

VARIA

MICHAŁ BAJER

ljerz@interia.pl

Uniwersytet Szczeciński, Szczecin

LES STRATÉGIES D'ADAPTATION DE QUELQUES TRAGÉDIES DE PIERRE CORNEILLE DANS LE COURANT *CLASSICISTE* EN POLOGNE (XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES)

Abstract. Michał Bajer, *Les stratégies d'adaptation de quelques tragédies de Pierre Corneille dans le courant classiciste en Pologne (XVIII^e et XIX^e siècles)* [Adaptation strategies of Cornelian tragedies in the classical movement in Poland (18th and 19th century)], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLI/2: 2014, pp. 125-139. ISBN 978-83-232-2703-8. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158. DOI: 10.7169/strop2014.412.011

The study discusses general rules of transforming Pierre Corneille's texts in the transposition process, so as to fit the linguistic and cultural context of Polish classicism. The analysis concerns translations and adaptations following the first reception period of Corneille's works in seventeenth-century Poland. These include: "Otto" by Stanisław Konarski, "Herakliusz" by Tomasz Aleksandrowicz from the years 1744-1749 (the second Polish reception period of Corneille's works), "Cynna" by Franciszek Godlewski, as well as "Cynna" and "Horacjusze" by Ludwik Osiński from the years 1802-1808 (the third reception period). In the 18th century, the strategy of emphasizing didactic elements of texts is dominant. In 19th century, the authors strengthen suspense and the element of surprise; Aleksandrowicz uses prose and Osiński simplifies classical rhetoric. All of the translators share the ambition of enriching the Polish language and creating the tragic canon.

Keywords: theatrical translation, tragedy, classicism, Pierre Corneille, Polish Enlightenment

La réception polonaise des tragédies de Corneille commence glorieusement avec la traduction du *Cid* par Jan Andrzej Morsztyn (1661), généralement considérée comme congéniale, mais cette dynamique initiale s'estompe rapidement et les adaptations suivantes se font attendre jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Les raisons de ce déclin sont en partie historiques et politiques. En effet, la première période de l'influence internationale de Corneille coïncide avec la crise de la vie culturelle polonaise sous le règne des princes de Saxe (Fisher, 1904 ; Merzaggi, 1906 ; Kostoroski, 1972 ; Kupisz, 1993 ; Cronk, Viala, 2005 ; Albanese, 2008 ;

Zaiser, 2008¹). C'est dans la vogue d'un renouveau des études et de la littérature que les textes de Corneille font leur réapparition en Pologne, tout d'abord au théâtre de l'Ordre des frères des écoles pies à Varsovie, dans les années 1740. Après avoir été l'une des premières à internationaliser l'univers théâtral de l'auteur désormais classique, la littérature polonaise se trouve alors en arrière-garde de la tendance européenne et ce retard entraîne plusieurs conséquences pour les cinq traductions étudiées ci-dessus : *Otto* de Stanislaw Konarski (1744), *Herakliusz* de Tomasz Aleksandrowicz (1749), *Cinna* de Franciszek Godlewski (1806), *Horace* (1802) et *Cinna* (1808) de Ludwik Osiński.

Dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles, presque toute traduction est adaptation, et déjà du vivant de Corneille, les différences culturelles et linguistiques ont contribué à la métamorphose du *Cid* sous la plume de Morsztyn. Entre le milieu du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, à ces facteurs basiques s'ajoute la distance temporelle. A ce moment, c'est un Corneille sinon tout différent, du moins considérablement transformé que l'Europe entière découvre, notamment à travers de multiples éloges², parallèles (Minel, 1999: 189-200 ; Longepierre, 2000 ; Mortgat-Longuet, 2003: 703-717) et commentaires, particulièrement ceux de Voltaire (Voltaire, 1972, vol. 53-55). Les 70 années qui éloignent Konarski et Aleksandrowicz de Corneille et les 120 années qui en séparent Godlewski et Osiński ont donc été riches en transformations de la vie intellectuelle européenne et, de ce fait, elles appellent des stratégies d'adaptation toutes nouvelles. Ces dernières feront l'objet de la présente étude qui ne sera pas celle de la réception polonaise de Corneille au sens large ; elle concernera, d'une façon plus orientée, les règles de transfert du texte tragique vers une langue et un système culturel étrangers dans ce que je propose de qualifier de deuxième et troisième périodes de la réception polonaise de Corneille – les années 1740 et les années 1800.

Le corpus analysé dans cet article sera constitué uniquement de traductions des tragédies profanes à sujet antique de Pierre Corneille³. Tout d'abord, parce qu'il s'agit d'un type de pièces cornéliennes parmi les plus nombreuses à être traduites en polonais ; ensuite, parce que de telles tragédies correspondent, par leurs sujets et thèmes, à une conception de la tragédie jouissant d'un certain prestige en Pologne. Je me réfère ici à la tradition cultivée par le théâtre latin de l'Ordre des jésuites (Okoń, 1970 ; Kadulska, 1974 ; Kadulska, 1997 ; Okoń, 2006 ; Mieszek, 2013), par les représentations occasionnelles, comme *Wzór sprawidliwości* joué à Nieświerz

¹ Ce numéro contient l'article d'I. Mamczarz: L'adaptation polonaise du *Cid* de Pierre Corneille par Jean André Morsztyn et sa représentation à la cour royale (1662).

² Pour les éloges de Corneille voir les brochures, datant pour la majorité de 1768 et 1808, déposées à la BnF sous les cotes 8-BL-3218 (17,1) et 98-LN27-4901-13.

³ Je laisserai donc de côté *Polyeucte* qui, par son appartenance à la tragédie religieuse, exige une approche différente.

en 1748 (Judkowiak, 1990), et par les essais des poètes nationaux durant la période qualifiée par Szykowski de « transitoire » dans la formation de la tragédie polonaise (les traductions de Voltaire, Métastase etc. ainsi que *Tragedia Epaminondy* de Stanislaw Konarski et *Brutus* de Rajmund Korsak⁴). Les tragédies diffusées dans ces cercles s'attachent souvent à peindre la vertu romaine, idéal vivement discuté en France et en Europe justement à l'occasion des œuvres de Corneille. Les traductions étudiées ont été recueillies sur une période d'à peu près cinquante ans. Elles s'inscrivent donc toutes dans le mouvement que les études polonaises définissent comme classicisme, d'abord naissant, ensuite tardif⁵ (Kostkiewiczowa, 1977 ; Kostkiewiczowa, 1979 ; Przybylski, 1983 ; Mrowcewicz, 2005). Comme on cherchera à le montrer, les écrivains polonais déclarant leur appartenance à ce courant esthétique modifient profondément la structure et la signification de la tragédie cornélienne, tout en l'introduisant au cœur des processus importants pour la formation de la littérature polonaise de leur époque.

1. DEUXIÈME PÉRIODE (*OTHON* 1744, *HÉRACLIUS* 1749) : LE DIDACTISME

L'auteur de la première adaptation polonaise de Corneille au XVIII^e siècle⁶ est Stanislaw Konarski, membre de l'Ordre des frères des écoles pies et réformateur de l'éducation, dont le rôle important au sein des Lumières en Pologne n'a pas besoin d'être rappelé ici. *Otto* est une adaptation libre, voire une réécriture, dans la mesure où le poète polonais réduit le nombre d'actes (de cinq à trois) et transforme le dernier d'entre eux, au point d'avouer dans la préface la rupture avec l'original. Le second traducteur, Tomasz Aleksandrowicz, sans faire partie de l'Ordre des Piaristes, assume ouvertement sa dette envers son prédécesseur. Dans *Deux avertissements au lecteur* de sa traduction d'*Héraclius* (*Dwie przestrogi dla czytelnika*), il évoque la figure du « grand traducteur en langue polonaise de la tragédie nommée *Othon*, publiée à Varsovie »⁷ dont il suit l'exemple, entre autres, en opérant une réduction analogue de la construction tragique. A ces ressemblances structurelles répondent des affinités dans le domaine du sens. On remarque en effet qu'Aleksandrowicz perpétue la stratégie d'adaptation appliquée par Konarski qui, en dehors des interventions dans la structure de la pièce, s'attachait visiblement au

⁴ Même si la thématique biblique et nationale l'emporte finalement chez les auteurs polonais sur les sujets puisés dans l'antiquité (Szykowski, 1920: 80).

⁵ La dernière période est appelée tantôt classicisme post-stanislawien, classicisme varsovien, pseudo- ou néoclassicisme.

⁶ Il s'agit de la première traduction de la tragédie complète, connue dans l'état actuel des recherches. Je ne traiterai pas des traductions fragmentaires.

⁷ „przykład wielkiego tłumacza na polski język tragedyi, pod imieniem *Otto* w Warszawie wystawionej był mi pobudką”.

potentiel didactique du texte cornélien (Mieszek, 2013⁸). Les deux traducteurs polonais ont ainsi en commun de mettre en relief la problématique morale relative à la représentation littéraire des facultés humaines décisives pour l'action vertueuse.

Cette démarche est clamée par Konarski dans la préface de son œuvre : « [sluchacz] tu inszych nie usłyszysz sentymentów, tylko albo cnotliwe i wspaniałe, albo te, które od cnoty odstępują naganione. Co wszystko nie tylko dla przystojnej zabawy zacnej młodzi, ale osobliwie dla formowania onych, nie mało służy »⁹.

Plus spécialisée encore, la version d'Aleksandrowicz met l'accent sur la problématique politique. Tout comme chez Konarski, cette orientation de lecture et de réécriture est clairement indiquée dans le texte. Dans *Deux avertissements...* où le traducteur justifie sa décision d'abandonner le vers en faveur de la prose, la tragédie cornélienne est mise au rang quelque peu flou des « romans politiques » :

Nadto natura Epiki (której częścią są Tragedyje) bardziej funduje się na roztropnej fikcji, niżeli na wierszopisarstwie, czego dowodów [...] [dało – M.B.] tylu godnych autorów w politycznych romansach. Na koniec, jeżeli te ekskuzji wagi mieć nie będą: przyznaję się, że nie sławy metra lub komedianta, ale politycznego dla siebie dywertymetu w tej mojej tragedji upatrowałam (Dwie przestrogi do czytelnika, non paginé, p. 2)¹⁰.

Pour suivre plus en détail les démarches permettant de placer au centre de la traduction la problématique politique, j'étudierai l'exposition d'*Héraclius* polonais en parallèle avec le texte original.

Le texte d'Aleksandrowicz s'ouvre sur la réflexion de l'usurpateur Fokas (Phocas cornélien) concernant le caractère trompeur de la faveur populaire :

Widzę ja oczywiście, przyjacielu, jak to jest śliski do szczęścia stopień, fawor i przychylność pospolitego gminu, który ile jest łatwy do zniewolenia od przezornego i odważnego człowieka na najstraszniejszą imprezę, tyle temuż samemu bohaterowi zaszkodzić może, kiedy uwierzywszy prostemu ludzi zgromadzeniu, ich afektem, a nie przezorną polityką dalsze swoje konsekwencje regulować będzie¹¹.

⁸ L'article évoque une bibliographie assez riche concernant la préface de Konarski.

⁹ « [...] l'auditeur n'y entendra d'autres sentiments que vertueux ou généreux, ainsi que la censure de ceux qui s'écartent de la vertu. Tout ceci sert non seulement l'amusement décent de la jeunesse honnête, mais particulièrement sa formation » [M.B.].

¹⁰ « En plus, la nature de l'épique (dont les tragédies font partie) se fonde dans une plus grande mesure sur la fiction raisonnable que sur la versification, les preuves de ceci [...] [sont fournies par – M.B.] de nombreux auteurs honorables dans leurs romans politiques. Finalement, si mes excuses n'ont pas d'importance, j'avoue que dans cette mienne tragédie, je ne briguais pas l'honneur du vers ni celui de l'histriion, mais un divertissement politique pour moi-même ».

¹¹ « Je le vois avec évidence, ami, comme c'est une distinction bien fugace que la faveur de la masse populaire, qui, tout en étant facile à dompter par un homme prudent et courageux dans l'entreprise la plus formidable, peut également nuire à ce même héros, lorsque celui-ci, ayant ajouté foi à une simple assemblée populaire, laissera régler ses actions futures par ses passions et non pas par une politique prudente ».

Ce passage correspond aux vers 1-8 de l'original, toutefois il ne s'agit pas d'une traduction, mais d'un ajout. Aleksandrowicz introduit des sens nouveaux par rapport au texte cornélien qui, à cet endroit, prend la forme d'une réflexion morale à portée générale, concernant l'amertume attachée au pouvoir suprême. On relèvera l'orientation en quelque sorte technique de cette transformation : le texte passe du lieu commun de la morale à l'analyse précise des processus politiques et des dangers relatifs au gouvernement populaire. Ainsi, l'adaptateur prouve dès le début son intérêt pour le « divertissement politique », inscrit potentiellement dans la fable cornélienne, et fait passer ce message de la puissance à l'acte. En conséquence, là où, chez Corneille, Phocas rend simplement compte de son rôle crucial dans l'exécution de Maurice (l'empereur légitime), dans le texte polonais il présente son geste comme résultat du concours de diverses circonstances politiques. Les plus importantes sont la *vox populi* et la pression des puissances voisines :

[...] nie inaczej nam cesarska dostać się mogła purpura, tylko musieliśmy przysiąc malkontentom, że ją krwią wydrzemy Maurycemu, cośmy i uczynili. Aplaudowała nam Grecyja, Carogród, sam nawet Filippikus, terazniejszy Hetman a brat cioteczny Maurycego aprobował dekret, mając satysfakcję za niesłuszne od Maurycego uwięzienie, i owszem, tenże Filippikus w tym fundował dla nas aplikacją, koniecznie perswadując, żebyśmy ani Cesarzowi, ani dzieciom nie folgowali, ale całe plemię Maurycego wytępiwszy, żadnej krwi kropli dla nadziei jakiegokolwiek zemsty nie zostawili¹².

Le souci d'exhaustivité dans le traitement de la matière politique conduit à une reconstruction totale de l'exposition cornélienne, ce que je propose d'étudier sous trois aspects : l'ordre des renseignements importants pour le déroulement de l'intrigue, la disposition des répliques et l'originalité de l'apport du traducteur.

Premièrement, on note que le texte français donne peu d'informations concernant l'accession de Phocas au pouvoir. En effet, les renseignements en question entourent seulement l'élément crucial à ce stade de l'intrigue, à savoir la nouvelle du retour du faux Héraclius, fils de Maurice (vv. 21-26). L'auteur polonais s'attarde tellement sur les mécanismes de l'usurpation que tout en rendant la scène d'ouverture presque trois fois plus longue par rapport à l'original, il ne trouvera pas l'opportunité de mentionner ce fait essentiel dont il ne sera question que plus tard. Deuxièmement, la recherche de la pénétration politique fait modifier à Aleksandrowicz l'ordre des répliques. Chez Corneille, l'idée de donner Pulchérie en mariage à Martian émane du confident de Phocas, qui voit dans cette initiative la

¹² « La pourpre impériale ne nous serait pas échue sans le serment fait aux mécontents de l'arracher avec son sang à Maurice, ce que nous avons fini par faire. La Grèce approuvait nos démarches, ainsi que la cité des tzars ; Philippicus lui-même, aujourd'hui ataman et cousin germain de Maurice avait approuvé le décret, y trouvant satisfaction pour l'injuste emprisonnement infligé jadis par Maurice, ce qui a fait à ce même Philippicus embrasser notre parti, tout en nous persuadant de n'épargner ni l'empereur ni ses enfants, mais d'exterminer toute la race de Maurice, sans laisser une seule goutte de sang à l'espoir d'une vengeance future ».

solution à la crise provoquée par la rumeur du retour d'Héraclius (vv. 53-56) ; chez Aleksandrowicz, elle est avancée par Phocas lui-même dans son premier discours, au cours de l'explication des raisons profondes de ses décisions politiques prises à l'époque de l'usurpation. Les informations qui, dans la pièce originale, étaient distribuées savamment au cours d'un échange réaliste, subissent donc une concentration dans le cadre d'un monologue hypertrophié au détriment de la dynamique dramatique. Pour terminer cette brève analyse de l'exposition, je voudrais poser le problème de l'originalité et de la fidélité des décisions du traducteur dans son approche du texte français. Or, malgré le nombre et l'ampleur des apports d'Aleksandrowicz dans l'exposition de la tragédie, on remarquera qu'ils se rapportent en général aux idées présentes dans la tragédie cornélienne, tout en les développant et – fait non moins important – en les déplaçant. Ainsi, les réflexions initiales du monologue polonais de Phocas concernant la vanité de l'appui plébéien sont-elles visiblement inspirées par la clôture du premier discours de ce personnage chez Corneille, où elles apparaissent seulement après l'évocation du retour du faux Héraclius¹³. En ce qui concerne le sens des deux passages, on mesure facilement le chemin parcouru. D'une brève allusion aux mœurs populaires, glissée furtivement dans un discours se rapportant strictement à la situation dramatique donnée, on passe à un exposé général très élaboré.

On conclura qu'Aleksandrowicz utilise le cadre général de la situation cornélienne pour dispenser une leçon de théorie politique. On doit signaler qu'il s'agit d'une démarche allant strictement à contre-courant des lois de l'esthétique théâtrale du classicisme, ce qui est clairement indiqué non seulement par les traités généraux comme *La pratique du théâtre*, mais également par les commentaires de Corneille lui-même dans l'*Examen d'Héraclius* : « [les narrations] sont éparses ici dans tout le poème et ne font connaître à la fois que ce qu'il est besoin qu'on sache pour l'intelligence de la scène qui suit » (Corneille, 1963: 440). Comme l'a montré Georges Forestier, les allusions à la théorie politique servent dans la tragédie cornélienne à bâtir la structure littéraire (Forestier, 1996: 22-25) ; on le voit clairement dans l'exposition du texte étudié, où le poète français se soucie notamment de la vraisemblance et de la forme d'ensemble de sa tragédie. Le traducteur polonais – comme le fera plus tard la critique universitaire centrée sur le sens politique du théâtre cornélien (Forestier, 1996) – renverse l'ordre de ces données. La clé de l'unité de la scène ne réside plus chez lui dans le concept d'ordre poétique, mais dans le principe didactique. Aleksandrowicz cherche avant tout

¹³ « Et le peuple amoureux de tout ce qui me nuit/ D'une croyance avide embrasse ce faux bruit,/ Impatient déjà de se laisser séduire/ Au premier imposteur armé pour me détruire/ Qui s'osant revêtir de ce fantôme aimé/ Voudra servir d'idole à son zèle charmé » (vv. 27-32). Plus loin : « Le peuple en sa personne aime encore et révère/ Et son père Maurice et son aïeul Tibère » (vv. 57-58).

à recueillir et consolider, dans un corps de doctrine complet et uni, les bribes d'informations à caractère politique, éparses dans l'ensemble du dialogue cornélien. Dans un deuxième temps, il s'efforce de combler les lacunes laissées par le traitement fragmentaire de cette problématique par Corneille, en fournissant une réponse à la question laissée ouverte dans le texte français, concernant les causes de l'impopularité de Phocas survenue après l'engouement populaire en sa faveur. C'est la raison pour laquelle une scène brève et relativement dynamique dans l'original français a été tournée en un long exposé statique. C'est le prix à payer pour le divertissement politique dont se félicite Aleksandrowicz dans *Deux avertissements...* et qu'il cherche, en bon didacticien, à faire partager aux autres. Autant le souci de rehausser la caractéristique morale du héros s'accordait avec les lois de la poétique classique, autant ce dernier trait marque un tournant vers une stratégie textuelle différente, propre au théâtre philosophique des Lumières.

2. TROISIÈME PÉRIODE (*CINNA* 1806, 1808 ; *HORACE* 1802) : LA MÉLODRAMATISATION

Après les cas isolés du XVIII^e siècle, le début du XIX^e siècle semble apporter un intérêt croissant pour la tragédie cornélienne en Pologne. En l'espace de sept ans, quatre traductions paraissent : le *Cyd* (1801) et *Horacjusze* par Osiński, *Cynna* par Godlewski et *Cynna* par Osiński. Nous évoquerons les trois derniers textes mentionnés.

Si le classicisme polonais des premières années du XIX^e siècle apprécie *Cinna*, les poètes-traducteurs voient dans cette œuvre une pièce à construction défectueuse, nécessitant une réparation. Les transformations les plus importantes commencent à l'acte IV, après le dévoilement de la conjuration. Dans la scène suivante, Auguste reste seul ; c'est le moment de son grand monologue (IV, 2). Cette section est suivie du dialogue de l'empereur avec son épouse Livie (IV, 3). L'impératrice exhorte son mari à se montrer clément envers les conjurés. L'ensemble de ces discours constitue une réécriture des sections du chapitre IX du traité de Sénèque *De clementia*. On retiendra de ce bref résumé le fait que, dans l'original français, l'idée du pardon ne vient pas de la part d'Auguste lui-même, mais qu'elle lui est proposée dès l'acte IV (bien que le geste pathétique de magnanimité se fasse attendre jusqu'à la dernière scène de l'acte V). C'est par rapport à cet aspect que les traducteurs polonais de la tragédie cornélienne ont laissé leur empreinte sur le texte.

Franciszek Godlewski, tout comme Ludwik Osiński qui l'a suivi, ont modifié la structure de la pièce selon le même *modus operandi* : en éliminant le personnage de Livie. Marian Szykowski – auteur de l'importante synthèse sur la tragédie polonaise dont les deux volumes ont paru peu après la fin de la Première Guerre mondiale – attribue cette initiative à la volonté de retrancher au texte son aspect de

réécriture (Szykowski, 1920: 115-116). L'idée est certainement juste dans la mesure où le tournant des XVIII^e et XIX^e valorise de plus en plus le concept d'originalité et où les jeux intertextuels dans le style humaniste sont en retrait à cette période. Il semble néanmoins que l'intervention des traducteurs polonais conjugue cette première motivation avec une seconde, d'un tout autre genre. Or l'élimination du personnage de l'impératrice apporte également une transformation structurelle à l'ensemble de la tragédie.

Pour le comprendre, il faut voir dans le monologue d'Auguste non seulement une pièce majeure pour la caractéristique du héros ainsi que pour l'établissement du sens idéologique et intertextuel de l'œuvre, mais aussi – sur le plan plus basique – pour la construction de la fable tragique. Etant une longue méditation sur le choix de l'action future de l'empereur – l'élément dont dépendent la vie ou la mort des personnages sympathiques au public – le monologue constitue le moment nécessaire au déroulement ultérieur de l'intrigue et capital pour la création du suspense. Comme le remarque l'auteur de l'ouvrage sur les monologues cornéliens, la violence comme scénario virtuel des déportements de l'empereur est présente dans ce passage de façon intense : « Après la lucidité politique, et l'aveu d'une cruauté dont il ne peut se défaire, l'empereur est repris par cette cruauté et imagine le moyen de tourmenter moralement Cinna en le faisant périr, se voyant même son bourreau » (Cuénin-Liéber, 2002: 215). Ce scénario gagne en vraisemblance si l'on prend en considération l'histoire du personnage avant son ascension au pouvoir. Ceci permet à Cuénin-Liéber de tracer en passant un parallèle inattendu entre Auguste et un autre personnage du théâtre cornélien, Médée (Cuénin-Liéber, 2002: 212). Sans résumer ce monologue trop connu, on signalera que son point culminant est la pensée du suicide, surpassée tout de suite par l'image atroce d'un suicide combiné avec un meurtre (vv. 1179-1184). Dans son indécision quant à l'attitude qu'il devrait adopter, Octave Auguste est donc submergé par des images de violence, et sous cet aspect également, son discours peut être comparé aux grands monologues d'hésitation de Médée chez Euripide (eepisodion V, vv. 1020-1080) et chez Sénèque (acte V, vv. 910-960). Dans *Cinna* cornélien toutefois, les doutes exprimés par Auguste trouvent une réponse presque immédiate au cours du dialogue avec Livie. Cette réponse est l'éloge de la clémence considérée comme scénario optimal de l'action future. Le pardon en tant que solution de la situation critique apparaît sur scène avec une intensité, pour ainsi dire, palpable, évoqué à l'intersection de la poétique du sublime, des démonstrations morales et du genre épideictique.

D'une façon générale, on notera que la suppression du discours de Livie (IV, 3) par les adaptateurs polonais crée deux types d'effets. Les premiers sont rétrospectifs, car la décision de Godlewski et Osiński influence la fonction et la place de la scène précédente dans l'ensemble de la structure de la tragédie. Sous l'effet de cette coupe, l'incertitude générée par les hésitations d'Auguste devient un principe

crucial de la structure dramatique et source de tension pendant la durée de presque deux actes complets. La suppression du premier discours de Livie éloigne la décision finale de l'empereur dans l'horizon d'attente des spectateurs. Autant le suspens était inscrit dans la pièce cornélienne (on ne savait pas si Auguste allait adopter ou non les conseils de son épouse), autant les adaptateurs polonais le renforcent considérablement. Deuxièmement, il faut reconnaître que la suppression de la scène de Livie entraîne des conséquences pour la suite de la pièce, notamment pour la catastrophe qu'elle rend plus surprenante par rapport à l'original français. Privé d'indication en forme d'éloge de la clémence, le public polonais reste dans l'obscurité quant au sort des conjurés jusqu'à la dernière scène de la pièce, où la décision finale surgit triomphalement et pathétiquement, basée sur un principe philosophique nouveau, dont il n'était pas encore question dans le texte.

Cette brève caractéristique montre que, dans leur traitement de la fable cornélienne, les adaptateurs polonais de *Cinna* dans les premières années du XIX^e siècle soulignent le potentiel de l'intrigue à susciter – attiser et éterniser – la curiosité du public. Ce souci pour les effets de suspens et de surprise s'inscrit dans une tendance plus vaste, confirmée par les genres dramatiques en vogue à l'époque. C'est notamment le cas du mélodrame et de l'opéra de sauvetage. Le problème des relations tortueuses entre la tragédie et le premier des genres évoqués prend d'ailleurs une forme particulière dans le contexte de l'analyse des adaptations tardives de *Cinna*. C'est parce que l'œuvre de Corneille occupe une place importante dans le corpus de textes tragiques réinterprétés par le mélodrame. Le type des pièces de théâtre basées sur la mise en péril du héros a été rendu populaire entre autres par *La clemenza di Tito* de Métastase qui – sans être une adaptation fidèle de *Cinna* – a été visiblement inspirée par ce texte. L'œuvre métastasienne était connue également en Pologne à travers l'adaptation pour le théâtre parlé, proposée par Kajetan Skrzetuski en 1779. Comme exemple d'une pièce à l'inspiration cornélienne sensible, on peut mentionner *Cinna* d'Antonio Simone Sografi, dans lequel Giulio Meregazzi, l'auteur d'un livre sur la réception italienne de Corneille, voit « il tipo commune del melodramma del settecento » qu'il caractérise de la façon suivante :

[...] la peripezia e l'estremo pericolo dei due protagonisti salvati proprio nel momento in cui stavano per esser condotti al supplizio, la soluzione felice ed improvvisa del dramma, allorché Augusto senza nessuna preparazione logica, senza in precedenza il minimo indizio di uno svolgimento o di una modificazione qualsiasi del sui carattere s'induce a perdonare i congiurati (Meregazzi, 1906: 125).

On peut donc constater que la projection des principes mélodramatiques sur les adaptations de *Cinna* constitue un cas de rétroaction : les imitations à succès ont frayé le chemin à l'original tout en le transformant. Ceci s'inscrit d'ailleurs dans la tendance générale de la réception polonaise de Corneille au XVIII^e siècle qui, d'après Szykowski, a été facilitée par la mode des pièces de Métastase. Une autre

convention qui a rendu populaires, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, les structures dramatiques basées sur le suspense est le type d'opéra connu sous l'appellation d'opéra à sauvetage, né et répandu en France pendant la Révolution. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un type d'intrigue engageant un jeu particulier avec l'empathie du spectateur qui, tout en s'identifiant avec un personnage représenté dans un péril de mort imminente, voit ce grand danger dissipé *in extremis*. Pour employer la formule aristotélicienne (Aristote, 1980: 97), les héros de l'opéra de sauvetage – appelé en anglais *rescue opera* et en allemand *Rettungsooper* (Charlton, 1992) – passent d'une façon inattendue « au bonheur » après une période de « malheur » prolongée et intense. Cet élément correspond à la logique de transformation de l'intrigue de *Cinna* par les adaptateurs polonais qui – travaillant pour les scènes commerciales – doivent prendre en considération les modes d'alors.

En ce qui concerne l'ouverture de l'esthétique tragique à l'influence des genres commerciaux dans la traduction d'*Horace* par Osiński, je me bornerai à citer l'intervention la plus évidente, concernant la fin de la pièce : l'élimination de tout le cinquième acte, représentant le jugement d'Horace après le meurtre de Camille¹⁴. Cette décision entraîne plusieurs conséquences. Tout d'abord, elle réduit la structure rhétorique de la tragédie, car la scène du tribunal constituait le cadre privilégié à la manifestation de la virtuosité oratoire, prisée par le public français du XVII^e siècle. Deuxièmement, elle vide la pièce d'une partie de sa substance tragique : l'âgon entre les partis permettait à Corneille de questionner et d'affirmer les valeurs importantes pour son époque. Troisièmement, la réduction opérée par Osiński dissout l'attache intertextuelle de la tragédie originale, qui mettait en scène, dans le cinquième acte, le cas de conflit des valeurs, analysé par Quintilien dans son développement sur les états de cause (Quintilien, 1865: 104 ; Goyet, 1996). Toutes ces transformations semblent significatives dans le contexte de l'évolution de la culture européenne entre l'époque de Corneille et le début du XIX^e siècle. Elles se résument dans un autre aspect de la nouvelle catastrophe, c'est-à-dire dans son adaptation aux codes du mélodrame, visible dans le rejet de la rhétorique formelle de la scène du tribunal en faveur du pathos plus direct de la scène du fratricide.

3. LES CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES

3.1. LE VERS ET LA PROSE

La plupart des traductions et adaptations cornéliennes fournies par les écrivains polonais d'appartenance classiciste utilisent le vers de treize syllabes à rime plate,

¹⁴ Une telle décision d'adaptation a déjà été appliquée dans le domaine de l'opéra (Sografí, 1797: 42-43 ; Wittmann, 1993: 115-132).

avec une coupe après la septième. Ce vers constitue l'équivalent de l'alexandrin depuis les premières implantations polonaises de la dramaturgie française au XVII^e siècle. Il est utilisé dans les traductions de Corneille par Konarski, Godlewski et Osiński. Ce choix semble justifié pour deux raisons : la longueur du vers de treize voyelles proportionnée par rapport à celle de l'alexandrin, et son débit naturel, apparenté à la prosodie de la langue parlée. Cette caractéristique correspond à celle de l'alexandrin dans les traités de poétique de l'époque (d'Aubignac, 2001 : 383-384).

Dans ce contexte, l'emploi de la prose par Aleksandrowicz dans sa traduction d'*Héraclius* fait figure d'exception à la règle qui exige deux commentaires. Tout d'abord, le choix du traducteur intervient à l'époque des discussions sur l'emploi du vers dans la tragédie et en général dans le discours de théâtre. La piste classique est indiquée par le traducteur polonais lui-même qui dans ses *Deux avertissements...* appuie sa démarche sur l'argument aristotélicien (Aristote, 1980 : 67). Deuxièmement, il semble nécessaire de rapprocher l'adaptation de la tragédie cornélienne par Aleksandrowicz des autres versions en prose des textes appartenant à ce corpus qui paraissent en un nombre considérable à cette période, notamment en Italie, et sur lesquelles Giulio Meregazzi porte un regard très critique en les qualifiant de « [...] volgari rifacimenti, [che – M.B.] deformano il testo con aggiunte arbitrarie, con espressioni strampalate, con una costante trascuratezza nello stile da far capire alla prima che all'infuori dell'utilità momentanea » (Meregazzi, 1906 : 50). Dans sa synthèse de référence, Marian Szykowski n'est pas moins sévère à l'égard de l'ouvrage d'Aleksandrowicz qu'il qualifie de « curiosité » (Szykowski, 1920 : 14). Sans aspirer à réhabiliter ce texte, dont la place dans la littérature polonaise est moins que marginale, il semble néanmoins qu'on ne doit pas le mettre au même rang que les versions italiennes, condamnées par Meregazzi. Tout d'abord, il ne s'agit pas d'un travail à finalité commerciale, commandé par un libraire à un ouvrier de lettres anonyme, mais d'un *otium non otiosum* revendiqué par son noble auteur et présenté en grande pompe à une dédicataire illustre. Ensuite – comme l'a montré l'analyse ci-dessus – si le défaut des versions italiennes étaient d'après Meregazzi les ajouts arbitraires (« aggiunte arbitrarie »), les modifications de l'adaptateur polonais obéissent à la logique indiquée par lui-même dans ses *Deux avertissements...* : elles servent à mettre en valeur le sujet politique dans la pièce. Finalement, le style d'*Héraclius* polonais ne doit pas non plus être considéré comme entièrement fantasque puisque, comme nous le verrons, il est organisé selon un certain nombre de principes.

3.2. L'USAGE DE LA RHÉTORIQUE PAR LES TRADUCTEURS

On peut constater qu'excentrique et impropre dans plusieurs de ses expressions, la langue d'Aleksandrowicz dans *Héraclius* réalise cependant certains postulats de

l'esthétique classique dans la mesure où il s'agit globalement d'un ouvrage situé dans le registre du style moyen (Fumaroli, 1980 ; Zuber, 1997 ; Beugnot, 1999: 539-599). Dans ce contexte, la présence de tours considérés généralement comme plus familiers doit être mise au compte de la tendance universelle du polonais de l'époque qui (tout en limitant ce trait par rapport aux périodes précédentes) continue à privilégier les expressions plus imagées et plus chargées affectivement que le français de la même époque (Folkierski, 1917: 27). En somme, la langue de cette traduction semble résulter de la superposition de trois couches. Tout d'abord, on y voit des éléments du style oratoire approprié à la tragédie et à la négociation politique, deuxièmement – l'influence du style de conversation. Dans ce dernier cas, il s'agit d'un élément contraire à l'esthétique de la tragédie classique, dont les actes de communication sont considérés généralement par les théoriciens comme « discours », mais jamais comme conversation qui reste réservée à la comédie (d'Aubignac, 2001: 407-413). Le troisième trait du style d'Aleksandrowicz est sa dimension scolaire, visible dans le privilège accordé à la clarté de l'exposé, l'exhaustivité des raisonnements et la subtilité des divisions.

Travaillant loin du milieu scolaire, Godlewski et Osiński se laissent influencer par les particularités de la langue littéraire de leur époque. On notera donc surtout la simplification de la structure rhétorique trop formelle, abandonnée en faveur d'une expression plus directe. On le voit dès les premières lignes du monologue d'Emilie ouvrant *Cinna* dans la version d'Osiński, où l'apostrophe complexe aux passions de l'héroïne (vv. 1-8 de l'original) subit une réduction visible. Dans la colonne de droite, je signale par x les omissions du traducteur concernant l'ensemble d'un vers :

Jedyna żądzo serca, żądzo niecierpliwa, Pomsto, której ode mnie krew ojcowska wzywa,	Impatients désirs d'une illustre vengeance Dont la mort de mon père a formé la naissance,
x x x Daruj, jeśli cię moim namysłem znieważam! X	Enfants impétueux de mon ressentiment, Que ma douleur séduite embrasse aveuglément, Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire ; Durant quelques moments souffrez que je respire, Et que je considère, en l'état où je suis,
Kogóż ścigam i kogo na zgubę narażam?	Et ce que je hasarde, et ce que je poursuis.

On remarquera notamment la suppression des vv. 3-4 de l'original, fondés sur la périphrase apportant une seconde qualification du destinataire de l'apostrophe. Ce trait conférerait au style original de Corneille une certaine *copia* baroque, absente de la version polonaise. En plus, les vv. 3-4 de la traduction sont formés d'une phrase chacun, tandis que dans l'original, les vv. 6-8 (dont ils sont l'équivalent) s'inscrivent dans la structure d'une subordonnée complexe. Ce dernier changement

illustre bien la régularité présente dans toute la traduction. Il s'agit certes d'un emploi des éléments puisés dans le répertoire de la rhétorique classique (les vv. 3-4 de la traduction sont respectivement une exclamation et une question oratoire), mais cette utilisation privilégie les constructions plus brèves, faisant appel moins à l'intellect (comme les périodes basées sur les phrases complexes) qu'aux passions de l'auditeur. Il s'agit d'une langue efficace face au public qui, vers 1810, devait accorder son attachement au style cornélien avec la lecture des textes ultérieurs allant de Racine aux œuvres du *Sturm und Drang*.

3.3. TROIS TENDANCES GÉNÉRALES

Les orientations didactique (sensible dans la deuxième période de la réception polonaise de Corneille) et commerciale (visible dans la mélodramatisation de ce répertoire durant la troisième période) se combinent constamment avec une troisième finalité, commune également aux premiers essais de l'implantation de la dramaturgie classique française en Pologne au XVII^e siècle. En effet, cette finalité a été clairement exprimée dans un *Avis au lecteur* (*Typograf do czytelnika*) placé dans le volume recueillant entre autres la traduction du *Cid* par Jan Andrzej Morsztyn et celle d'*Andromaque* par son neveu Stanislaw (vers 1698), où il est explicitement question de permettre l'illustration de la langue polonaise à travers la traduction¹⁵. Dans le travail de l'appropriation des textes français en Pologne, on ne doit pas sous-estimer l'aspect propre à la culture de la période étudiée, celui de la rivalité entre les nations. Si les tragédies françaises passent pour le sommet de l'art littéraire de l'époque, leur assimilation fait rejaillir sur la langue et la culture d'accueil un reflet du prestige original.

Les sources de cette idée doivent être cherchées, elles aussi, dans les textes français. Selon le *Parallèle de Monsieur Corneille et Monsieur Racine*, publié en 1686, le travail créateur de deux auteurs a permis à la France « d'égaliser l'ingénieuse Athènes, et de triompher de la superbe Rome » (Longepierre, 2000: 166). Cette perspective de compétition est présente chez plusieurs commentateurs influents de la tragédie classique française. En Pologne, l'idée trouve un écho d'autant plus important qu'elle s'intègre dans la discussion concernant l'absence de tragédie nationale. A l'aube du XIX^e siècle, les œuvres renaissantes et baroques appartenant à ce genre ne satisfont plus aux nouvelles exigences dans le domaine du style et de la construction. Les poètes du classicisme polonais partent à la recherche de

¹⁵ « Cependant, comme – tout en étant écrites *non ea intentione* – certaines choses peuvent approcher *publicum* à visage ouvert (et sans nuire à la réputation de leurs auteurs) tout en apportant un nouvel ornement à la langue, j'ai commencé à réfléchir *serio* sur le moyen de servir ma patrie et démontrer avec quelle injustice certains prétendent que la langue polonaise soit moins qu'une autre apte à recevoir et posséder les expressions fluides et agréables à l'oreille ».

nouveaux modèles. Si la grandeur du théâtre français s'est alimentée des textes anciens, italiens et espagnols, pourquoi la France ne devait-elle pas contribuer à rehausser le prestige de la scène polonaise ? Par conséquent, les traductions cornéliennes étudiées sont tendues entre les visées immédiates (didactiques ou commerciales) et la volonté de (re)créer dans la littérature polonaise un canon tragique à la fois praticable et paradigmatique de la pureté d'expression.

BIBLIOGRAPHIE

Textes littéraires analysés

- CORNEILLE, P., GODLEWSKI, F. (1806): *Cynna, traiedja(!) P. Kornela przekładania x. Franciszka Godlewskiego*. Wilno : Józef Zawadzki.
- CORNEILLE, P., KONARSKI, S. (1744): *Otto tragedja, w Warszawie In Collegio Privato Nobilium Scholaru Piarum, roku 1744 we Dni Zapustne reprezentowana*. Warszawa.
- CORNEILLE, P., OSIŃSKI, L. (1978): *Cynna albo Łaskawość Augusta*. In : Corneille, Racine. *Tragedie*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy.
- CORNEILLE, P., OSIŃSKI, L. (1978): *Horacjusze*. In : Corneille, Racine. *Tragedie*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy.
- CORNEILLE, P., ALEKSANDROWICZ, T. (1749): *Herakliusz tragedja z francuskiego na polski język wytlomaczona. Jaśnie Wielmożnej Annie z Rzewuskich Humeckiej (...) dedykowana*, s. 1.
- CORNEILLE, P. (1963): *Œuvres complètes*. Paris : Seuil.
- LONGPIERRE, H. de (2000): *Médée, tragédie suivie du Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine*. E. Minel (éd.). Paris : H. Champion.
- SOGRAFI, A.S. (1797): *Gli Orazi e i Curiazi, tragedia per musica*. Vienna.
- VOLTAIRE. (1974): *Commentaires sur Corneille*. In : D. Williams (éd.). *Les œuvres complètes de Voltaire. The complete works of Voltaire*, vol. 53-55. Oxford : The Voltaire Foundation.

Autres textes

- ALBANESE, R. (2008): *Corneille à l'école républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France. 1800-1950*. Paris : L'Harmattan.
- ARISTOTE (1980): *La Poétique*. R. Dupont-Roc, J. Lallot (éds.). Paris : Seuil.
- BEUGNOT, B. (1999): *La précellence du style moyen (1625-1659)*. In : M. Fumaroli (éd.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*. Paris : PUF.
- CHARLTON, D. (1992): *Rescue opera*. In : S. Sadie (éd.). *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3. London : Macmillan Press, 1293-1294.
- CRONK, N., VIALA A. (éds.). (2005): *La Réception de Racine à l'Age Classique. De la Scène au Monument*. Oxford : The Voltaire Foundation.
- CUÉNIN-LIEBER, M. (2002): *Corneille et le monologue. Une interrogation sur le héros*. Tübingen : Gunter Narr.
- D'A UBIGNAC, F. H. (2001): *La pratique du théâtre*. H. Baby (éd.). Paris : H. Champion.
- FISHER CANFIELD, D. (1904): *Corneille and Racine in England*. New York : The Columbia University Press.
- FOLKIERSKI, W. (1917): *Cyd Kornela w Polsce*. Kraków : Akademia Umiejętności.
- FORESTIER, G. (1996): *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Paris : Klincksieck.
- FUMAROLI, M. (1980): *L'âge de l'éloquence*. Genève : Droz.

- GOYET, F. (1996): *Le sublime du lieu commun : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris : H. Champion.
- JUDKOWIAK, B. (1990): Z dziejów teatru nieświeskiego. U początków teatru. *Pamiętnik Teatralny*, 39, 3/4 (155/156) : 305-336.
- KADULSKA, I. (1974): *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746-1765)*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- KADULSKA, I. (1997): *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce: z antologią dramatu*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- KOSTKIEWICZOWA, T. (1979): *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko: szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- KOSTKIEWICZOWA, T. (éd.). (1977): *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- KOSTOROSKI, E. P. (1972): *The Eagle and the dove. Corneille and Racine in the literary criticism of eighteenth-century France*. Oxford : The Voltaire Foundation.
- KUPISZ, K. (1993): Andromède de Corneille et ses avatars polonais du XVII^e siècle. In : G. Cesbron (éd.). *Voix d'est en Europe, souffles d'Europe en est (Angers, 21-24 mai 1992)*. Angers : Université d'Angers, 147-169.
- MEREGAZZI, G. (1906): *Le Tragedie di Pierre Corneille nelle traduzioni e imitazioni italiane del secolo XVIII*. Bergamo : tip. G. Fagnani.
- MIESZEK, M. (2013): Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim. *Pamiętnik Literacki*, 3 : 119-143.
- MINEL, E. (1999): Trois parallèles de Corneille et Racine: Longepierre, La Bruyère et Fontenelle. In : W. Leiner, R. Zeiser (éds.). *Papers on French Seventeenth Century Literature 2000, XXVII, 52. Colloque Corneille et Racine*. Tübingen : Gunter Narr, 189-200.
- MORTGAT-LONGUET, E. (2003): Aux origines du parallèle Corneille-Racine : une question de temps. In : G. Declercq, M. Rossellini (éds.). *Jean Racine 1699-1999*, Paris : PUF, 703-717.
- MROWCEWICZ, K. (2005): *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia*. Warszawa : Instytut Badań Literackich PAN.
- OKOŃ, J. (1970): *Dramat i teatr szkolny: sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, PAN.
- OKOŃ, J. (2006): *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce. Rodzimość i europejskość*. Warszawa : DiG.
- PRZYBYLSKI, R. (1983): *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy.
- QUINTILIEN et PLINE LE JEUNE. (1865): *Œuvres complètes*. D. Nisard (éd.). Paris : Firmin Didot.
- SZYKOWSKI, M. (1920): *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzny 1661-1831*. Kraków : Akademia Umiejętności.
- WEINTRAUB, W. (1939): Les débuts de l'influence de Racine en Pologne. *Revue de Littérature Comparée*, 19 : 591-604.
- WITTMANN, M. (1993): Meyerbeer and Mercadante? The reception of Meyerbeer in Italy. *Cambridge Opera Journal*, 5 (2) : 115-132.
- ZAISER, R. (éd.). (2008): *Papers on French Seventeenth Century Literature XXXV, 68, Pierre Corneille et l'Europe*. Tübingen : Gunter Narr.
- ZUBER, R. (1997): *Les émerveillements de la raison : classicismes littéraires du XVII^e siècle français*. Paris : Klincksieck.