de faire un mariage comme celui-ci. Nous le devons aux prières de vos tantes. Que dites-vous?» Et Paquita de répondre: «Moi, je ne dis rien, ma mère» (II, 2).

Heureusement pour elle, Diego est un «coeur sensible», un homme avide de vérité et de franchise. En dépit des stratagèmes de la mère, il parviendra à s'expliquer avec la fille une fois qu'il a conçu quelque doute sur les sentiments qu'elle lui réserve. Emu par ses réticences plus que par les bavardages de Doña Irene, il fera rappeler Carlos qu'il avait obligé auparavant de repartir, le soumettra à un sévère interrogatoire et finira par se convaincre que «les séparer et les tuer aurait été la même chose» (III, 13). Ayant uni les amoureux qui le comblent

de remerciements et de bénédictions, il énonce cette formule significative: «Quel bonheur que j'aie compris à temps l'erreur dans laquelle je me trouvais... Malheur à ceux qui la comprennent trop tard» (III, 13).

Nous avons insisté, chez Moratin, sur ce vaste développement d'une question que Marivaux n'avait fait qu'indiquer en passant. La différence s'avère ici importante et riche en conclusions: une situation de farce où Damis désabusé retrouve ses esprits dans un brusque revirement devient — au Siècle des Lumières — l'occasion à un vaste exposé sur le mariage et l'éducation des femmes, exposé teinté à la fois de sensibilité vibrante et de bon sens commun.

Il est temps maintenant de nous poser la question comment Fredro a-t-il traité les mêmes problèmes? De l'éducation de Sophie, nous n'apercevons pour ainsi dire que les effets: il n'en est pas question de manière plus explicite comme ce fut dans le cas de Paquita. C'est peut-être que la comédie polonaise se déroule en général plus vite, un peu à la cavalière. Mme Orgon et sa soeur renseignent pourtant le Major sur les talents de sa future. Sophie «pourrait soutenir la conversation dans une des capitales du monde, elle parle plusieurs langues. Elle a eu une gouvernante, une illustre «Madame» et elle a mis six mois pour suivre en ville des études supérieures». De plus «elle chante tout Rossini de sorte que chacun est obligé de l'écouter, elle danse sans jamais se tromper de cadence, et elle sait peindre si bien que Monsieur le Juge, cherchant à sentir une fleur de sa façon, faillit l'effacer avec son nez» (I, 4).

C'est là une critique innocente, mais sensée, de l'enseignement superficiel assuré aux jeunes filles de l'époque. S'il s'agit de mariage, Fredro se montre plus sévère. Voici comment Mme Orgon y invite sa fille:

Mme ORGON

Je vous prie d'oublier tous les romans que vous avez entendu raconter ou que vous avez lus par hasard. On se marie par égard à la fortune et non point par amour. Votre oncle est un honnête homme, propriétaire d'un bon village qui reviendrait à quelqu'un d'autre s'il ne se mariait pas avec vous.

SOPHIE

Mais, chère mère, j'ai trop bonne opinion de lui pour croire qu'il pourrait m'épouser contre mon gré.

Mme ORGON

Comment? Auriez-vous d'autres volontés que celles de votre mère?

SOPHIE

Je peux bien me soumettre à vos ordres, mais on ne saurait rien imposer à son cœur.

Mme ORGON

Je ne veux pas entendre parler de cœur.

On note, chez Sophie, plus de courage dans la résistance pourtant respectueuse qu'elle oppose à sa mère. La voyant avisée, Mme Orgon change de méthode. Elle s'engage dans une vision flatteuse de l'avenir qui attend sa fille.

Sophie, ne soyez pas infantine. N'abandonnez pas une fortune qui vous tente. Mon frère est d'un caractère doux, sa femme en fera ce qu'elle voudra. L'important est de ne pas perdre courage si quelques difficultés se présentent. Chaque mari ne songe d'abord qu'à ne pas se laisser maîtriser. Il fait le brave et le sévère, [...] il est maître absolu [...]. Mais patience! il sera vite las de la lutte continuelle et de la sauvegarde de soi-même; une épouse raisonnable en viendra à bout, pourvu qu'elle ne démorde en rien à ses plans préconçus [I, 14].

Cette mère indigne, flanquée de ses deux soeurs, est aussi bête qu'intéressée et pourtant adroite dans son manège envers les hommes. Nous aimerions insister ici sur l'universalité du type qui est presque identique chez Moratin et chez Fredro. Mis à part les traits nationaux particuliers, on y verrait presque un calque!

Il est vrai que Sophie, toute soumise aux caprices de sa mère, s'avère plus libre et plus indépendante dans ses décisions que l'héroïne espagnole. Sans se laisser diriger par sa servante, sans se confier à personne sauf Edmond, elle fait preuve de noblesse et de dignité à laquelle n'aurait pu aspirer la malheureuse Paquita. La jeune Espagnole est condamnée par son éducation même au silence et au mensonge; or, Sophie a été élevée par son père, séparé pendant dix ans de sa mère. Son père connaissait Edmond et approuvait leur amour. C'est seulement la mort inopinée de son père qui a obligé la jeune fille à rejoindre sa mère à laquelle elle n'a pas avoué son secret. La contrainte où elle se trouve, un autre mariage bien repoussant dont la menace sa mère inspirent à Sophie une première ruse bien innocente: elle cherche à se rendre agréable à son vieil oncle, sans d'ailleurs prévoir l'effet de ses câlineries. A le voir trop tendre, elle se récrie et se sauve. Fredro ne reviendra plus à ce jeu équivoque.

Le Major, d'abord révolté par la proposition de sa soeur, fait preuve par son attitude de bon sens commun.

J'eusse été fou de songer à l'amour maintenant, et plus folle encore celle qui voudrait m'épouser... Je ne tiens pas pour bonheur d'empoisonner une jeunesse par les malaises de mon âge, ni de m'exposer aux railleries de tout un régiment de hussards...

dit-il à sa soeur (I,10). Il y reviendra encore:

Je n'ai jamais cherché à comprendre en quoi consistait le bonheur de vivre en ménage, je crois pourtant que deux personnes doivent se choisir comme une paire de chevaux: le même port, le même pas, le même feu — c'est alors qu'on avance bien et sans fatigue superflue [II, 10].

Parlant à Sophie, il précise ce point de vue sensé et honnête:

Si je ne suis pas fait pour épouser, d'autant plus ne pourrais-je pas admettre certaines libertés...

C'est alors que Sophie nous fera entendre à son tour son idée toute éclairée sur le mariage:

Je ne désire nullement une liberté démesurée, une liberté sans limites — dit elle — mais je n'espère non plus trouver de l'esclavage dans mon hyménée; des obligations mutuelles doivent y régner à tous les points de vue.

Et le Major approuve:

C'est bien parler raison [II, 10].

Les interlocuteurs de cette petite scène sont bien du Siècle des Lumières. Avant de perdre momentanément sa raison, le Major se conduit en homme éclairé et la jeune Sophie s'avère fort avancée dans ses idées sur le mariage. Elle dépasse de beaucoup Paquita sous ce rapport.

Fredro fait le tour de la question aussi bien que Moratin. Après une critique de l'éducation des femmes et du mariage insensé, après la précision d'une union idéale présentée par des gens éclairés, reste à esquisser le côté comique ou même grotesque du mariage mal assorti. Moratin l'avait exprimé au moyen du discours direct, sous forme des souvenirs personnels de Doña Irene, souvenirs trop souvent évoqués. Chez Fredro, il y aura une série de cas brièvement énumérés au cours d'un entretien du Major avec sa soeur Mme Dyndalska (II, 12). On nous fera voir quelques personnages, connus par le frère et la soeur, qui ont eu l'imprudence de se marier avec des jeunes: le président que sa femme trompe avec son secrétaire; M. Fontasiński qui vient de divorcer de sa trop jeune épouse; un jeune homme tenté par la rente viagère d'une vieille dame et obligé, par suite de son mariage, de s'abriter dans une maison de santé...

Une pointe finale à ces contes drôlatiques est fournie par l'excellente scène entre l'ordonnance Grégoire et son ami Rembo (III, 16) où Fredro nous expose les risques d'un mariage déraisonnable entre vieil homme et jeune fille. Ce dialogue remonte à la tradition rabelaisienne; à le lire, on croirait entendre parler Panurge. D'ailleurs Moratin semble avoir entrevu le même danger de cocuage; Diego y fait une discrète allusion dans la phrase «Malheur à ceux qui comprennent trop tard leur erreur» (III, 13).

7. Arrivée au terme de notre analyse, tâchons d'abord d'en résumer les résultats. Les *Dames et hussards* comparés à *l'Ecole des mères* de

Marivaux ainsi qu'au *Oui des jeunes filles* de Moratin présentent le même problème exprimé dans une intrigue dramatique fort pareille, et presque identique — en ce qui concerne la péripétie finale et le dénouement chez Moratin et chez Fredro. Il y aurait quelques arguments en faveur de l'hypothèse que Fredro a pu avoir lu la comédie espagnole. Mais il n'y a pas de preuve certaine; de plus, nous renonçons à toute recherche visant la constatation d'une influence directe, puisque — comme on l'a assez vu — les échanges d'influence et d'idées entre Goldoni, Marivaux, Moratin et même Molière, sans doute aussi d'autres écrivains européens, sont tellement complexes qu'on songerait à un cercle de circuit fermé dont il n'est point possible de détacher un seul secteur stabilisé¹⁰.

Par contre, si l'on admet qu'un genre consiste dans la somme de certaines particularités communes à des ouvrages littéraires concrets, on peut se proposer d'exploiter la situation exposée plus haut pour un classement de la comédie de Fredro dans le cadre européen. Jusqu'à présent il semble avoir été admis généralement que cette pièce n'était qu'une farce. Ainsi la nomme Kucharski¹¹; pour l'étranger, George Rapall Noyes¹² reprend la même définition: «*Ladies and Hussars* is an excellent example of his [Fredro's] lighter vein; it is generally regarded as the best farce in the Polish language».

Il n'est pas dans notre dessein de nier cette évidence. A travers toute la comédie, les éléments de farce abondent. Pourtant ce terme suffit-il pour classer convenablement la pièce? Examinons au moins deux définitions du genre pour les confronter avec les *Dames et hussards* — l'insuffisance du terme sera visible déjà à considérer S. Łukasik¹³, et plus encore J. T. Shipley¹⁴. Commençons par l'érudit polonais. D'après lui, la farce présente une richesse de nuances qui changent selon l'époque littéraire. Si la farce médiévale ne vise qu'à provoquer «un rire insouciant sans nulle tendance morale ou didactique», la farce du

¹⁰ Admirateur de Goldoni, Moratin s'est inspiré de Marivaux et de Molière dont il a traduit entre autres l' *Ecole des maris* — Valbuena Prat, *op. cit.*, pp. 91-99; J. H. Lawson, *Theory and Technique of Playwriting*, New York 1949, p. 28, nous renseigne de sa part que «Goldoni combined the example of Molière with the tradition of the *commedia dell'arte*» etc.

¹¹ Kucharski, *op. cit.*, p. 30.

¹² *Ladies and Hussars*. Comedy in three acts translated from the Polish by Florence Noyes and George Rapall Noyes, New York and London 1925, Samuel French Publisher.

¹³ S. Łukasik, *Farce*, «Zagadnienia Rodzajów Literackich», vol. 5: 1962, cah. 1 (8), pp. 164-167. Cf. aussi: S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Kraków 1960.

¹⁴ J. T. Shipley (éd.), *Dictionary of World Literature*, New York 1943.

XVI^e siècle entreprend d'exprimer «un aspect satirique politique, social ou une critique des femmes». C'est surtout le mariage qui forme le pivot de la farce: «on constate partout une attitude antiféministe, l'amour y est traité sérieusement à peine dans quelques cas». A voir de près les exemples de farces à renommée européenne que cite l'auteur de l'article, on se rend compte de la différence qui existe entre la pièce de Fredro en question et la farce proprement dite. La définition de Shipley met en valeur le caractère élémentaire du comique propre à une farce: «Farce generally means low comedy, intended solely to provoke laughter through gestures, buffoonery, action or situation as opposed to comedy of character or manners...» Il est vrai que l'auteur anglais note la confusion générale survenue dans la terminologie des genres au XIX^e siècle et constate qu'on applique par suite le terme aux comédies élémentaires: «elemental comedy of physical action».

Dans la littérature moderne, il est rare d'ailleurs de rencontrer des genres littéraires à l'état pur, comme c'est aussi le cas pour les courants littéraires. Nous proposons donc de modifier le classement trop arbitraire — ou trop simpliste — des *Dames et hussards*. C'est une pièce gaie et amusante, comme le sont la plupart de comédies de Fredro, pétillante parfois de verve et, dans quelques scènes, côtoyant en effet la farce. Mais l'exemple de Marivaux, celui-ci plus près de la farce, attiré seulement par le comique un peu mécanique des situations offertes par un projet de mariage ridicule, et surtout la parenté avec Moratin doivent nous orienter vers un genre différent ou peut-être un sous-genre pour lequel nous proposons le terme d'école. D'après Paul Robert, école veut dire: «tout ce qui est propre à former, instruire quelqu'un; lieu et temps d'apprentissage»¹⁵. S'il s'agit de théâtre, ce terme figure dans plusieurs cas dans les titres d'ouvrages français, ainsi l'*Ecole des maris* (1661) et l'*Ecole des femmes* (1662) de Molière, l'*Ecole des jaloux* (1664) de Montfleury, l'*Ecole des mères* dont nous venons de parler, plus tard l'*Ecole des vieillards* (1823) de Casimir Delavigne, l'*Ecole des veufs* (1889) d'Ancey. On sait que, à leur tour, Giraudoux (1911) et Gide (1930) ont exploité le même terme, pour un roman — le premier et pour un récit — le second¹⁶.

Dans notre recherche d'un terme qui correspondrait au genre de comédie à enseignement, il est licite aussi de rappeler l'*Ecole du mariage* (*La escuela del matrimonio*, 1852, par Breton de los Herreros) et notre *Sí de las niñas* où Paquita prononce ces paroles significatives: «c'est ce qu'on nous enseigne dans l'école qu'on nous offre». Par consé-

¹⁵ P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1955, Presses Universitaires de France.

¹⁶ Par ailleurs, on n'oubliera pas de Sheridan, *The School for Scandal* (1777).

quent, on pourrait risquer «L'école des jeunes filles» comme un sous-titre à la comedia de Moratin... L'école serait un genre dramatique, teinté d'éléments comiques à proportions diverses, traitant un problème de vie de famille, de préférence le mariage et à dénouement heureux. Les *Dames et hussards* représenteraient un genre mixte (union de farce et d'école), ou bien un genre nouveau, plus rapproché de la comédie de mœurs que de la farce proprement dite¹⁷.

Dans les deux cas, la pièce de Fredro rejoint la meilleure tradition européenne. Entendons-nous: il importe peu que l'auteur polonais se soit inspiré de Goldoni, de Moratin, de Marivaux ou de Molière, ou peut-être aussi de la *commedia dell'arte* ou de Rabelais, puisqu'il a su faire une oeuvre sienne de tous ces éléments d'infiltration étrangère. Il est original et personnel dans la farce ou dans la comédie de mœurs, mi-didactique mi-sentimentale. Il y est toujours au niveau du théâtre européen. S'il a imprégné sa comédie de couleur locale nationale, ses types restent néanmoins des types universellement humains: père, oncle ou tuteur vis-à-vis d'un jeune amoureux, mère égoïste, veuve abusive, vieilles filles insupportables, jeunes filles innocentes et disposées à sacrifier leurs chastes amours, jeunes gens incapables de se mal conduire envers leur bienfaiteur — ce sont là des personnages européens, et leur fortune s'attache plus à un moment de l'histoire de notre civilisation qu'à un pays défini sur la carte d'Europe. L'exemple des *Dames et hussards* pourrait servir à élucider la situation de l'oeuvre dramatique de Fredro dans son ensemble, l'analyse comparée du théâtre européen ne servant ainsi qu'à décerner à l'auteur polonais la place qui lui est due.

W KRĘGU FORM KOMEDII EUROPEJSKIEJ:
„DAMY I HUZARY” ALEKSANDRA FREDRY

STRESZCZENIE

Analizując akcję *Dam i huzarów*, autorka wyróżnia w komedii, za Kucharskim, sytuację wyjściową (grupa misogynów zebranych w wiejskim dworku) i akcję romansową (projekt małżeństwa Majora z Zosią, zastąpiony z kolei właściwszym związkiem). Z okazji tego drugiego członu akcji przypomina dwie związane z sobą genetycznie komedie: Marivaux *Szkolę matek* (*Ecole des mères*, 1732) i Moratina *Tak dziewczęce* (*El sí de las niñas*, 1806). Wykazuje ich różnice i podobieństwa z komedią Fredry zarówno w strukturze dramatu, jak w jego treści problemowej.

¹⁷ Ce phénomène ferait songer à l'intéressante théorie mise en évidence par S. Skwarczyńska au sujet de l'origine de nouveaux genres par suite du procès d'agglutination (*Wstęp do nauki o literaturze*, vol. 3, pp. 256-257).

Rezygnując jednak z badań „genealogicznych”, proponuje wyciągnięcie konsekwencji „genologicznych” z tych daleko posuniętych analogii zwłaszcza między Fredrą a Moratinem. Mianowicie występujący głównie w teatrze francuskim termin „szkoła” i dodany do niego termin „farsa”, zdaniem autorki niewystarczający do charakterystyki *Dam i huzarów*, stworzyłyby tu składankę sugerującą nowy gatunek lub pod-gatunek komedii, zgodnie z teorią aglutynacji (Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, III 256—257). Takie zastosowanie badań porównawczych, oczywiście przy rozszerzeniu tej propozycji także na inne komedie Fredry, wydaje się przydatne do zawarowania polskiemu komediopisarzowi właściwego miejsca w teatrze europejskim.

Maria Strzałko