

Les contextes de la traduction. L'établissement de la tradition cornélienne en Pologne au tournant romantique : discours critique, pratiques éditoriales, péritextes

Michał BAJER
Université de Szczecin, Pologne

C'est relativement tôt que la traduction devient pour la culture polonaise une manière de réagir au prestige international de la dramaturgie du classicisme français. Parallèlement aux comptes rendus des récits de voyages et aux spectacles en langue originale, les poètes locaux proposent leurs versions des pièces importantes. Entre 1660 et 1668, *Silvie* de Mairet¹ et *Le Cid* de Corneille sont adaptés, respectivement, par Stanisław Herakliusz Lubomirski et Jan Andrzej Morsztyn ; dans les années 1690 c'est le cas d'*Andromaque* de Racine, traduite par Stanisław Morsztyn. À partir de cette époque, l'assimilation des tragédies cornéliennes constitue – avec une intensité variée – un phénomène récurrent dans la littérature polonaise du XVIII^e siècle et du premier quart du XIX^e siècle. À partir de 1825, les essais dans ce domaine se raréfient, sans toutefois disparaître complètement.

Dans la contribution qui suit, je voudrais me pencher sur la dernière période de l'intérêt massif pour la création cornélienne en Pologne – l'époque entre 1800 et 1825. À ce moment de l'histoire littéraire, l'apparition de nouveaux modes d'exégèse littéraire et le succès des œuvres véhiculant des conceptions esthétiques irréductibles au paradigme classique, rendent particulièrement délicate la position, jusqu'alors privilégiée, de la dramaturgie française. Le refroidissement des passions suscitées par les tirades cornéliennes donne lieu au déploiement des procédés apologétiques, car une telle crise demande une réaction de la part des auteurs attachés (pour des raisons diverses) à la tradition classique dans la littérature polonaise. L'évolution du goût littéraire oblige à donner de cette tradition une image rétrospective unifiée. En conséquence, c'est alors seulement qu'il devient possible de parler de l'*appropriation* de Corneille au singulier. Contrairement aux essais partiels (donc aux *appropriations* diverses, successives et plus ou moins désordonnées), la tradition cornélienne dans la littérature polonaise apparaît désormais comme phénomène cohérent, incontestable, considéré dans sa logique rigoureuse du passage d'un fait externe à la réalité rendue sienne.

Autant que la forme des traductions elles-mêmes, les faits textuels secondaires semblent constituer des documents adéquats pour parler de la constitution de l'image unifiée de la tradition cornélienne en Pologne. C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, je propose d'étudier les contextes de la traduction : les pratiques textuelles accompagnant la circulation des versions et les adaptations des pièces cornéliennes sur le marché

¹ Sur l'attribution de la traduction de *Silvie* à Lubomirski et sur ses dates, voir *Dawni pisarze polscy : od początków piśmiennictwa do Młodej polski : przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 2, (rééd.) Jarosław Maciejewski, Roman Loth, Tadeusz Witczak, Warszawa, Wydawn. szkolne i pedagogiczne, 2001, p. 370.

littéraire polonais. Je passerai en revue les discours historiques et critiques, la présentation éditoriale des traductions, et la relation entre quelques-uns de leurs péritextes.

Le discours critique

Dans le premier quart du XIX^e siècle, le phénomène le plus marquant pour les lectures polonaises de Corneille est l'apparition et le développement du discours critique consacré à cet écrivain, à sa place dans la littérature française et à l'influence de ses tragédies sur la littérature polonaise. Dans cet ensemble d'exposés et d'analyses, deux voix se font distinguer : celle de Kazimierz Brodziński (1791-1835) – le poète classique, professeur² et auteur de plusieurs dissertations sur l'histoire littéraire – ainsi que celle de Ludwik Osiński (1775-1838), professeur de l'université de Varsovie et directeur du Théâtre national, connu notamment à cause de ses traductions dramatiques³. Son cours de littérature comparée – le premier en Pologne – professé entre 1818 et 1830 et publié à titre posthume en 1861, contient plusieurs évocations de Corneille qui était, par ailleurs, le poète le plus souvent traduit par Osiński (ce qui, comme nous le verrons, vaudra à cet écrivain l'honneur d'être cité par tous ses contemporains dans leurs textes sur le dramaturge français). Aux côtés de ces deux auteurs, j'évoquerai Euzebiusz Słowacki (1772-1814)⁴, Józef Korzeniowski (1797-1863)⁵ et Kazimierz Władysław Wójcicki (1807-1870)⁶.

Dans les textes théoriques des années 1810-1850, le nom de Corneille constitue un élément récurrent au sens variable, car son évocation permet d'appuyer des thèses diverses et de formuler des programmes esthétiques variés. Si, dans la plupart de cas, la réflexion polonaise reproduit les clichés de la réception européenne du classicisme français, je chercherai néanmoins à dégager comment la reprise des idées reçues va de pair avec l'apparition des jugements adaptés à la vie littéraire autochtone dans la mesure où les discours étudiés présentent, dans la plupart de cas, une structure binaire. Au sein des exposés de critique littéraire, la réflexion sur la place de Corneille dans la poésie française et mondiale précède, en effet, les remarques sur le rôle de cet auteur pour la production en langue polonaise. Cette oscillation entre l'universalisme et le particularisme, propre à toute une époque attribuant un haut prix à la conception de l'esprit national, est signalée par le plan même des textes les plus importants du corpus étudié. Les discours de Słowacki, Brodziński et Osiński prennent la forme de cours académiques. Qu'il s'agisse du panorama de la poésie nationale ou de l'exposé de la littérature comparée, les évocations des critiques et des tendances étrangères constituent à chaque fois le point de référence de la lecture des auteurs autochtones.

Corneille en France et en Europe : l'approche historiciste

L'aspect de la réécriture, propre à l'ensemble de la réflexion polonaise sur Corneille et Racine, est d'autant plus visible que les critiques et professeurs polonais situent

² Il enseignait dans un collège de l'Ordre des frères des écoles pies, à l'université de Varsovie (après 1822) ; il était aussi membre de la Société Varsovienne des Amis des Sciences (à partir de 1821).

³ À côté du *Cid* (1801), d'*Horace* (1802) et de *Cinna* (1809) il a traduit, entre autres, *Alzire* de Voltaire (1801), *Otello* dans la version de Ducis (1801), *Gabrielle de Vergy* de De Belloy (1802), *Fénélon ou les religieuses de Cambrai* de Chénier (1803).

⁴ Avant 1811, professeur de rhétorique au lycée de Krzemieniec ; après cette date, professeur de l'université de Vilnius. Il était père de Juliusz Słowacki.

⁵ Il était dramaturge romantique et romancier.

⁶ Voir « Piotr Kornel », dans Kazimierz Władysław Wójcicki, *Życiorysy znakomitych ludzi*, t. 2, p. 195-208 ; « Ludwik Osiński », *ibid.*, p. 200-214.

Corneille sur le fond de la littérature française et occidentale. Plus que les autres, ces parties des discours de Brodziński et d'Osiński s'apparentent au compte rendu synthétique. Cependant, contrairement à l'opinion de Wóycicki, *Le Cours de littérature comparée* ne peut pas être réduit à un choix de citations de La Harpe. En réalité, les sources des idées empruntées pour brosser le portrait de l'auteur du *Cid* sont Jean Chapelain, François Hédelin d'Aubignac, Bernard Fontenelle, Voltaire, Nicolas Boileau, Jean-Baptiste Rousseau, Friedrich Schlegel, Prosper de Barante. Dès l'entrée en matière, cette liste autorise deux conclusions. Les lecteurs polonais de Corneille au début du XIX^e siècle sont relativement bien informés, tout en s'écartant peu des chemins battus. Leur inscription dans la *doxa* critique se manifeste par le peu de cas qu'ils font des *Examens* et des *Discours* de Corneille et dans cette omission nous voyons facilement une tendance de l'époque. Le choix des auteurs peut être qualifié ensuite d'équilibré, dans la mesure où il met en série des défenseurs et des détracteurs du poète⁷.

Dans la compilation éclectique des opinions reçues, un élément acquiert vite une signification particulière. C'est l'idée que le classicisme français constitue le produit d'un long processus d'assimilation et d'appropriation des modèles étrangers. Une forme assez radicale de cette thèse peut être trouvée chez Brodziński :

Car ne croyons pas que, depuis l'époque de Molière et Corneille, la dramaturgie française elle-même, ait progressé par ses propres forces. Molière n'a formé lui-même aucune de ses meilleures pièces. Aux anciens écrivains grecs et latins il doit ses caractères ; au théâtre espagnol – sa fable. De même, les tragédies les plus excellentes de Corneille et de Racine viennent des modèles anciens, voire espagnols⁸.

D'une façon absolue, l'équilibre judicieux entre l'inspiration puisée dans les modèles anciens et la compréhension, tant intuitive que profonde, des mœurs contemporaines est indiquée comme source de la grandeur du classicisme louis-quatorzien.

Malgré ses qualités, la démarche privilégiée par les auteurs français présente des faiblesses tout aussi évidentes que ses plus grands succès. Si la littérature du Grand Siècle apparaît dans le contexte de *translatio studii* liant le monde grec à la modernité, chaque étape de cette succession prestigieuse l'éloigne de l'essence du tragique ancien⁹. On retrouve là l'inspiration de l'historicisme allemand (Schlegel avec son *Parallèle des deux Phèdre*, mais aussi, plus fondamentalement, Winckelmann¹⁰), ainsi que les influences du groupe de Coppet (dérivées notamment du traité *De la littérature* de M^{me} de Staël). En exploitant ces inspirations modernes, l'auteur polonais propose une lecture sociologique des rapports entre la France et l'héritage ancien :

Mais, comme les Romains mâles n'étaient plus de jouvenceaux grecs, de même les Français, adonnés à la mollesse, ne pouvaient d'autant moins être les Romains. Pour se développer, leur

⁷ Même si *Le Cid* est présenté par Osiński comme un des plus beaux poèmes français, l'auteur du cours mentionne avec respect la critique de l'Académie française en insistant sur son impartialité évidente par rapport aux attaques de Scudéry.

⁸ « [...] *Bo nie sądzmy, aby i francuzka dramatyka od czasów Moliera i Kornela, na własnych siłach się wzniosła. Molier żadnej z lepszych sztuk swoich sam nie utworzył. Charaktery winien starożytnym pisarzom greckim i rzymskim, intrygę hiszpańskiemu teatrowi. Podobnie też najcelniejsze tragedye Kornela i Rassyna, ze starożytnych a nawet z hiszpańskich wzorów powstały* », Kazimierz Brodziński, *Pisma. Wydanie zupełne poprawione i dopełnione z nieogłoszonych rękopismów*, Poznań, Skład główny księgarni Gebethnera i Wolffa, 1872-1873, t. 5, p. 49-50. Plus loin, en citant cette édition, j'indique seulement le nom de l'auteur, le numéro du tome et la page.

⁹ *Ibid.*, t. 5, p. 392.

¹⁰ Ce point a été traité dans Maciej Junkiert, *Historyzm wobec starożytności w dziełach J. J. Winckelmanna, W. von Humboldta, i F. Schlegla. Próba rekonstrukcji i zarays polskiej recepcji*, « *Slavia occidentalis* », 2013, 70/2, p. 7-25.

urbanité devait emprunter d'autres chemins ; elle n'était pas politique comme chez ces premiers. [...] L'urbanité française était domestique¹¹.

Les remarques sur l'action conjointe de l'institution galante et des inspirations romaines préparent le développement sur le théâtre, dans la mesure où, d'après Brodziński, « auprès du peuple urbain, la poésie dramatique peut atteindre le sommet de son développement¹² ». La tragédie – le genre privilégié de la dramaturgie classique – se présente dans cette perspective comme contamination des modèles antiques par la galanterie héritée des troubadours. Elle est donc doublement suspecte : adaptée aux formes de la sensibilité moderne, elle ne peut que trahir les sources anciennes qu'elle revendique ; genre national, pourquoi s'attache-t-elle à l'imitation des fables grecque et romaines¹³ ? Cette position paradoxale, donc insoutenable, rend les textes classiques inadaptés pour servir de modèle universel¹⁴.

En lisant le développement de Brodziński, nous saisissons sa dimension polémique. L'auteur s'oppose à la tendance à ériger les classiques français en modèles atemporels. Les critiques du groupe de Coppet, sa source d'inspiration, sont évoqués à l'appui de ces thèses : « Les Français les plus éclairés se sont formés cette idée [de plus en plus critique] de leur poésie dramatique et du siècle de Louis XIV, dont la littérature nous considérons comme modèle jusqu'à nos jours¹⁵ » – écrit-il, avant de citer un fragment du *Tableau de la littérature du XVIII^e siècle* de Prosper de Barante, présenté comme « un des écrivains les plus modernes et à la réputation des plus honorables¹⁶ ». Selon Brodziński, le néoclassicisme orthodoxe, visible dans l'attachement fanatique aux modèles louis-quatorziens, constitue une position dépassée, propre aux demi-savants peuplant les salons

¹¹ « *Lecz jak mężczy Rzymianie nie byli już greckimi młodzieńcami, tak Francuzi miękkości oddani, tym mniej Rzymianami być mogli. Towarzystwo ich inną drogą musiała się rozwinąć, nie była jak u tamtych polityczną [...] Towarzystwo Francuzów była domową* », *ibid.*, t. 3, p. 14 Plus loin, Brodziński écrit : « *Kawalerstwo i Trubadurowie łączyli i uprzyjemniali ją po zamkach ; wydoskonalił ją wzorowy w tym względzie dwór którego przykład na cały kraj się rozszerzył. Pleć piękna, która tak w Grecyi jak w Rzymie, lubo cnotom mężów wyrównywała, zbyt jednak zapominaną była, otrzymała berlo w towarzyskości Francuzów. Francya stała się szkołą posiedzeń.* » (« La chevalerie et les troubadours la [l'urbanité] rendaient plus unie et plus agréable dans les châteaux ; elle a été perfectionnée par la cour, modèle à cet égard, dont l'exemple rayonnait à travers le pays entier. Le beau sexe – qui, tant en Grèce qu'à Rome, ne cédaient pas aux maris en vertu, tout en restant en une obscurité relative – s'est vu honoré d'un sceptre dans l'urbanité des Français. La France est devenue école des ruelles. ») (*Ibid.*) La remarque sur les différents modèles de l'urbanité par rapport à l'importance accordée aux femmes répond au passage du chapitre VII de *De la littérature* (« L'urbanité romaine avait quelque chose de mâle qui n'empruntait rien de la délicatesse des femmes, et se maintenait seulement par l'austérité des mœurs », Germaine de Staël, *Œuvres complètes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1820, t. 4, p. 137) tandis que l'analyse de l'influence institutionnelle des femmes sur la littérature française vient du chapitre XVIII du même ouvrage (« L'influence des femmes est nécessairement très grande, lorsque tous les événemens se passent dans les salons, et que tous les caractères se montrent par les paroles ; dans un tel état de choses, les femmes sont une puissance, et l'on cultive ce qui leur plaît », *op. cit.*, p. 358).

¹² « *Poezya dramatyczna u ludu towarzyskiego, najwyżej posuniętą być może* » (Brodziński, *op. cit.*, t. 3, p. 15).

¹³ À part *Le Cid*, des pièces de Corneille – historiques ou non – à l'action située en Europe aux alentours et après la chute de Rome (telles que *Pertharite, roi des Lombards*, *Don Sanche d'Aragon*, *Héraclius, empereur d'Orient*, *Attila, rois des Huns*) sont ignorées.

¹⁴ « *Tragedye francuzkie mimo znakomitej doskonałości, zostaną zawsze tylko jako rodzaj poezyi Francuzom, a raczej czasowi kwitnienia ich monarchii właściwym, i właściwość ta nie dozwoli im być ideałem dla wszystkich narodów i wieków* », « Les tragédies françaises, malgré leur perfection magnifique, demeureront pour toujours un genre de poésie propre aux Français ou plutôt au temps du fleurissement de leur monarchie ; et cette qualité ne leur permettra pas de devenir l'idéal pour d'autres nations et siècles », Brodziński, *op. cit.*, t. 5, p. 416.

¹⁵ « *Oświeceni Francuzi sami dziś wcale inaczej mówią oswo jęj poezyi dramatycznej i o wieku Ludwika XIV, którego literaturę my po dziś dzień za wzorową uważamy* », Brodziński, *op. cit.*, t. 5, p. 416.

¹⁶ *Ibid.*

du début du siècle¹⁷. Une telle pratique nuit également aux poètes superficiels, qui s'arrêtent aux formes vides sans pénétrer au vif des sujets qu'ils traitent¹⁸.

L'historicisme devient un élément récurrent de la réflexion sur la tragédie du classicisme français en Pologne. Tout en dominant chez Brodziński, il marque de son empreinte les discours de Ludwik Osiński sans, toutefois, les dominer entièrement. Fidèle au projet du relativisme historique radical, Brodziński insiste sur l'incompatibilité irréductible des systèmes de pensée appartenant à des époques et des contextes sociaux variés. Osiński, au contraire – tout en reconnaissant la spécificité de chaque univers culturel – semble réserver plus de place à l'idée de la continuité, non seulement esthétique, mais aussi spirituelle entre les héros antiques et leurs versions cornéliennes. La résurrection de l'esprit du passé semble être une simple manière de parler pour Brodziński, lorsqu'il remarque que « Racine et Corneille ont su réveiller sur la terre les vertus patriotiques romaines, la mémoire des Grecs, magnifiques par leurs aventures, à l'époque où les fruits du génie de ces nations ont réveillé l'Europe à la lumière¹⁹ ». Osiński donne à cette idée davantage d'importance en limitant, de surcroît, sa portée uniquement à Corneille, présenté comme lien entre Rome et Paris : « Corneille lui a indiqué le sublime qui semblait ne plus avoir d'interprète digne de lui depuis la chute de Rome²⁰. » Ailleurs il écrit : « La postérité lointaine attache une sorte de respect solennel à la grandeur antique de Rome, sublimée par des vertus héroïques de ses citoyens et immortalisée par la voix de ses écrivains²¹. »

L'idée de Corneille ressuscitant le génie romain porte les traces d'une certaine exaltation quasi mystique. En conséquence, elle apparaît comme un pas en arrière par rapport aux conceptions historicistes²², en faisant penser au modèle de lecture déjà dépassé, fixé au XVII^e siècle (à l'époque de la publication des *Dialogues* de Guez de Balzac adressés à M^{me} de Rambouillet²³) et reproduit dans les éloges de l'auteur des *Horaces* et du *Cinna*²⁴. Faut-il y voir la contestation de la théorie littéraire moderne ou bien la preuve de son assimilation superficielle par le critique ? Loin de considérer les cours d'Osiński comme signe du retour irréflecti à l'étape précédente de la réflexion esthétique, je propose d'y voir, au contraire, la marque de son moment historique propre.

À l'époque où Osiński donne ses conférences à l'université de Varsovie, les idées progressistes du cercle de M^{me} de Staël ont déjà porté leurs fruits. Aux yeux du traducteur polonais de Corneille – plongé dans le mélange des styles propre au premier tiers du siècle – le succès des tendances allemandes et britanniques a tout d'un fléau. Malgré le ton adouci de ses cours publiés, les témoignages de l'époque mettent en valeur la

¹⁷ Brodziński, *op. cit.*, t. 1, p. 39-40.

¹⁸ *Ibid.*, t. 3, p. 219.

¹⁹ « Rzymskie cnoty patriotyczne, pamięć znakomitych przygodami Greków, umiał Rassyn i Kornel obudzić na ziemi wtenczas, gdy plody geniuszu tych narodów obudziły do światła Europę », *ibid.*, p. 15.

²⁰ « Kornel wskazał jej szczytność, która zdała się nie mieć godnego siebie tłumacza, od czasu jak Rzym upadł », Osiński, *Dzieła*, Warszawa, Nakładem wdowy po autorze, 1861-1862, t. 4, s. 181.

²¹ « Odległa potomność przywiązuje uroczyste jakieś poszanowanie do starożytnej wielkości Rzymu, którą wzniosły bohaterskie cnoty jego obywatelów, a głos jego pisarzów uwiecznił. Zdaje się iż w dziejach pamiętnego ludu, umysł Kornela szczególniejsze miał upodobanie », *ibid.*, t. 2, p. 311-312.

²² On retrouve ici l'influence des conceptions de M^{me} de Staël : « Corneille, plus rapproché des temps orangeux de la Ligue, montre souvent dans ses tragédies le caractère républicain », *op. cit.*, p. 361-362.

²³ Même si les textes étaient composés avant, leur apparition en public a exercé une influence sur la réception de Corneille. Voir Marie-Odile Sweetser, « Visions de l'autre dans la tragédie classique : le Romain et l'Oriental », dans *Ethnography in French Literature*, éd. Buford Norman Rodopi, Amsterdam Atlanta, 1996, p. 57.

²⁴ « [...] il semble avoir recueilli l'esprit qui anima tous les héros de Rome », Paul-Jérémie Bitaubé, *Éloge de Corneille*, Berlin, George Jacques Decker, 1769, p. 29.

résistance d'Osiński face aux progrès du « sublime romantique²⁵ » de Mickiewicz. Dans ce contexte, le choix de Corneille doit être interprété comme prise de position conservatrice mais qui – et c'est en quelque sorte l'essence du problème – refuse tout radicalisme.

Occupant sa chaire, envisagée comme bastion du conservatisme²⁶, entourée par la jeunesse de plus en plus turbulente, le grand professeur est à la fois isolé et en vue. Malgré son attachement évident à l'esthétique du classicisme, sa position lui interdit de tourner le dos à la modernité²⁷. Il a lu et compris Schlegel et M^{me} de Staël et l'évocation de leurs conceptions est pour lui plus qu'une concession oratoire aux goûts nouveaux. Il assimile plusieurs idées de ces auteurs, il en est même profondément imprégné. Tout ce qu'il fait ensuite, c'est déplacer la disposition des accents. En posant le problème de la durée des modèles du classicisme français, il adopte les thèses modernes sur le conditionnement historique et social de l'art, tout en soulignant néanmoins la continuité fragile de certaines valeurs littéraires, obtenue grâce au talent exceptionnel d'un auteur comme Corneille :

[...] on peut douter que la littérature moderne ait eu Racine, sans avoir eu Corneille auparavant ; il est par contre sûr que Corneille ne doit toute sa grandeur qu'à lui-même. L'art perfectionné a été poussé jusqu'au sommet par un homme aussi extraordinaire [que Racine] qui a rétréci les bornes de la liberté pour élargir le champ des émotions et des impressions jusqu'alors inconnues. Mais il n'a pas su ébranler ni surpasser la grandeur de Corneille [...]. La vocation de la tragédie n'aurait, peut-être, rien perdu de sa noblesse, si elle avait suivi de plus près le chemin indiqué par Corneille²⁸.

La conception cornélienne de la tragédie semble en accord particulier avec la dignité du genre tragique considéré dans son ensemble, donc depuis ses sources antiques. Si la poésie du Grand Siècle a fini par perdre ces qualités, celle de Corneille se voit abstraite de la tendance générale pour être située, au contraire, dans une sorte d'histoire littéraire parallèle. Son esprit, incarné par la postérité fictive, anime la vision de la tragédie française basée sur un « comme si ».

On remarquera, pour terminer, le ton généralement timide du discours encomiastique d'Osiński. Nous sommes loin, en effet, des symboles traditionnellement forts de la gloire littéraire défiant le temps, tels que les socles en marbre, les statues d'airain, les envols stratosphériques, etc. Sans oser heurter les doctes de son temps d'un côté, et ses étudiants aux sympathies romantiques de l'autre, Osiński choisit la voie intermédiaire de l'*insinuation* subtile. Sa réflexion sur la durée du modèle cornélien après la Révolution s'exprime discrètement quoiqu'incontestablement.

Sur ce point, l'activité de professeur rejoint chez Osiński ses occupations de traducteur. C'est la traduction, confinant souvent à l'adaptation, qui permet à ce lecteur de Corneille de présenter la poésie de son modèle littéraire au public contemporain sous

²⁵ Nicholas Cronk, *The Classical Sublime: French neoclassicism and the language of literature*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003.

²⁶ Ses opinions gagnent à Osiński le nom du « dernier des classiques » utilisé dans sa biographie par Kazimierz Władysław Wójcicki (*Ostatni klasyk. Wspomnienie z pierwszej połowy naszego stulecia*, Warszawa, 1872).

²⁷ D'après Wójcicki, le ton du cours d'Osiński a été adouci par son éditeur, Franciszek Salezy Dmochowski.

²⁸ « [...] wątpliwą jest rzeczą, czyli by nowa literatura miała Rasyna, gdyby wprzód nie było Kornela, to zaś jest pewnem, że Kornel całą swą wielkość winien sobie samemu. Wydoskonaloną sztukę, człowiek równie nadzwyczajny posunął do szczytu i ścieśniając granice swobody, rozszerzył pole nieznanym przed nim poruszeń i wrażeń ; lecz wielkości Kornela [...] ani zachwiać, ani prześcignąć nie zdołał. Może nawet dostojne powołanie tragedji nie straciłoby na tem, gdyby się wskazanej przez Kornela drogi, ściślejsz trzymało », Osiński, *op. cit.*, t. 2, p. 324-325.

un jour nouveau. Comme j'ai cherché à le montrer ailleurs²⁹, l'image du *Cid*, des *Horaces* et de *Cinna* délivrée par ses traductions se situe dans le point fragile de la rencontre du passé avec l'esthétique moderne – c'est Corneille transformé par le lecteur de Racine et de Voltaire ; Corneille marqué par les discussions du classicisme mûr. Cette vision de la traduction – visible dans les choix stylistiques et dramaturgiques – permet de parler du néoclassicisme d'Osiński. Elle trouve un complément logique dans sa réflexion historique exprimée dans les cours littéraires.

En partant des propositions historicistes et en finissant par interpréter Corneille dans le sens de la durée ou restauration des valeurs anciennes, Osiński manifeste clairement son profil de conservateur timide ou diplomate, dans la mesure où sa modération semble imposée par les conditions particulières dans lesquelles il exerce sa fonction enseignante. Sur le plan plus large, son exemple montre comment, dans l'Europe de la Restauration, un discours littéraire conservateur pouvait se greffer sur le discours essentiellement progressiste de Schlegel et de M^{me} de Staël.

Corneille dans la littérature polonaise

Fidèle aux tendances occidentales qu'il a faites siennes, Kazimierz Brodziński constate à propos des modèles de la future tragédie nationale :

Il faut nous souhaiter de telles tragédies : les écrivains ne doivent pas lire que Racine et Corneille – dont les réminiscences cesseront d'être fraîches à nos yeux – mais ils doivent étudier comment Shakespeare et Schiller savent donner une couleur locale aux choses qu'ils peignent et, surtout, ils doivent lire et analyser en détail l'histoire polonaise, sans quoi il est impossible d'être un bon dramatique³⁰.

Dans ses détails, le projet de la tragédie polonaise reprend les lieux communs de la critique européenne. Son sujet doit être historique, les caractères représentés avec le respect de la couleur locale, ses scènes dynamiques, au lieu d'être dominées par la déclamation. Dans ce contexte, Corneille reste néanmoins pour les critiques polonais un point de référence :

En suivant Schlegel – écrit Osiński – quiconque en notre pays voudra s'approprier ce nouveau genre [de la poésie romantique] devrait commencer par nous introduire de plus près à des œuvres qui fondent, essentiellement, son être et sa réalité. [...] Si, comme je l'ai mentionné, les anciens écrivains grecs se placent à la tête du romantisme et si – comme l'a récemment annoncé un critique éclairé [Schlegel] – l'œuvre de Pierre Corneille, *Le Cid*, porte en lui également les qualités de ce type [c'est-à-dire des qualités romantiques], je ne prévois pas que la chose elle-même [c'est-à-dire le texte cornélien], en *irritant* la sensibilité par le seul nom de classique [qui lui est traditionnellement attribué], puisse être difficile à concevoir et à juger convenablement [par ses lecteurs]³¹.

²⁹ Michał Bajer, « Les stratégies d'adaptation de quelques tragédies de Pierre Corneille dans le courant classiciste en Pologne (XVIII^e et XIX^e siècles) », *Studia Romanica Posnaniensia*, R. XLI 2014/2, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, p. 139-154.

³⁰ « *Takich nam tragedyi życzyć należy, aby pisarze nie tylko Rasya i Kornela czytali, z których reminisceniami przestaną przecież być dla nas nowemi, ale żeby zechcieli badać jak Szekspir i Szyller umieją dać barwę miejscowości rzeczom, które malują, a najwięcej, aby dzieje polskie w szczegółach czytali i rozbiali, bez czego nie podobna być dobrym dramatycznym poetą* », Brodziński, *op. cit.*, t. 6, p. 95.

³¹ « *Należałoby raczej ażeby torem Schlegla, kto zechce nowy ten rodzaj w kraju naszym przyswoić ; zaczął od bliźszego obeznania nas z temi dziełami, na których on istotnie swój byt i swoją rzeczywistość zasadza. [...] Jeżeli, jakem wspomniał, starożytni Grecy pisarze stawają na czele romantyczności, jeżeli jak nie dawno światły krytyk osądził, dzieło Piotra Kornela, *Cyd*, mieści w sobie i tego rodzaju zalety ; nie przewiduję bynajmniej, iż by rzecz sama, nazwiskiem tylko rażąca klasyków troskliwość, miała być trudną do pojęcia i należytego ocenienia* », Osiński, *op. cit.*, t. 2, p. 6-7.

Il s'agit là, bien évidemment, d'une *captatio benevolentiae* : en présentant un cours dans lequel l'analyse du *Cid* tient une place importante, le classique établi s'adresse à ses jeunes étudiants, en indiquant une connexion possible entre le contenu de ses leçons et la littérature à la mode. Une idée plus profonde semble néanmoins animer ce passage, mettant l'érudition de professeur au service d'une conception pédagogique conciliatrice. Sans lancer des anathèmes contre les nouvelles tendances, Osiński – comme il l'a déjà fait auparavant – recule vers les sources allemandes du romantisme représentées par Schlegel. Cette perspective lui permet d'indiquer la tragi-comédie française comme point de rencontre des esthétiques différentes et d'ériger Corneille en modèle pour les aspirants poètes, quelle que soit l'orientation stylistique de leurs premiers essais.

S'agit-il, sous la plume du professeur varsovien, d'un « Corneille des romantiques » (pour reprendre le titre de l'ouvrage dirigé par Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette³²) ? Une telle identification est interdite, tout d'abord par l'appartenance esthétique voire idéologique d'Osiński lui-même : l'auteur du cours de littérature comparée et l'illustre traducteur était un exemple d'attachement aux textes classiques. Libéré de ses préjugés et invitant ses auditeurs à abandonner les leurs, Osiński voit dans la méditation sur la poésie cornélienne le terrain neutre du contact avec la grandeur littéraire – ni classique, ni romantique, mais grandeur littéraire tout court.

Tout en gardant sa dimension d'éloge, l'évocation du poète français peut mettre en avant des idées plus particulières sur le développement de la littérature polonaise. Dans une page de son cours, consacrée à la traduction, Kazimierz Brodziński cherche à mesurer l'apport de Ludwik Osiński à la culture de la parole polonaise :

Osiński a mis en évidence des qualités de la langue polonaise peu connues avant lui : l'énergie dans la poésie dramatique, la fluidité et la pureté du vers. Il a choisi dans la dramaturgie française ce qu'elle pouvait avoir de plus puissant et, peut-être, de plus convenable à la nation – Corneille. Il a choisi parmi les chants français leur fleur la plus belle, c'est à dire les sentiments d'honneur, d'amour et de courage dans le *Cid*. Une autre œuvre, rendue aussi parfaitement dans son genre, aurait emporté un succès égal, puisque, dans les choses de goût, il n'y a pas et il ne peut y avoir d'exclusivité. À l'esprit militaire nous devons alors le nouveau genre d'éloquence judiciaire, dans lequel le talent d'Osiński a éclaté. Ce même esprit a inspiré les plus beaux endroits de Ziemiaństwo de Koźmian, qui – à l'instar des odes célébrant la gloire nationale –, accueillies par la nation avec une ardeur générale, semblaient s'approcher du goût romain, par lequel la toute première littérature polonaise a commencé³³.

L'éloge met en jeu notamment l'analyse éthique de la tragédie cornélienne et de sa traduction. Cette analyse fait un usage intense du concept de nation, qui prend de plus en plus d'importance dans la critique romantique.

On remarque, en effet que, tout d'abord, *Le Cid* est envisagé du point de vue de sa convenance avec la nation dont il émane. En second lieu, la mouvance littéraire à laquelle participe sa traduction, conduit à affecter toute la nation polonaise. Cette communication successive des qualités éthiques à travers les qualités littéraires fait penser à l'ancienne

³² Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Corneille des romantiques*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

³³ « Osiński wydobyl nowe mało znane przed nim zalety języka polskiego, energią w poezji dramatycznej, potoczność i poprawność wiersza. Wybrał z francuskiej dramatyki to, co najmocniejszego, a może najstosowniejszego dla narodu mieć mogła ; Kornela. Wybrał z romantyzmu francuzów jej kwiat najpiękniejszy, to jest uczucie honoru miłości i odwagi w *Cydzie*. Dzieło inne, również w swoim rodzaju doskonale oddane, byłoby także miało swą wziętość, bo wyłączności w rzeczach smaku nie było i być nie powinna. Duchowi militarnemu wówczas winni jesteśmy nowy rodzaj wymowy sądowej, w której mówczy talent Osińskiego zajasniał. Tenże duch natchnął najpiękniejsze miejsca Ziemiaństwa Koźmiana, które również jak *Ody* sławę narodową opiewające, z powszechnym zapalem przez naród przyjęte, zdawały się zbliżać ku smakowi Rzymian, od którego zaczęła się najpierwsza polska literatura », Brodziński, *Pisma rozmaite*, Warszawa, Drukarnia Józefa Węckiego, 1830, t. 1, p. 35-36.

idée de *translatio studii* combinée avec la *translatio imperii*. Cette dernière conception est d'ailleurs clairement indiquée par la clôture du texte, où l'esprit national polonais est qualifié de « proche du goût romain » (la remarque flatteuse renvoie probablement aux liens de la culture baroque des Sarmates avec l'univers de l'expression latine³⁴). Aux yeux de Brodziński, la traduction en langue slave ajoute donc un maillon supplémentaire à la chaîne de la transmission culturelle liant Rome et Paris, magnifiée par les écrivains de l'époque de Louis XIII³⁵. Les sentiments « d'honneur, d'amour et de courage » que la France doit aux Latins et que – grâce à Corneille – elle a su porter à leur apogée, sont pour ainsi dire ramenés à leurs sources. Dans l'expérience de rupture qui hante les intellectuels et les artistes polonais de l'époque d'après les Partages, cette identité romaine, forcément décousue, demande des renforts nouveaux pour pouvoir être réinstallée à défaut de durer dans sa forme intacte, léguée tout simplement d'une génération à l'autre. Les traductions cornéliennes d'Osiński contribuent à ce phénomène et c'est là que gît la différence cruciale entre les exploitations politiques de Corneille en France et en Pologne : au lieu de dédoubler (dans les symboles) l'existence d'un État bien réel³⁶, la dramaturgie héroïque crée un des nombreux mythes compensateurs de cette époque.

De façon générale, l'éloge d'Osiński par Brodziński insiste sur la fonction « institutionnelle » de la littérature, selon les termes de M^{me} de Staël. Le texte dramatique (qu'il s'agisse de la tragédie originale ou de sa traduction) apparaît comme un outil de la réflexion sur les caractéristiques intrinsèques de la pensée collective à une époque donnée. Envisagée dans cette perspective, la présentation des valeurs comme « l'honneur, l'amour et le courage » s'inscrit dans l'horizon des attentes du public polonais. Après avoir remarqué au passage qu'« une autre œuvre, rendue aussi parfaitement dans son genre, aurait emporté un succès égal » (phrase à interpréter comme éloge des qualités purement techniques de la traduction), Brodziński mentionne néanmoins la pertinence du choix de texte opéré par Osiński. La formule employée suggère un certain effort d'élection : le texte le plus conforme au caractère des Français (« leur fleur la plus belle ») devait toutefois être recherché dans la masse de la production moins fidèle aux mœurs françaises. L'éloge de la sagesse dont a fait preuve Osiński dans son approche critique de la dramaturgie française semble partagé par l'ensemble des premiers lecteurs du traducteur varsovien. Il trouve son développement plus tard, dans la préface de Franciszek Salezy Dmochowski, accompagnant l'édition posthume des écrits d'Osiński :

Dans le choix des traductions, auxquelles il a voué sa plume quasi exclusivement, Osiński a suivi le chemin conforme à la disposition et à l'esprit de ses compatriotes. Il ne s'est pas laissé leurrer par les scènes passionnées de Racine. Il a choisi trois des plus illustres œuvres de Corneille, pleines des sentiments élevés, des grandes pensées exprimées avec beaucoup de fond, qui frappent les cœurs des auditeurs à l'instar d'un marteau d'acier et laissent des impressions durables³⁷.

³⁴ Voir Zenon Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.

³⁵ Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 2002, p. 647.

³⁶ Sur l'utilisation politique de Corneille à la même période en France, voir Ralph Albanese, *Corneille à l'école républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France, 1800-1950*, Paris, L'Harmattan, 2008.

³⁷ « *W wyborze tłumaczeń, którym niemal wyłącznie pióro swe poświęcił, Osiński poszedł drogą zgodną z usposobieniem i z duchem współczesności. Nie utrudziły go namiętne sceny Rasyna ; wybrał trzy najznakomitsze utwory Kornela, pełne wzniosłych uczuć, tragicznych sytuacji, wielkich myśli treściwie wyrażonych, które jakby stalowym młotem biją w serca słuchaczy i wrażają się na zawsze* », Franciszek Salezy Dmochowski, « *Życie, dzieła i epoka Ludwika Osińskiego* » dans *Dzieła Ludwika Osińskiego. Profesora literatury w Uniwersytecie Warszawskim, członka Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, t. 1, Warszawa, 1861, p. III.

L'idée de la correspondance entre les choix d'Osiński et l'esprit national de ses compatriotes se voit approfondie tout de suite après :

[...] les plus convenables à la nation qui, durant de longs siècles – depuis les luttes contre les hordes d'envahisseurs, en passant aux querelles de la vie publique – ne s'est occupé ni des méditations abstraites ni de la sentimentalité fragile. Ayant formé leur langue, leur esprit, et même – en partie – leur gouvernement sur le modèle des Romains, les Polonais considéraient les pièces exprimant la constance des Horaces et le sacrifice de Cinna comme indigènes, propres à eux. De même le *Cid* emprunté aux combats chevaleresques des Espagnols contre les Maures, fondé sur le sentiment d'honneur et de la piété filiale, ne faisait pas un appel moins puissant à leur cœur³⁸.

Le texte reprend plusieurs idées récurrentes. On y retrouve, encore une fois, la thèse de l'influence romaine sur la cristallisation des formes de la vie sociale en Pologne et celle de la convenance entre le caractère « mâle » de l'éloquence cornélienne et l'expression propre au public d'Osiński. On relèvera, en dernier lieu, que chez ce lecteur de M^{me} de Staël qu'était Brodziński, le concept de l'esprit national fonctionne plutôt comme figure de discours, dans la mesure où – sur fond de pensée historiciste – il sert à résumer dans un seul terme commode la caractéristique des manifestations historiques de la vie sociale polonaise.

À côté de l'aspect éthique de la tragédie, l'éloge d'Osiński par Brodziński soulève un autre problème important pour les théories littéraires de l'époque, en développant l'idée de la relation entre les domaines textuel et culturel. Si le début du passage cité détaille les qualités du style dramatique exemplifiées par la traduction polonaise du *Cid* (« l'énergie dans la poésie dramatique, la fluidité et la pureté du vers »), dès la deuxième phrase nous passons de l'échelle d'un texte particulier, à celle de la culture entière (« Il a choisi dans la dramaturgie française ce qu'elle pouvait avoir de plus puissant et, peut-être, de plus convenable à la nation »). En plus, à l'intérieur de l'univers des textes, des formes diverses de l'art de la parole sont évoquées par le théoricien : dans sa forme concise, le paragraphe articule les éloges d'une traduction dramatique, de pièces d'éloquence politique, d'un poème lyrique et d'un poème épique.

Tout d'abord, Osiński adaptateur de Corneille est mis à côté d'Osiński orateur, grâce à la coïncidence entre les valeurs éthiques exaltées par les discours du *Cid* et les fleurons de l'éloquence judiciaire. Cette dernière rejaillit ensuite sur d'autres genres littéraires, puisqu'elle a été, à son tour, la source d'inspiration pour Koźmian, le poète du classicisme tardif, dans son poème épique *Ziemianstwo* et dans ses odes.

Une telle articulation met en exergue l'inscription de la traduction dramatique dans l'univers d'autres formes du discours artistique de l'époque. Elle illustre la communication des valeurs éthiques et artistiques analogues à travers les divers domaines de l'art de la parole. Ce problème est important tout d'abord dans le contexte de la tradition lointaine de la poétique, car – depuis les premiers commentaires modernes d'Aristote et d'Horace – le rapprochement entre la dramaturgie et l'éloquence occupe le centre de la théorie littéraire³⁹. Dans l'univers de pensée accessible immédiatement à

³⁸ « [...] najstosowniejsze dla narodu, który przez długie wieki, od walk z najeźdźcami hordami, do sporów życia publicznego przechodząc, nie zajmował się ni abstrakcyjnym rozmyślaniami, ani wątłą sentymentalnością. Polacy ukształcwszy swój język, duch, a nawet i rząd po części, na wzór Rzymian, uważali utwory wyobrażające stałość Horacjuszów i poświęcenie Cynny za ojczyste, za własne. Podobnie i *Cyd* z rycerskich walk Hiszpanów z Maurami powzięty, na uczuciach honoru i miłości synowskiej oparty, nie mniej silnie do ich serca przemawiał », Franciszek Salezy Dmochowski, *op. cit.*, s. III.

³⁹ Dans l'immense bibliographie concernant ce problème, j'indiquerai les positions qui touchent à la problématique de la présente étude. À côté de plusieurs passages de *L'Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950* (dir. Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999), sur le plan de la poétique théâtrale du classicisme français, voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques, essai sur la tragédie classique*, Paris, PUF, 2003. Pour l'analyse de textes précis, voir Gilles Declercq, « Rhétoricité vs. Poéticité : *logos* et *pathos* dans les tragédies de Racine », dans *Racine et/ou le classicisme. Actes du*

l'auteur du texte étudié, les cloisons entre différents pans de l'éloquence ont été vivement réexaminées, questionnées et renégociées entre la Révolution et la Restauration⁴⁰.

L'idée de l'importance de la production cornélienne dans le contexte de la relation entre le discours dramatique et d'autres pratiques de la parole revient dans le cours de la littérature comparée d'Osiński qui envisage le développement de l'éloquence dans un large contexte religieux :

Pour que l'éloquence ait manifesté toute sa puissance, pour qu'elle ait atteint le pouvoir suprême, il lui a fallu un champ convenable et un élément approprié. Où pouvait-elle trouver une carrière plus riche que dans les temples ? La France avait déjà eu un excellent poète – Corneille lui a montré le sublime qui semblait ne plus avoir d'interprète digne de lui depuis la chute de Rome. S'il est vrai que la poésie précède l'éloquence, après le sublime Corneille, Bossuet, égal à lui, a fait son apparition. Et puisque Racine s'est fait suivre par Massillon, égal à lui, puisque dans la Grèce et la Rome antiques l'éloquence n'avait jamais eu des buts plus hauts, plus honnêtes, plus désirables pour tout un peuple de ceux que la religion est capable d'inspirer, on ne peut pas s'étonner que – non seulement par sa dignité, mais également par sa puissance et son art – la France ait su surpasser des Démosthène et des Cicéron⁴¹.

L'idée de l'influence des dramaturges sur les prédicateurs a auparavant été formulée par plusieurs auteurs français⁴². On y retrouve, en effet, le reflet d'un des anciens arguments en faveur de l'utilité du théâtre⁴³ : en liant la neutralité envers le réel (l'apanage de la fiction), avec l'engagement de la performance corporelle expérimentée *hic et nunc* (le propre des arts du spectacle), la scène devient une plate-forme d'expérimentation des prototypes des rôles sociaux. Comme l'écrit l'abbé d'Aubignac : « [les histoires saintes] ont été conservées dans les poèmes Dramatiques des Collèges pour exercer la jeunesse, et leur apprendre à réciter de bonne grâce ce qu'ils auront à dire quelque jour dans le conseil des Rois, dans les Cours Souveraines, dans la chaire et dans le barreau⁴⁴. ». Entre le milieu du XVIII^e et le début du XIX^e siècle cette idée prend un tour nouveau : le théâtre permet la mise à l'épreuve de phénomènes d'interaction humaine encore inédits dans la vie réelle, il joue donc un rôle précurseur dans l'histoire du développement des sociétés. D'après l'un des panégyristes de Corneille du concours de 1768, Jean-Sylvain Bailly :

En France Corneille est le premier qui fut véritablement éloquent. L'éloquence, comme talent, demande une âme forte et sensible, des vues fines et profondes et un génie tel que Corneille qui fasse usage de ses dons ; l'éloquence comme art s'embellit de cet heureux choix des mots sonores, de ces expressions énergiques et de ces tours hardis dont la Poésie enrichit la Prose. [...] Corneille commença ce grand ouvrage, tandis que son exemple échauffant toutes les âmes fortes et leur révélait le principe de l'éloquence que la nature y a déposé. Comment, dira-t-on, Bossuet, ce dernier père de l'Église, fut instruit par le poète du théâtre ? Nicole, Arnaud, Pascal, ces pieux

Colloque de Santa Barbara, dir. Ronald. W. Tobin, *PFSCS*, « Biblio 17 », n° 129, Tübingen, 2001, p. 19-53.

⁴⁰ Éric Négrel et Jean-Paul Sermain (dir.), *Une expérience rhétorique : l'éloquence de la Révolution, Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2002, 2, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

⁴¹ « Ażeby wymowa okazała całą moc swoją, ażeby osiągnęła najwyższą władzę, potrzeba jęj było właściwego pola i żywiołu ; gdzież bogatszy znaleźć mogła zawód, jeżeli nie w świątyniach ? Miała już Francya znakomitego rymotwórcę ; Kornel wskazał jęj szczytność, która zdala się nie mieć godnego siebie tłómacza, od czasu jak Rzym upadł. Jeżeli prawda, że poezya poprzedza wymowę, po wyniosłym Kornelu zjawił się równy mu Bossuet ; jak po Rasynie zjawił się równy mu Massillon ; a jako w starożytnych wiekach Grecyi i Rzymu, nigdy wymowa wyższych, nigdy zacniejszych, nigdy pożądańszych dla całego ludu celów nie miała, nad te, które natchnąć może religja ; tak téż dziwić się nie można, że nie tylko dostojnością swoją, ale mocą i sztuką, Demostenów i Cyceronów przewyższyć zdolala », Osiński, *op. cit.*, t. 4, p. 181.

⁴² Sur l'idée de Bossuet élève de Corneille, voir Gabriel-Henri Gaillard, *Éloge de Pierre Corneille*, Rouen, Et. Vinc. Machuel, 1768, p. 43. Sur l'influence de Racine sur Massillon, voir *Discours académiques et mélanges historiques sur Massillon*, Besançon, Gauthier Frères et C^o, 1823, p. 143, XCII.

⁴³ Sur ce sujet, voir Deborah Blocker, *Instituer un « art » : politiques du théâtre en France dans le premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.

⁴⁴ François Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, dir. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, p. 451.

solitaires du fond de leur retraite écoutèrent Corneille ? Oui, sans doute ! Quand ils n'eussent pas lu ses ouvrages, ils auraient cédé à l'impulsion générale donnée à la Nation ! Les lumières de l'esprit, moins rapides que la lumière céleste, ne sont pas moins pénétrantes⁴⁵ !

Déjà au XVIII^e siècle l'idée du rôle précurseur de la tragédie cornélienne dans le domaine de la diffusion des modèles de l'éloquence animait la pratique des théâtres d'école en Pologne⁴⁶. Plus tard elle trouve son expression, ajustée aux tendances intellectuelles du jour, dans les textes de Brodziński qui lie la dramaturgie française aux formes de sociabilité « du peuple urbain ».

En liant le théâtre cornélien avec la pratique de la prédication (le cours d'Osiński) et avec l'éloquence militaire (le cours de Bordzinski), les deux auteurs prolongent donc une tradition solide de réflexion théorique et rendent compte d'une pratique pédagogique séculaire. Ils indiquent la place du théâtre dramatique dans ce qui apparaît comme un système de règles gérant la parole oratoire dans l'ensemble de ses manifestations sociales. Ils font valoir les correspondances entre de diverses pratiques rhétoriques, attirent l'attention sur les échos et réminiscences rendus possibles par la continuité du discours éthique entre la scène théâtrale, la chaire et l'arène politique jusqu'à la situation lyrique des odes. Le rayonnement de la création cornélienne apparaît aux professeurs polonais comme le modèle le plus accompli de ce phénomène. Sa relation avec l'éloquence est privilégiée.

Dans cette mesure, les textes étudiés permettent d'élargir le modèle traditionnel de l'analyse de la fonction sociale du théâtre. Si – d'après plusieurs théoriciens classiques – le théâtre est un laboratoire de fonctions publiques, la traduction dramatique constitue une étape de plus, située à l'amont de ce processus. Elle permet de puiser des modèles oratoires pertinents à l'échelle européenne et de les adapter à la culture d'accueil. Par ce fait, la traduction constitue la première esquisse des types de discours qui ne peuvent pas encore se manifester dans la production originale qu'elle précède, prépare et annonce, avant que celle-ci n'inspire, à son tour, des comportements oratoires inédits dans la vie politique (qu'il s'agisse de la chaire ou du tribunal) ou littéraire (poésie épique ou lyrique).

Pratiques éditoriales : fragments et monuments

La pratique éditoriale en Pologne associe, très tôt, les noms des deux auteurs les plus emblématiques de la tragédie classique française. L'extrême fin du XVII^e siècle voit l'apparition d'un volume rassemblant, côte à côte, les traductions du *Cid* de Corneille et d'*Andromaque* de Racine. Au cours du XVIII^e siècle, les imprimeries polonaises continuent de publier les deux poètes et – chose intéressante – le nombre des traductions cornéliennes et raciniennes reste longtemps à peu près égal⁴⁷. Entre 1800 et 1850 l'équilibre entre les auteurs disparaît : du point de vue statistique – malgré le travail d'Osiński et la critique généralement plus favorable à Corneille – dans le domaine de l'édition, on note l'apparition d'onze tragédies de Racine contre quatre de Corneille. En même temps, l'essor de la presse au début du XIX^e siècle offre de nouvelles possibilités éditoriales qui influenceront également la circulation des adaptations polonaises des

⁴⁵ Jean Sylvain Bailly, *Éloge de Pierre Corneille [...] par M ****, Rouen, Et. Vinc. Machuel, 1768, p. 39-40.

⁴⁶ La présence plus marquée des pièces de Corneille sur la scène polonaise commence avec *Othon*, *Polyeucte* et *Héraclius* traduits et représentés entre 1745 et 1750 dans le cercle de l'Ordre des frères des écoles pies à Varsovie.

⁴⁷ C'est, entre autres, la conséquence de la réception du parallèle entre Corneille et Racine : l'adaptation de cette vision binaire entraîne le rejet des œuvres des autres auteurs du XVII^e siècle français.

tragédies françaises. Encore une fois, les faits relatifs à Corneille deviennent visibles en confrontation avec le corpus racinien. Il s'agit, en effet, d'une régularité statistiquement constatable, d'après laquelle les tragédies de Racine sont traduites et publiées plus souvent en forme d'extraits. Durant toute la première moitié du siècle, onze traducteurs publient dans les revues des fragments raciniens autonomes, tandis que les seuls extraits cornéliens dans la presse sont empruntés aux versions des tragédies présentées auparavant intégralement au théâtre⁴⁸.

Sans doute plusieurs facteurs contribuent au phénomène signalé. La publication des fragments dans la presse ou dans un volume du type « Œuvres » peut résulter du rejet de l'ensemble de la traduction par l'éditeur. Parallèlement, face à la diminution de l'intérêt du public théâtral pour le répertoire classique, l'adaptation des pièces entières semble un exercice de moins en moins rentable : pourquoi traduire un texte dramatique si les chances de sa représentation deviennent infimes ? Néanmoins, ces faits n'expliquent pas la disproportion entre le nombre des poèmes cornéliens et celui des poèmes raciniens présentés aux lecteurs polonais sous la forme d'extraits.

Il semble que – en dehors des facteurs purement pratiques et économiques – ce phénomène statistique puisse être rapporté aux processus plus larges qui régissent la réception des deux auteurs et notamment à la croissance du prestige de Racine, considéré comme modèle de la pureté du style. On remarquera en effet que (malgré les nombreuses controverses à ce sujet⁴⁹) la critique insiste souvent sur la disposition régulière des qualités stylistiques dans chacune des œuvres raciniennes, considérées comme ensembles cohérents de ce point de vue ; cette égalité est mise en confrontation avec l'inégalité cornélienne. Dans le *Parallèle* de Longepierre, en complément à la célèbre opposition du « torrent » et de la « rivière », on trouve à propos de Corneille des expressions comme « saillies éclatantes », « inégal », « [versification] belle par endroits [...] souvent [...] dure et guindée [...] ailleurs décharnée et rampante » ; à propos de Racine – « uni », versification « naturelle et magnifique » [...] rien d'obscur ny d'embarrassant⁵⁰ ». Le même jugement revient chez La Bruyère, pour devenir un lieu commun au XVIII^e siècle⁵¹. Contrairement à l'auteur du *Cid*, Racine – « égal, soutenu, toujours le même partout⁵² » –

⁴⁸ *Dramat staropolski : od początków do powstania sceny narodowej : bibliografia, t. 1 Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, dir. Władysław Korotaj, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1965 ; *Dramat obcy z Polsce 1765-1965 : premiery, druki, egzemplarze, t. 1-2*, dir. Jan Michalik, Krakow, Księgarnia Akademicka, 2001-2004.

⁴⁹ Gilles Siouffi, « Les tragédies comme représentation de la langue française », dans *Jean Racine 1699-1999*, dir. Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, PUF, 2003, p. 415-416.

⁵⁰ Hilaire-Bernard de Longepierre, « Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine par le baron de Longepierre » dans *Médée*, éd. Emmanuel Minel, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 173, 174, 177.

⁵¹ « *Coupling the two dramatists in one study is, moreover, entirely natural. This was the way that the eighteenth century thought about them. Scarcely ever could it refer to the one without being reminded of the other. Nor could it judge the one without judging the other* » (« Rassembler deux dramaturges dans une seule étude est, de plus, entièrement naturel. C'est la façon dont le XVIII^e siècle les percevait et en parlait. C'est à peine si cette époque pouvait se référer à l'un, sans se souvenir de l'autre. Tout comme elle ne pouvait pas porter de jugement sur l'un, sans juger l'autre ») (Émilie P. Kostoroski, *The Eagle and the dove. Corneille and Racine in the literary criticism of eighteenth-century France*, Oxford, Voltaire foundation, 1972, p. 13). Sur la fortune du parallèle, voir Emmanuelle Mortgat-Longuet, « Aux origines du parallèle Corneille-Racine : une question de temps », dans *Jean Racine 1699-1999...*, *op. cit.*, p. 703-717 ; Jean Goldzink, « Le torrent et la rivière », dans *ibid.*, p. 719-728 ; Emmanuel Minel, « Trois parallèles de Corneille et Racine : Longepierre, La Bruyère et Fontenelle », *PFSC*, 2000, XXVII, 52, p. 189-200. La première des études citées contient des évocations des travaux plus anciens consacrés à ce sujet.

⁵² Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, dans *Moralistes du XVII^e siècle*, dir. Jean Laffond, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 708. Le même auteur qualifie Corneille d'« inégal » en lui reprochant « des négligences dans les vers et dans l'expression qu'on ne peut comprendre en un si grand homme » (*Ibid.*).

se retrouve tout entier dans ses plus grands discours, selon la formule de la rhétorique parfaite, que l'abbé d'Aubignac compare à l'arc-en-ciel :

Iris, selon la doctrine des Stoïques, n'est autre chose qu'un amas de plusieurs images du soleil, imprimées en chacune goutte de cette eau qui fait le nuage dans lequel elle est peinte [...] Mais parce que l'éloignement de l'objet et le nombre infini de ces petites images si proches l'une de l'autre nous empêche de les distinguer, leurs lumières se réunissent ensemble et font ces diverses couleurs que les rayons du soleil, différemment réfléchis, portent dans nos yeux. Ainsi nous voyons avec plaisir ces belles couleurs dont la variété compose ce chef d'œuvre de la nature, mais nous ne pouvons apercevoir tous ces petits soleils, c'est à dire toutes les images où le soleil s'est représenté lui-même. Nous en pouvons dire autant d'un parfait ouvrage de l'éloquence : c'est un composé de vives couleurs agréablement figurées, mais pour le former, il faut que l'éloquence se trouve elle-même et toute entière dans chacune des moindres parties. C'est un Soleil qui doit être enfermé dans les moindres paroles et dans les moindres expressions, mais nous n'en pouvons pas discerner les images. Elles sont trop élevées, elles sont en trop grand nombre et nous ne serions pas ravis de leurs beautés, s'il nous était libre de les regarder de plus près⁵³.

La traduction sous-entend l'effort de vaincre la distance dont parle d'Aubignac : l'adaptateur, contrairement au lecteur ou à l'auditeur ébloui, doit non seulement discerner les « petits soleils » dans leur composé complexe, mais il doit leur tendre une foule de miroirs nouveaux, qui transmettront leur lumière dans d'autres horizons.

La description de l'impact du mythe racinien sur le travail du traducteur doit prendre en considération deux perspectives, celle d'un lecteur conscient de rentrer en contact avec une version dans une autre langue et celle d'un lecteur (pas forcément plus naïf), intéressé par un texte nouveau, qu'il ne situe pas pourtant dans ses relations avec l'original français. Du point de vue de ce dernier, une conséquence est évidente : déjà par la présentation du texte, Racine abordé à travers l'extrait commence à fonctionner en tant qu'auteur lyrique (ce qui deviendra, également en France, un mode de lecture à part entière⁵⁴). Lire Racine traduit comme poète lyrique fonctionne tout ensemble pour le lecteur naïf (séduit par l'expression du traducteur) et pour un expert, du moment où ce dernier envisagera le texte sur le fond de la tradition poétique de la culture d'accueil. Sans se soucier forcément du rapport de la traduction à l'original, le public peut donc se montrer connaisseur en situant le travail des traducteurs dans le contexte de la lyrique polonaise. Par contre, lire Racine traduit fragmentairement comme auteur dramatique s'avère impossible au lecteur naïf, puisqu'une telle approche sous-entend le savoir sur l'ensemble de l'intrigue, ce qui ne peut pas se faire sans rapporter la traduction à l'original.

Quant à Corneille, on constatera que, dans la pratique éditoriale de la traduction polonaise, il garde intact son statut d'auteur dramatique. Si le fragment poétique apparaît comme véhicule efficace de la pureté inscrite (selon le stéréotype) dans les phrases raciniennes, chez Corneille, le temps dramatique constitue un cadre indispensable de la communication de cette grandeur morale (tout aussi stéréotypée) que l'on reconnaît aux héros cornéliens. En dehors de la suite unie des situations, il n'y a pas de représentation de la *proairesis* décisive pour l'*ethos* tragique. Soit dit en passant, l'absence de cette structure peut être même réconfortante pour les lecteurs de Racine, dont les grands discours s'offrent comme isolés, de ce qui a été souvent perçu comme dégringolade morale de quelques-uns de ses protagonistes⁵⁵. En même temps, la lecture de Corneille peut plus facilement faire abstraction du rapport à l'original. La traduction d'une tragédie complète garde son pouvoir de fascination par le simple déroulement de l'intrigue.

⁵³ François Hédelin d'Aubignac, *Discours académique sur l'éloquence*, Paris, Pierre Colin, 1668, p. 40-41.

⁵⁴ Gilles Declercq, art. cité.

⁵⁵ Dans son *Cours...*, Osiński prolonge la longue tradition de la réflexion sur la « coquetterie » d'Andromaque (*op. cit.*, t. 2, p. 364). Les détails des premières traductions polonaises de *Phèdre* (Wojciech Turski, 1787 et Ksawery Chominski, 1818) montrent la volonté d'atténuer l'horreur morale inhérente, entre autres, à la scène 5 de l'acte II.

La réflexion sur les façons de présenter les traductions au public nous permet de formuler une observation précise : même si, au niveau des formules descriptives, les discours entourant les traductions polonaises des textes classiques reproduisent – comme nous l’avons vu – la vision française des idiosyncrasies des deux auteurs, les habitudes éditoriales fournissent un renseignement nouveau sur la transmission de ces traits caractéristiques, en les attachant à des éléments divers de la structure littéraire.

Du point de vue du traducteur ou du lecteur bilingue, le choix de la présentation éditoriale donne lieu à deux interprétations. Tout d’abord, la traduction fragmentaire peut témoigner de la timidité des auteurs polonais, évitant le défi imposé par le mythe de la perfection unie de l’original racinien. Le travail sur les extraits constituerait donc une solution abordable. Cette hypothèse, que l’on pourrait qualifier de minimaliste, n’est toutefois pas l’unique possible, car – loin de constituer une échappatoire – le fait de choisir l’approche fragmentaire du texte tragique peut, au contraire, contribuer à consolider le prestige du traducteur d’élite. Puisque les grands discours de Racine portent en germe les beautés de l’ensemble du texte, réussir à traduire un d’entre eux semble déjà un titre de gloire. Une traduction fragmentaire apparaît comme raccourci d’un travail plus complet. Une fois passée l’épreuve imposée par la pureté de la langue, concentrée dans un extrait représentatif, les aptitudes exceptionnelles du traducteur ne peuvent plus être mises en doute.

Parallèlement, le changement de statut du style racinien dans la hiérarchie des valeurs littéraires entraîne la modification du message véhiculé par le succès du traducteur confronté à ce corpus. Au XIX^e siècle, contrairement aux époques précédentes, la maîtrise de l’élocution classique n’est plus perçue comme signe d’accès à l’essence de la nature (celle de la langue, celle de l’homme, celle de la beauté, etc.), mais devient – au contraire – la simple manifestation d’une appartenance sociale. Dans la coexistence de divers idiomes poétiques acceptables, elle permet de revendiquer l’identité de l’écrivain d’élite, soucieux de cultiver son lien avec la tradition illustre que la révolution romantique prétendait renier. Dans la Pologne de la première moitié du siècle, elle marque l’accès au cercle des Dmochowski, Osiański, Koźmian et Śniadecki au détriment des fausses splendeurs et des abîmes en trompe-l’œil, attribués à l’école de Mickiewicz. Aux yeux du traducteur, le déplacement de Racine du domaine de la nature vers celui de la culture ne facilite nullement la tâche à accomplir. En effet, au XIX^e siècle, la construction du masque social sous-entend la maîtrise totale de chaque action exécutée en public – élément qui évoque l’aspect perfectionniste de la description de l’éloquence chez les classiques. Selon la formule balzacienne célèbre, ne s’agit-il pas de la matière où « [...] une seule dissonance est, comme en musique, une négation complète de l’Art lui-même, dont toutes les conditions doivent être exécutées dans la moindre chose sous peine de ne pas être⁵⁶ » ? Sur le plan de la discipline de travail, la réduction du style classique aux « belles manières » exige de la part du traducteur le même effort qu’imposait, à une époque précédente, son identification avec la « belle nature ».

En ce qui concerne l’idée du défi artistique accompagnant la transposition en une langue étrangère, la disproportion entre la traduction intégrale des textes cornéliens et celle, fragmentaire, des textes raciniens, renseigne sur les compétences littéraires requises pour le traducteur de ces deux auteurs. En soulevant cette question, il convient d’envisager deux aspects du problème, en se demandant non seulement quelles beautés le traducteur peut capter et rendre dans sa version, mais en insistant également sur ce qu’il peut rater. Il existe une vision stéréotypée de ce que chaque grand écrivain dispose comme pièges pour ses traducteurs. Pour le milieu littéraire slave, l’épreuve pour le traducteur de

⁵⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, présenté par Maurice Ménard, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 149.

Racine semble située dans le registre d'un discours, voire d'une phrase avec son harmonie. L'épreuve cornélienne se situe – quant à elle – dans la force des situations inséparables du développement temporel du *muthos* tragique.

Un texte doublement mythique

Si *Le Cid* de Corneille a fini par devenir un des mythes littéraires de Pologne, c'est non seulement grâce à la rapidité de sa réception mais spécialement en raison du prestige de son adaptateur, Jan Andrzej Morsztyn, considéré souvent comme le plus grand poète baroque de ce pays. Son *Cyd albo Roderyk*, complété vers 1662 et publié vers la fin du XVII^e siècle (avec la qualification de *comédie espagnole*, donc sans nom de l'auteur de l'original qui ne devait pas dire encore grand chose au public de l'époque), a été objet de nombreuses rééditions et études⁵⁷, dont la vogue culmine dans la nouvelle édition critique d'Adam Karpinski et Adam Stepnowski en 1999⁵⁸. Le texte a été présenté aux dix-septiémistes français par Irène Mamczarz⁵⁹. Sa perception au XIX^e siècle n'a pas encore fait objet d'études.

Tout d'abord il faut constater que le texte de Morsztyn était connu des hommes de lettres polonais du début du siècle. La montée d'intérêt pour le classicisme vers le milieu du XVIII^e siècle a contribué à la carrière du *Cid albo Roderyk*, car le volume dans lequel il a été initialement publié a connu deux rééditions successives, l'une en 1752, l'autre en 1756⁶⁰. Son influence est confirmée également par Ignacy Krasicki qui cite les passages de la traduction dans son essai d'histoire des lettres polonaises⁶¹.

Cette présence ne doit pas être confondue avec la gloire. À l'aube du XIX^e siècle, ne satisfaisant plus aux nouvelles exigences dans le domaine du style, l'œuvre du poète baroque cesse de faire partie de la littérature vivante⁶². De l'autre côté, vu la lente cristallisation du paradigme philologique de la lecture éclairée par les connaissances historiques, elle n'est pas non plus l'objet d'études. Elle apparaît donc comme un vestige vaguement grossier, une tentative plus ou moins ratée d'appropriation du grand modèle classique. Son imperfection appelle de nouveaux essais de la part des poètes contemporains. Cette opinion revient aussi chez Osiński, Brodziński, Euzebiusz Słowacki et Józef Korzeniowski⁶³.

Si les qualités littéraires de la traduction de Morsztyn ne suscitent pas l'enthousiasme, les circonstances de sa création font appel à l'imagination du public du premier XIX^e siècle. La source de cette fascination est un péri-texte accompagnant la première édition de la pièce, le prologue allégorique dédié au roi Jean Casimir et à la reine Louise Marie de Gonzague. Le prologue – basé sur la *Nymphe de la Seine à la Reine*

⁵⁷ Voir Władysław Folkierski, *Cyd Kornela w Polsce*, Kraków, Akademia Umiejętności, 1917 ; Sokołowska Jadwiga, Jan Andrzej Morsztyn, Toruń, Wiedza Powszechna, 1965.

⁵⁸ Pierre Corneille, Jan Andrzej Morsztyn, *Cyd albo Roderyk*, éd. Adam Karpinski, Adam Stepnowski, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 1999. L'édition utilise une nouvelle source ce qui, à côté de la comparaison systématique avec l'original, a permis de rectifier plusieurs leçons traditionnelles défectueuses.

⁵⁹ Irène Mamczarz, « L'adaptation polonaise du *Cid* de Pierre Corneille par Jean André Morsztyn et sa représentation à la cour royale (1662) », *PFSC*, XXXV, 68, 2008, p. 279-289.

⁶⁰ Pierre Corneille, Jan Andrzej Morsztyn, *op. cit.*, p. 107.

⁶¹ Ignacy Krasicki, *Dziela*, Warszawa, N. Glücksberg, 1829, p. 164.

⁶² Il faut remarquer en passant que vu l'absence des institutions d'État comparables à l'Académie française ou à l'*Accademia della Crusca*, la langue polonaise a évolué plus sensiblement que le français ou l'italien entre le XVII^e et le XIX^e siècle.

⁶³ Józef Korzeniowski, *Kurs poezyi*, Warszawa, N. Glücksberg, 1829, p. 112.

de Racine⁶⁴ – met en scène la personnification de la Vistule qui déclame un éloge du couple royal. Le contexte politique est souligné dès le début parce que le fleuve se présente lui-même comme facteur de l'unification territoriale et de la communication des biens entre la Pologne et le reste du monde civilisé. Cet aspect relatif à l'économie politique prépare la partie consacrée à la politique géographique, car dans les strophes suivantes, le discours prend la forme d'un hommage rendu par un vassal à son souverain, Jean Casimir. Dans le cadre d'une longue série d'allusions aux opérations militaires de ce monarque, Morsztyn énumère les villes reconquises sur la Suède au cours des batailles récentes de 1658 et 1659.

Au XIX^e siècle, à l'époque de l'inexistence de l'état polonais, l'évocation de l'œuvre de Morsztyn a une fonction d'édification importante. Un des témoignages de ce mode de lecture est la pièce en un acte, datant de 1810, dont le sujet brode *ad libitum* sur quelques éléments de la biographie de Morsztyn⁶⁵. La traduction de Corneille est un fait notable dans l'intrigue, puisqu'elle contribue au dénouement : son exploit littéraire permet au poète de conclure un mariage prestigieux. Cette petite comédie doit être mentionnée dans le contexte de l'appropriation de Corneille en Pologne, puisqu'elle prouve que la connaissance de la première traduction du *Cid* a pénétré jusqu'aux genres commerciaux les plus populaires. D'un côté, on retrouve là un hommage à l'adaptateur, de l'autre – un préjugé contre ce qui est qualifié de grossièreté du style baroque : la pièce est close par un monologue, annonçant l'apparition du nouveau traducteur, plus digne de Corneille, dans la personne de Ludwik Osiński.

En abordant *Le Cid* en 1802, Ludwik Osiński se présente donc à la fois comme successeur et censeur des excès poétiques du traducteur précédent. Il n'est donc pas étonnant que son œuvre, très bien reçue, éclipse le texte de Morsztyn. Dans ce contexte, il faut néanmoins mentionner des signes de révérence envers le grand précurseur, épars dans les traductions d'Osiński. En dehors de sa version du *Cid*, où il paraphrase souvent la version baroque, on peut citer un passage de *Cynna*, présenté par ce traducteur en 1808. Dans le premier acte, en exprimant sa crainte pour la vie de Cinna (« *Chroń się Augusta, oddal los najniebezpieczniejszy. / Mamże utracić ciebie, ojca już straciwszy ?* », ce qui répond, dans l'original, à « Fuis d'Auguste irrité l'implacable colère »), Émilie se voit attribuer des paroles empruntées directement à l'œuvre de Morsztyn (« *Ale teraz w tym jest stan mój najniebezpieczniejszy, / że i ciebie mam stracić, ojca już straciwszy* », l'équivalent des vers du *Cid* : « Si quelque autre malheur m'avoit ravy mon père / Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu »).

Même si, en rapprochant Émilie de Chimène, le procédé d'Osiński ne fait que préfigurer un geste interprétatif relativement fréquent voire banal dans des exégèses ultérieures, le fait qu'il mobilise une traduction vieille de cent cinquante ans doit attirer notre attention. Premièrement, cette incrustation montre la perception par le traducteur polonais du corpus cornélien en tant que tout organique, ensemble de situations gérées par des principes communs. Deuxièmement, puisque le catalyseur de cette unité est le travail d'un traducteur, nous voyons ici la constitution d'un circuit des textes, indépendant des relations entre les originaux, et même entre l'original et sa traduction. La traduction d'un texte peut orienter la perception d'un autre et elle peut être exploitée comme une sorte de glose. Elle se voit donc investie d'un pouvoir herméneutique puissant. En reprenant le titre du colloque, nous concluons que la petite intervention d'Osiński offre une preuve de l'appropriation de Corneille comprise comme domestication par la

⁶⁴ Ce fait a été établi par Victor Weintraub (*Revue de Littérature comparée, Les Débuts de l'influence de Racine en Pologne*, 1939, 19, p. 591-604).

⁶⁵ Marian Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Type pseudoklasycyzny : 1661-1831*, Kraków, Akademia Umiejętności, 1920.

réflexion indépendante. Cette réflexion trouve ici une manifestation d'autant plus précieuse qu'elle se fait non pas à travers le commentaire discursif, mais à travers le jeu entre les textes déjà incorporés dans la culture d'accueil.

Pour finir, je voudrais dépasser le cadre chronologique indiqué par le titre de ma contribution, en signalant l'influence du péri-texte de Morsztyn sur la traduction cornélienne du poète moderniste, Stanislaw Wyspiański, qui cent ans après Osiński et deux cent cinquante ans après Morsztyn, s'engage encore une fois dans l'aventure de la traduction du *Cid*. Publiée en 1907, la paraphrase cornélienne sera une de ses dernières œuvres publiées (il est mort la même année).

Dans sa correspondance, Wyspiański se dit enthousiaste à l'idée de continuer la tradition illustre remontant à l'époque du roi Jean Casimir. Fasciné par cet ouvrage de circonstance datant de plus de deux siècles, il fera précéder sa paraphrase par le prologue de Morsztyn qu'il introduira, à son tour, par un exorde de son cru. Avant que Chimène et Léonor ne paraissent sur scène (dont le décor doit être dessiné d'après celui de la Cène de Véronèse), le public cracovien aura entendu deux prologues, l'un moderne, l'autre baroque (précisément dans cet ordre).

Le premier d'entre eux, celui de Wyspiański lui-même, se rapporte au contexte historique du travail de Morsztyn. Il est constitué d'un discours mis dans la bouche d'un page et retraçant brièvement les circonstances culturelles et politiques de ce que l'on a considéré longtemps comme la première représentation de la version polonaise du *Cid*, en 1662⁶⁶. Après avoir évoqué la participation à cet événement du roi, de la reine et de plusieurs grands seigneurs, le page cède la place à la personnification du fleuve – l'oratrice du prologue baroque. À travers le double contexte historique des traductions moderniste et dix-septième, le Corneille du *Cid* rejoint donc les racines baroques de *L'illusion comique*. Il se voit en quelque sorte assimilé à l'esthétique des comédies ballets et des tragédies en musique louis-quatorziennes par une mise en abîme multipliée, qui aurait de quoi choquer Jean Chapelain. Dans son travail de traducteur, Stanislaw Wyspiański superpose donc deux péri-textes (dont un palimpseste racino-cornélien), pour produire un effet de miroir générateur des effets de sens multiples.

Grâce à ce procédé, le public bourgeois contemporain acquerrait le droit de se projeter pour un moment dans le rôle des spectateurs aristocrates du passé. Une telle démarche possède un sens rhétorique, car elle assure une *captatio benevolentiae* efficace (fondée sur l'insinuation : « ce qui a plu à nos illustres ancêtres a de quoi nous intéresser en 1907 »), tout en s'inscrivant dans un projet esthétique, politique et moral plus large. L'idée de Wyspiański permet encore une fois la célébration de la continuité paradoxale des institutions nationales mises en question par les Partages, en rendant visible la tradition solennelle et élitiste de ceux qui, dans le registre symbolique, se qualifiaient de descendants des Sarmates. En même temps, la revendication de cette grandeur nationale se voit médiatisée par l'universel de l'art européen – représenté par la renaissance italienne (Véronèse) et par le classicisme français (Corneille) – que le public de l'époque des rois Vasa savait déjà estimer et assimiler pour en produire une valeur esthétique nouvelle. Toutes ces idées avaient de quoi séduire les spectateurs du XIX^e siècle, attachés aux formes du nationalisme qui animait les élites intellectuelles de l'époque.

Sur le plan des études philologiques, les vicissitudes du *Cyd albo Roderyk* et de son péri-texte au XIX^e siècle nous montrent comment une traduction dramatique particulièrement importante pouvait être envisagée par les lecteurs et spectateurs de cette période. Soumis à la critique vers 1800, le travail de Jan Andrzej Morsztyn est resté l'objet des hommages discrets de la part des traducteurs rivaux eux-mêmes.

⁶⁶ D'après Karpinski et Stepnowski, il est difficile de trancher si cette représentation a effectivement eu lieu (voir Pierre Corneille, Jan Andrzej Morsztyn, *op. cit.*, p. 14-15).

Conclusion

Dans le premier quart du XIX^e siècle, les deux phénomènes les plus importants pour les lectures polonaises de Corneille sont – à l'échelle européenne – l'introduction de l'historicisme et – à l'échelle locale – le développement du discours critique consacré à cet écrivain, à sa place dans la littérature française et à l'influence de ses tragédies sur la littérature polonaise. La perspective historiciste, dominante dans les cours étudiés, interdit de voir dans la création cornélienne une tragédie au sens absolu, elle en indique les limites et permet de mesurer son originalité par rapport à d'autres productions dramatiques, qu'elles émanent des époques précédentes ou d'autres horizons culturels. Ces idées influencent le processus de la traduction des pièces cornéliennes et s'avèrent décisifs pour la circulation et la présentation de leurs versions au sein de la littérature autochtone. Leur analyse permet de reconstruire la tradition de l'appropriation de Corneille comprise – en opposition à la simple réception – comme réflexion indépendante, visant à introduire la production du dramaturge français au cœur des discussions sur la culture locale.

L'étude des textes d'entre 1800 et 1820 nous permet de formuler trois conclusions principales concernant le rôle artistique et culturel de la traduction cornélienne en Pologne de cette période. Tout d'abord, on insiste puissamment sur l'inscription de la traduction dramatique dans la chaîne des pratiques discursives. Les remarques sur la corrélation entre la traduction de Corneille et la production originale, entre la traduction de Corneille et l'éloquence etc., attribuent à cette première un grand potentiel de stimulation : la traduction d'une tragédie permet la dissémination des formes oratoires nouvelles. Corneille apparaît donc comme le symbole le plus complet de l'emprise du théâtre sur la culture. Deuxièmement, la traduction cornélienne s'inscrit dans la problématique de l'affirmation de l'esprit national sur le fond de l'identité européenne commune – phénomène important dans la première moitié du XIX^e siècle. Les textes français en général et les textes cornéliens en particulier occupent dans ce processus une position complexe. Dans son exposé de l'histoire littéraire, Kazimierz Brodziński met en jeu deux emplois spécialisés de la première personne du pluriel : premièrement, dans son sens exclusif, le « nous » désigne la culture polonaise, opposée à toute autre ; deuxièmement, dans le sens inclusif, il caractérise la tragédie moderne (française, italienne et polonaise) face à ses sources anciennes. Ce statut double du texte cornélien, présenté tantôt comme étranger, tantôt comme compatible avec l'identité chrétienne des Polonais, fonde la conception de l'imitation sélective des éléments de la poétique française mélangée avec l'inspiration des autres modèles littéraires. Dans sa version maximaliste, ce projet était tourné vers la future tragédie polonaise – nationale par son sujet et européenne par sa forme. Dans sa version réduite, – face au peu d'intérêt des écrivains autochtones pour la tragédie néoclassique – l'imitation transformante de la poétique française a trouvé son expression la plus accomplie dans la traduction relativement libre de trois tragédies de Corneille par Osiński. Troisièmement, la traduction des tragédies cornéliennes permet à leur auteur de se construire le statut convoité de grand écrivain. Directeur du Théâtre national (dont il hérite après son beau-père), professeur célèbre, pour deux générations de Polonais, Osiński incarne d'une façon la plus parfaite l'esprit de la littérature dramatique du classicisme. Cette identification est, elle aussi, quelque peu paradoxale, vu l'époque relativement tardive de l'activité d'Osiński, contemporain de Mickiewicz. Dans ce sens il est le témoin de la mort de l'esthétique qu'il revendique avec succès. Comme l'écrit un de ses élèves :

L'édifice séculaire du classicisme était déjà en ruines, sa mémoire s'était couverte de la poussière du mépris, et Osiński – comme s'il en était le maître – avançait, le visage serein et le sourire

aimable, pour en conter les merveilles et les beautés ; et en annonçant sa permanence dans le futur, il se riait de Shakespeare, il se moquait de Schiller, tout en travestissant le chant des *Aïeux* :
« Qu'étais-ce ? Il n'en sera rien ;
C'était stupide, ça restera stupide⁶⁷. »

⁶⁷ « Runął już tyłowiekowy gmach klasycyzmu, pamięć jego w pył pogardy zagrzezła, a Osiński, jakby w nim władał jeszcze, szedł z pogodnym obliczem i miłym uśmiechem, opowiadać jego dziwy, pięknoty ; a zapowiadając jego trwałość w przyszłości, śmiał się z Szekspira, drwił z Szyllera, nicując pieśń Dziadów : Co to było ! nic nie będzie ; / Głupio było, głupio będzie », « Ludwik Osiński », dans Kazimierz Władysław Wóycicki, *op. cit.*, p. 211.