

MICHAŁ BAJER (SZCZECIN)

ANDROMACHA DE STANISŁAW MORSZTYN:
POUR UNE ANALYSE DRAMATURGIQUE
D'UNE TRADUCTION BAROQUE DE RACINE¹

The study concerns the way of rendering into Polish by Stanisław Morsztyn - a seventeenth-century translator of Jean Racine's *Andromaque* - dramatic aspects of this work, thereby complementing existing studies treating of the translation style. In all of three aspects under analysis - the way of shaping a relation between discourse and the scenic image (Morsztyn prefers the technique of internal to external stage directions), character description (modifications serve, e.g. to accentuate the royal dignity of the protagonist), as well as the approach to a dramatic situation (modifications serve to emphasize the original interpersonal conflict), the translation shows consonance with conventions of the French drama. Modifications made cannot be accounted for by only cultural or stylistic considerations, but they show a dramatic appropriateness. Within the framework of well-established conventions from his epoch, Morsztyn visibly aims at increasing the dramatic potential of the translated text. (transl. Rafał Kozłowski)

L'analyse dramaturgique d'une pièce de théâtre classique est une démarche complexe, car elle concerne différents niveaux du texte. Elle peut donc s'attacher à décrire la forme linguistique des répliques et le découpage en scènes (G. Conesa 2001 ; J. de Guardia 2007), elle peut relever des références au spectacle virtuel (qui décident de la spécificité du genre dramatique opposé à d'autres types d'écriture), pour s'étendre enfin sur les constituants de l'intrigue et la caractéristique des personnages (G. Forestier 1996 ; G. Forestier 2003). Ce passage entre les structures d'élocution et les concepts que la tradition phénoménologique qualifierait de globalisants (comme le sont la fable ou le personnage) n'a cependant rien d'une ascension linéaire. En effet, dans un poème classique, *le caractère* et *la passion* – pour prendre deux exemples parmi d'autres - ne sont pas uniquement des métaphores désignant le produit de l'imagination du lecteur/spectateur confronté à une œuvre de fiction, mais également de simples faits textuels. Le premier se manifeste à travers l'usage des sentences et du style moyen, le second

¹ L'étude a été complétée en partie grâce aux fonds venant de la subvention du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. L'objectif du projet n° 11H12011481 financé par NPRH est la préparation de l'édition critique d'*Hippolyte* et *Andromaque* de Stanisław Morsztyn dans un volume de la série *Biblioteka Pisarzy Staropolskich* de IBL par Radosław Rusnak et l'auteur du présent article.

– par le recours à certains types de figures relevant du style haut. En dehors de l’opposition entre la micro- et la macrostructure, entre la forme et le fond ou le signe et sa signification, l’analyse dramaturgique telle qu’elle sera proposée ici fait sienne une orientation fonctionnelle, situant le détail linguistique dans la perspective de son effet dramatique potentiel².

L’objet de l’analyse ne sera pas ce que l’on peut appeler une pièce originale, mais la version polonaise d’*Andromaque* de Racine, *Andromacha, tragedia z francuskiego przetłumaczona*, présentée par Stanisław Morsztyn dans le dernier quart du XVII^e siècle³. Le texte est une traduction contaminée par la paraphrase qui – à coup de rares concentrations et développements fréquents – conduit à modifier considérablement la longueur de la pièce : elle passe de 1648 à 1894 vers (W. Weintraub 1977 : 148, J. Chołuj 1999: 94). Il s’agit donc d’un cas de traduction propre à l’époque, étudié en France par Roger Zuber (Zuber 1968). Que veut dire l’analyse dramaturgique d’une traduction de la pièce de théâtre ? D’un côté, on mettra en valeur les équivalences entre le texte original et sa version, là où la fidélité dans la traduction permet de prolonger dans un nouveau système de signes la dynamique dramatique du texte primitif. De l’autre, on étudiera les infidélités de la traduction ayant pour résultat la transformation de la situation dramatique originale. Ces trahisons sont de deux sortes. Les premières relèvent de l’incompréhension ou d’application inerte des conventions poétiques en vigueur dans l’entourage direct de Morsztyn. Dans ce dernier cas, relativement fréquent, les caractéristiques de la littérature baroque polonaise ont influencé le processus de l’appropriation de l’œuvre française sans qu’aucune modification intentionnelle, orientée sur les aspects dramatiques du texte, ne soit impliquée. Au cours des opérations de ce type, l’aspect dramaturgique de l’œuvre originale subit le même traitement que son style, l’élément d’*Andromacha* polonaise le

² Pour ne pas devenir une catégorie floue, la définition de ce dernier doit être reconstruite à base de recherches historiques comme ce qui, à l’époque donnée, était perçu comme « effet propre » du spectacle (selon l’expression d’Aristote, Aristote éd. R. Dupont-Roc, J. Lallot 1980 : 25) ou sa « fin » par Jean Chapelain au XVII^e siècle (J. Chapelain éd. A. Hunter 1936 : 130). Ainsi l’analyse que nous proposons sera renseignée par les travaux de recherche historique sur la dramaturgie racinienne, par les textes des traités poétiques et d’autres documents de l’époque (voir : la bibliographie sélective).

³ Stanisław Morsztyn (né après 1623 – date incertaine, mort en 1725) était le parent de Jan Andrzej, dit le grand Morsztyn. Le texte, à côté d’*Hippolit* imité de Sénèque par le même auteur, a paru dans un seul volume avec les traductions de *Psyché* et du *Cid* par Jan Andrzej: *PSYCHE / z Lucyjana Apuleiusza Marina / CID albo RODERIK / Komedia Hiszpańska. / HIPPOLIT / jedna z Tragedyj SENEKI. / ANRDOMACHA (!) / TRAGEDYA. / z Francuskiego przetłumaczona*. Ni le lieu, ni la date de publication, ni le contexte historique de la traduction ne sont indiqués. L’époque de la publication du volume peut être située approximativement vers 1698-1700. La base de la traduction est la version du texte français publiée dans le premier volume des *Œuvres* de Racine en 1687 à Paris. Morsztyn poursuivait une carrière militaire et politique, d’abord comme châtelain de Czersk, ensuite comme voïvode de la Mazovie et de Sandomierz. Peu de détails de la biographie du personnage sont connus. Sa production littéraire – qui, quoique peu volumineuse, était prisée à l’époque – comprend, à côté de deux textes dramatiques mentionnés, un recueil de poésie funèbre, un ballet et un certain nombre de poèmes lyriques. Link-Lenczowski A. (1976 : 827-826), Chemperek D., Krzywy R. (2007).

plus étudié par la critique jusqu'à ce jour⁴. Derrière le second type de transformations, on peut deviner par contre un sérieux travail d'interprétation, dirigé par le souci évident de l'efficacité dramaturgique. Morsztyn modifie parfois le texte français pour faire ressortir une autre facette de la situation dramatique originale ou bien pour augmenter son potentiel pathétique. Dans des cas pareils, la traduction devient le moyen de confronter la vision dramaturgique voire théâtrale du traducteur avec celle de Racine.

Cet essai s'ouvrira par une analyse de la relation entre la parole et l'image, pour passer ensuite au problème de l'expression pathétique, avant d'aboutir à l'étude du traitement réservé par le traducteur polonais aux conflits interpersonnels représentés dans la pièce. Conformément au mouvement d'oscillation inscrit dans l'analyse dramaturgique, chaque étape de l'étude prendra appui sur un élément précis du texte poétique dont on cherchera à éclairer et à mesurer la fonction dramatique. L'une des questions récurrentes à des stades différents de cette enquête sera de savoir comment la traduction et l'adaptation d'*Andromaque* par Morsztyn arrive à modifier le profil psychologique des héros raciniens et quels sont les mécanismes dramaturgiques précis de cette modification.

Parler de la psychologie racinienne est un choix orienté par une longue tradition de recherche et si ce lieu commun (au sens étymologique du terme) n'a pas tourné en platitude, c'est en raison de ses réinterprétations constantes. Sur le plan historique qui nous intéresse ici, il convient de remarquer que l'estime pour Racine-psychologue est à la fois confirmée et démentie par les jugements sur le poète, formulés durant sa vie et celle de son traducteur polonais. D'un côté, l'étude de l'âme humaine est hautement recommandée à un apprenti poète par les traités de poétique de cette époque (F. Hédelin d'Aubignac éd. H. Baby : 67, 81, 469). Prétendre être écrivain dramatique au XVII^e siècle, c'est prétendre connaître les hommes. Dans cette mesure, le réel succès remporté par Racine à un certain stade de sa carrière prouve que ses contemporains ont fini par saluer

⁴ « Czytając przekład *Andromachy*, wiemy, że pisał ją szlachcic polski i poeta epoki baroku. Subtytucje, konkretyzacje, spolszczenia obecne są na całej przestrzeni tekstu » J. Chołuj (1999: 95); « (...) elementy barokowe wybijają się w niej na czoło » W. Weintraub (1977: 152). Weintraub souligne l'aspect involontaire de cette orientation stylistique : « Trudno przypuścić, aby była to świadoma stylizacja. Po prostu zwroty, które najnaturalniej cisnęły mu się pod pióro, były tradycyjnymi tropami barokowej poezji » [il ne s'agit pas d'une stylisation délibérée. De telles tournures, qui se pressaient naturellement sous la plume du traducteur, étaient des tropes traditionnels de la poésie baroque], (W. Weintraub 1977: 148). Les travaux cités contiennent l'analyse parfois détaillée de la stylistique et du lexique du texte polonais ainsi qu'un certain nombre de jugements sommaires (W. Weintraub 1939), cependant, dès qu'il est question d'autres éléments de l'œuvre, les propos deviennent plus flous. Tout en jugeant que Morsztyn « nie potrafił też uchwycić w pełni istoty dzieła Racine'a, ani przekazać w polskim języku całej nowości jego idei dramatycznych » [n'arrive pas à saisir pleinement l'essence de l'œuvre racinienne ni à transmettre dans la langue polonaise toute la nouveauté de ses idées dramatiques], J. Chołuj (1999 : 94), l'auteur ne consacre pas d'attention au problème de la relation entre les « idées dramatiques » de Racine et les deux textes. Soit dit en passant, le reproche de « ne pas rendre toute la nouveauté » d'un aspect du phénomène littéraire peut être adressé à n'importe quelle traduction artistique.

dans ses héros autant de portraits psychologiques pénétrants. Quoiqu'il s'agisse tout au plus d'un compliment mitigé (on y reviendra), le célèbre bon mot attribué à Hilaire de Longepierre, auteur du *Parallèle de Corneille et Racine* (1686) et transmis par La Bruyère, témoigne de cette appréciation. Racine y est présenté comme celui qui arrive à percer le mystère de l'esprit humain dans son fonctionnement réel : il « (...) peint [les gens] tels qu'ils sont » J. de La Bruyère éd. O. Caron (1909 : 91). De l'autre côté cependant, les compétences du poète dans le même domaine n'ont pas été exemptes de critique et – ce qui possède une importance cruciale pour le présent article – les contestations les plus vives ont accompagné la parution d'*Andromaque*. D'après l'opinion de Saint-Evremond, juge relativement impartial de la nouvelle pièce : « (...) je crois qu'on peut aller plus loin dans les passions, et qu'il y a encore quelque chose de plus profond dans les sentiments que ce qui s'y trouve. Ce qui doit être tendre n'est que doux, et ce qui doit exciter de la pitié, ne donne que de la tendresse » R. Picard (1976 : 45). Le jugement cité n'empêche pas l'auteur de considérer *Andromaque* comme « fort belle ». En somme, on critique chez Racine la faiblesse des caractères et le déficit des certaines passions (Saint-Evremond in R. Picard 1976 : 45), on ironise sur l'excès des autres (Robinet parle d' « Oreste frénétique », R. Picard 1976 : 42), on pointe du doigt le manque des bienséances (Subligny in R. Picard 1976 : 48), le peu d'intelligence des héros (Jean Barbier d'Aucour mentionne « un grand sot de Pyrrus » in : *Annales poétiques* 1784 : 255-256), l'instabilité (encore d'Aucour : « Andromaque une pauvre bête/ qui ne sait où porter son cœur/ ni même où donner de la tête », *Annales poétiques* 1784 : 256), les manquements aux devoirs politiques (J. Racine éd. G. Forestier 1999 : 257, 1369-1371). Face à ces opinions, l'étude d'*Andromacha* doit rendre compte non seulement de l'aspiration du poète polonais à égaler la force des portraits psychologiques raciniens dans ce que le lecteur du XVII^e siècle a pu vraisemblablement considérer comme réussi ; elle doit également décrire les tentatives du traducteur de redresser ce qui a pu lui sembler – à lui et à beaucoup de ses contemporains – irrégulier, excentrique, choquant ou tout simplement laid dans une pièce qui, à cette époque proche de sa création, n'était pas encore perçue comme ce monument d'art classique que l'on salue de nos jours⁵.

⁵ Cet anachronisme domine dans l'approche du texte par la critique. D'après Weintraub : « Nie ma bowiem chyba drugiego pisarza francuskiego, który by w sposób równie doskonały reprezentował poetykę Wielkiego Wieku, z jej decorum, klarownością dykcji i troską o ekonomię środków wyrazu poetyckiego » (Weintraub 1977: 140). On voit bien que dans une telle perception de Racine, toute traduction apparaît nécessairement comme dégradation. D'ailleurs, Weintraub prend la peine de souligner que Racine est à ses yeux un auteur impossible à traduire.

1. LES PAROLES ET LES IMAGES

Un des points caractéristiques de l'esthétique théâtrale du classicisme est la relation complexe entre la parole dramatique et l'image scénique. Même si le dépouillement des spectacles classiques constitue, en une partie au moins, un mythe de la critique littéraire, le discours occupe dans ce théâtre une place privilégiée. Dans sa *Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac étudie l'interaction entre le discours et la matérialité de la scène, pour arriver très vite à la conclusion abolissant en fait toute opposition entre la langue et son complément visuel: « toutes les choses que le Poète met sur son Théâtre, et toutes les Actions qui s'y doivent faire (...) doivent être expliquées par ceux qu'il y fait agir » (F. Hédelin d'Aubignac éd. H. Baby 2001 : 98). Dans cette conception du théâtre, les discours véhiculent donc non seulement les images des objets absents, mais ils permettent également de communiquer – en les nommant – les objets matériels présents dans le champ de vision du public. Le visible attend donc seulement d'être inscrit dans l'ordre des significations. Sur le plan de la pratique dramaturgique, un tel postulat conduit à minimaliser le rôle des didascalies externes (marqués par les caractères italiques dans les éditions des pièces) au profit des didascalies internes, donc des passages descriptifs incorporés savamment aux discours mêmes des personnages (F. Hédelin d'Aubignac éd. H. Baby 2001 : 99-100).

Racine suit ce précepte, en distillant dans ses dialogues les renseignements relatifs aux détails de la représentation matérielle. Mis à côté des fragments descriptifs concernant les actions absentes, de tels passages confèrent à ses pièces un caractère pictural bien marqué, quoique discret : tout en reconnaissant aux descriptions raciniennes une force de suggestion considérable, les critiques sont d'accord pour les situer en dehors de la vogue baroque des discours imagés, inspirés par la Seconde Sophistique par exemple (M. Fumaroli 1980 ; M. Fumaroli 1996 ; P. Laurens in M. Fumaroli 1999 : 503 ; E. Marpeau : 2002). Comment ce trait de l'original a-t-il été rendu par le traducteur polonais ?

1.1. LES ACTIONS SUR SCÈNE

Malgré la tendance typiquement baroque à souligner l'aspect pictural du texte, lorsqu'il s'agit des passages relatifs aux actions représentées sur scène, le traducteur n'ajoute guère de nouveaux éléments aux didascalies internes raciniennes. Ainsi, la mise en scène codée dans le texte poétique original reste globalement inchangée et ce trait, entre autres, nous permet de jauger la fidélité de la traduction.

La première conclusion peut être formulée dès l'ouverture de l'exemplaire. On remarque facilement que Morsztyn suit la disposition typographique de l'ori-

ginal et ne concède que peu de place aux didascalies en prose, signalées par l'italique. Comme chez Racine, les renseignements relatifs au spectacle sont essentiellement intégrés dans le discours des personnages. On peut même observer le renforcement de cette tendance dans le texte polonais.

La première partie de la scène 6 de l'acte III – l'entrée de Pyrrhus qui, ayant promis d'épouser Hermione, s'attarde néanmoins auprès d'Andromaque – constitue un des passages de la pièce les plus complexes du point de vue de l'action scénique. En l'espace de seize vers découpés en quatorze répliques d'habitude très courtes, Racine divise le champ de communication en deux systèmes, en apparence imperméables l'un à l'autre : Pyrrhus échange des remarques avec son confident Phoenix, tandis qu'Andromaque dialogue avec Céphise. Pour maintenir cette structure surcomposée, la scène marque un usage extensif de l'aparté. Dans l'édition originale, les premières interventions du héros et de l'héroïne, adressées à leur interlocuteur respectif, sont introduites par des didascalies externes succinctes (« PYRRHUS à *Phoenix* » ; « ANDROMAQUE à *Céphise* »). Morsztyn renonce à ce procédé, en situant les adresses aux confidents directement dans le texte déclamé (« PIRRUS : Niemasz tu królowny?! I tyś widzę, Feniksie, powiadacz niepewny. FENIKS : Tu miała być. ANDROMACHA: Jak silne, Cefizo, me oczy. PIRRUS: Co? Co mówi? » [PYRRHUS : La princesse, n'est-elle pas là ? Et toi non plus, Phoenix, tu n'es pas, je le vois, un témoin digne de confiance. ANDROMAQUE : Qu'ils sont puissants, Céphise, mes yeux ! PYRRHUS : Quoi ? Que dit-elle ? – M.B.]). Comme l'on voit, le traducteur va ici encore plus loin dans le respect des règles spécifiques du théâtre classique français que ne l'a fait son modèle littéraire lui-même.

1.2. LE TEMPS ET LE LIEU

Une attention spéciale doit être consacrée aux remarques relatives au temps et au lieu de l'action. Leur importance au sein de la dramaturgie classique devient évidente au contact des traités poétiques de la même époque. Dans leurs textes, les théoriciens comme Hédelin d'Aubignac par exemple (F. Hédelin d'Aubignac éd. H. Baby 2001 : 133-148), ne se limitent pas à répéter la règle des unités, mais réfléchissent à son application dans une situation dramatique et à l'échelle de toute une intrigue. La génération d'auteurs à laquelle appartenait Racine a profité de ces modèles théoriques pour renforcer l'effet dramatique de l'action par la concentration du lieu et du temps assignés à son déroulement. On remarque que dans sa traduction, Morsztyn suit cet aspect du texte, comme dans la clôture de l'acte I : « Pódź pani. Obacz dziecię swoje./ Może być, że patrząc nań, twoje oczy smutne/ odmienią gniew, odmienią wyroki okrutne./ W ich władzy zachować go. Ja odejdę mało,/ potym spytam, jak nas mieć szczęście będzie chciało » [Allez-y,

Madame, allez voir votre enfant./ Il se peut qu'en le regardant, vos tristes yeux/ changent leur fureur, changent les arrêts trop cruels. / Ils ont le pouvoir de le garder en vie. Moi je m'éloigne un peu./ je demanderai ensuite quelle sera notre sort.] (vv. 422-426). Dans cette réplique de Pyrrhus à Andromaque, le peu de distance spatiale (« Ja odejdę mało » [je m'éloigne un peu]) trace les limites temporelles d'envergure proportionnellement restreinte, ce qui a pour conséquence l'augmentation du *pathos* inhérent à la décision d'Andromaque, d'autant plus dramatique qu'elle doit être prise avec un sursis infime. D'une façon générale, on constatera que – suivant en ceci Racine lui-même – Morsztyn cherche à souligner les relations entre les différents lieux qui, impliqués dans l'action, figurent par métonymie les conflits dramatiques cruciaux pour la pièce.

Le traitement par le traducteur polonais des indications temporelles suit les mêmes régularités que celles constatées à propos des références au lieu. Dans la scène 3 de l'acte IV, dans la réponse d'Oreste à Hermione, le traducteur donne la mesure approximative de la durée de l'action écoulée depuis la première scène de la pièce : « Jako mogę tak prędko twej woli dogodzić./jako znaleźć sposoby, żeby go uchodzić?/ Dopiero kilka godzin jestem tu w Epirze», [Comment puis-je satisfaire à tes souhaits?/ Comment trouver le moyen de l'atteindre ? / Je ne suis en Epire que depuis quelques heures] (v. 1382, répond au v. 1205 dans l'original). On remarquera que la mesure donnée est conforme à la durée réelle de la séance théâtrale en cours – fait facilement vérifiable par le public de la représentation éventuelle. Ainsi, tout en étant étranger à l'original, cet élément s'accorde avec les écrits des théoriciens classiques qui consacrent beaucoup de place au problème de l'équivalence entre l'expérience du spectateur et le temps dramatique de la fiction (J. Chapelain 1936 : 116-117 ; F. Hédelin d'Aubignac éd. H. Baby 2001 : 171-191).

Un phénomène spécifique concernant les indications spatiales est l'identification univoque du lieu représenté sur scène comme « chambre d'Hermione » (voir: vv. 527, 532, 800, 926, 1318-1320). Cet élément s'oppose strictement au fonctionnement de la dramaturgie racinienne où la nature du lieu reste plus ou moins indéterminée (en dehors de la précision suivant la liste de *dramatis personae*, caractérisant le lieu comme palais de Pyrrhus). Il détruit le compromis fragile entre les exigences de la vraisemblance dramatique et la dynamique des intrigues, établi en France par la génération des poètes classiques, suite à de nombreuses discussions menées à partir des années 1630. La nécessité de garder l'unité de lieu sans renoncer à la diversité inhérente aux sujets puisés dans des sources diverses a eu pour résultat l'établissement de la conception du « palais à volonté ». On comprend sous ce nom un espace suffisamment caractérisé pour qu'il n'apparaisse pas comme multiple, mais suffisamment souple pour recevoir les actions qui, en réalité, ne se produiraient pas dans une même enceinte (P. Pasquier 1993, J.-Y. Vialetton 2004 : 26-51). Cette idée a fini par s'imposer dans le système de représentation du temps de Racine, bien qu'elle n'y ait pas été reçue

sans opposition importante⁶. À côté des transformations d'ordre culturel⁷, cette modification du texte original est la plus importante de celles que nous aurons à relever. Autant les raisons de ces premières sont facilement explicables, autant l'origine de celle-ci reste difficile à déterminer. Peut-être il s'agit de l'association de l'univers tragique avec celui de la cour féminine de Marie Casimire, grâce à laquelle *Andromaque* racinienne a été jouée en français, d'abord à Jaworow en 1675 ensuite, un an plus tard, à Krakow (K. Targosz 1995 : 43-83).

1.3. LA MISE EN SCÈNE DES ACTIONS ABSENTES

Plus encore que les références aux actions visibles, les comptes rendus des faits absents mobilisent le pouvoir descriptif de la parole dramatique dans une pièce classique. Ce trait est conforme à l'enseignement des traités poétiques de l'époque qui assignent à la narration une place de choix dans la structure du texte. Comme l'écrit l'abbé d'Aubignac dans un passage célèbre : « s'il [le poète dramatique] fait paraître quelques actions sur son Théâtre, c'est pour en tirer occasion de faire quelque agréable discours ; tout ce qu'il invente, c'est afin de le faire dire ; il suppose beaucoup de choses afin qu'elles servent de matière à d'agréables narrations... », F. Hédelin d'Aubignac éd. H. Baby 2001 : 408). Ecrire une pièce c'est donc, dans une large mesure, mettre sur pied le cadre propice à accueillir les rapports des événements arrivés derrière les coulisses. Tout comme d'autres aspects du texte, celui-ci subit une transformation importante dans la traduction d'*Andromaque* par Morsztyn.

D'un côté, il convient de répéter la thèse souvent avancée à propos de toutes les imitations polonaises des pièces du répertoire classique : le langage de la poésie baroque pratiquée sous les règnes de Jean-Casimir et de Jean III Sobieski marque une tendance évidente à la concrétisation excessive. C'est pour cette raison qu'indépendamment de leur contexte dramatique et langagier, les formules abstraites du style français sont traduites généralement à l'aide de termes plus

⁶ « Il est vrai que M. Corneille se sert d'une erreur dont il veut faire une règle dans son traité des Trois Unités, qu'il ne faut point nommer le lieu de la Scène quand l'unité n'en est point observée, afin d'empêcher le Spectateur d'en connaître le désordre, & de tomber par là dans une confusion qui l'embarasserait, comme si la faute était moins déraisonnable quand elle est cachée, ou que nous fussions encore dans l'ignorance du dernier siècle ; les Esprits sont assez bien éclairés pour remarquer d'abord ce défaut qui brouille toutes leurs idées, & leur ôte le plaisir d'une Comédie en embrouillant leur intelligence » F. Hédelin d'Aubignac (1663 : 59-64).

⁷ Ainsi la traduction du mot *temple* par *kościół* – *église* (v. 545, 1100, 1207, 1385, 1391, 1417, 1462, 1642, 1669, 1683, 1703, 1715, 1740, 1752, 1761, 1817, 1853), la substitution de l'apostrophe polythéiste *dieux !* par *przebóg* (vv. 345, 1011, 1043, 1049, 1219, 1289, 1295, 1593, 1745, 1770, 1812, 1851, 1883), mot dont la morphologie et la signification renvoient à l'idée d'un Dieu unique, et l'introduction d'éléments de croyance chrétiens, tels que l'Ange gardien (v. 725) ou la conscience (*sumnienie* : vv. 1459, 1492, 1680, 1711).

imágenes, plus palpables voire grossiers (A. Karpinski, A. Stepnowski 1999 : 12-13). De l'autre côté cependant, ce penchant pour le style pittoresque acquiert une signification différente lorsque les passages étudiés concernent plus spécifiquement les narrations des actions absentes. Dans ce cas précis, la tendance vers le pittoresque semble motivée du point de vue dramaturgique. Lorsqu'elles servent à donner du relief aux gestes importants rapportés dans les discours, les adresses plus directes à l'imagination du spectateur/lecteur ne se jouent pas dans l'abstrait du langage, mais elles s'inscrivent dans la temporalité dramatique. Quoiqu'essentiellement hors spectacle, elles finissent par en faire partie. Elles en relèvent les effets. Elles scandent le rythme de la séquence d'actions. Elles permettent d'en délimiter les étapes et préparent le point culminant.

C'est le cas de la modification apportée par Morsztyn à la narration de la première scène du premier acte, dans laquelle Oreste justifie sa présence en Epire. La traduction polonaise étoffe l'évocation de la mission diplomatique par l'image de la séance de la diète, absente chez Racine : « (...) ledwom stanął w radzie./ aż jaki taki skargę na Pirrusa kładzie;/ wszyscy dużo sarkają, hałas z każdej strony./ że zapomniawszy z jakiej krwi jest urodzony (...) » [dès que je me présente au conseil./ j'entends un tel ou un autre en train de porter plainte contre Pyrrhus ;/ tout le monde vitupère, on entend du bruit de tous les côtés, / un bruit disant qu'ayant oublié le sang qui l'a fait naître...] (v. 78-80). Le résumé de l'ordre du jour de la séance, depuis l'arrivée d'Oreste au conseil – à travers l'intervention d'un orateur faisant procès à Pyrrhus – jusqu'au tumulte général, est absent du texte français, plus abstrait, où nous lisons tout simplement : « J'entends de tous côtés qu'on menace Pyrrhus ;/ Toute la Grèce éclate en murmures confus ;/ On se plaint qu'oubliant (...) » (vv. 68-70). Le traducteur met l'accent sur le caractère actif de l'image dans le discours. La réalité évoquée par la parole jouit d'une dynamique propre, elle se développe dans un mouvement à la fois large et majestueux – car bien rythmé et logiquement structuré – qui confère aux incrustations picturales de Morsztyn une certaine solennité sarmate qui sera plus tard celle des scènes historiques peintes par Jan Matejko.

2. LES PASSIONS ET LES CARACTÈRES

D'après les critiques polonais, une des transformations majeures apportées par Morsztyn au texte racinien est un certain tour extraverti (Chołuj 1999 : 108) ou plus direct (Weintraub 1977 : 152). Ces thèses supposent chez Racine une tendance à l'inhibition des émotions et une retenue dans leur expression. Une telle interprétation est sans doute suggérée par l'étude célèbre de Leo Spitzer, citée par les deux auteurs (Spitzer 1970 : 208-335). Dans la perspective strictement historique (qui n'était pas celle de Spitzer lorsqu'il analysait « l'ef-

fet de sourdine » classique), il convient néanmoins de rappeler qu'aux yeux de plusieurs destinataires du XVII^e siècle, les passions raciniennes apparaissaient comme relativement déchaînées à la fois dans leur contenu et dans les manifestations langagières. Pour saisir correctement ce point, il sera utile de revenir au passage déjà cité de la lettre de Saint-Evremond à M. de Lionne. En effet, même si le critique remarque le déficit de l'expression passionnelle (« on peut aller plus loin dans les passions... »), il s'agit uniquement d'un certain groupe d'émotions. Ce que Saint-Evremond reprend chez Racine, c'est la modernisation de la vie psychique des personnages antiques, leur « réfection » selon les modèles actuels. L'horizon de référence de cette critique est l'idéal de la vertu romaine, cher aux auteurs du temps de Louis XIII, fixé entre autres par Guez de Balzac dans ses discours dédiés à la marquise de Rambouillet. C'est dans ce contexte que le mot d'Hillaire de Longepierre sur la différence entre les héros de Corneille et ceux de Racine manifeste une nuance de réprobation. Un diagnostic comme celui de Saint-Evremond permet à plusieurs détracteurs de Racine de voir dans son succès la preuve de la décadence de toute une société. Le critique déplore l'abandon de la vertu romaine (Guez de Balzac J.-L. éd. Zuber R. 1995 : 57-68) caractéristique pour les personnages cornéliens, sans mettre en question l'intensité de l'expression passionnelle chez Racine. Tout au contraire, le manque de passions irascibles s'accompagne chez ce dernier de l'effusion malsaine des concupiscibles, pour parler dans les termes de l'anthropologie philosophique de l'époque (P.-P. Gossiaux 1996). Cette interprétation est confirmée par la réponse de Corneille à Saint-Evremond, dans laquelle le vieux dramaturge trace une opposition entre son œuvre et les tragédies neuves où l'amour constitue une « dominante ». Ainsi, éclairée par la lettre de Corneille, la critique de Saint-Evremond prend place à côté des protestations pamphlétaires contre la prétendue cacophonie des passions amoureuses chez Racine (Picard 1976 : 46).

Face à ces jugements des contemporains de la première représentation d'*Andromaque*, quelles régularités peut-on distinguer dans l'élaboration des passions raciniennes par le traducteur polonais du XVII^e siècle ?

2.1. L'AMPLIFICATION DU *PATHOS*

Conformément aux thèses de Weintraub et Chołuj, il est possible de retrouver parfois chez Morsztyn une certaine amplification du pathétique par rapport à l'original. Plusieurs exemples de cette régularité peuvent être notés dans la scène 4 de l'acte I, représentant le premier entretien d'Andromaque et Pyrrhus. La première partie de cette scène commence au vers 289 chez Morsztyn et va jusqu'au vers 312 (respectivement : vv. 258-280 de l'original). Elle contient l'adresse de Pyrrhus à Andromaque, la réponse de celle-ci, le renseignement sur les revendi-

cations des Grecs exigeant la mort d'Astyanax et la réaction pleine d'affliction d'Andromaque. Dès la première réplique, Morsztyn cumule dans les discours de l'héroïne trois types de marques textuelles des émotions violentes, absentes de l'original français.

Premièrement, le traducteur souligne la rupture des périodes oratoires confiées à ce personnage : « Po Troi, po Hektorze, w moim utrapieniu/tylko mam pociechę, kiedy z łaski twojej » [après Troie, après Hector, dans mon affliction/ je n'ai qu'une seule consolation...] (291-292) répond au distique : « Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie/ Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie » (261-262). Comme on le voit, dans la première partie du vers, Morsztyn omet les conjonctions dont l'emploi par Racine assure au vers original une certaine fluidité. Plus loin, dans la clôture du discours (« Jeszczem nie miała czasu, jeszczem dziś nie była,/ jeszczem się obłapieniem jego nie cieszyła », [Je n'ai pas encore eu le temps, je n'y suis pas encore allée./ je n'ai pas encore joui de ses embrassements] vv. 295-296), le démembrement de la première période introduit l'asymétrie et abolit l'équivalence entre l'unité syntaxique et le vers dans le texte original : « J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui :/ Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui » (vv. 263-264). Un autre démembrement a lieu dans la réplique suivante d'Andromaque : « Cóż to za bojaźń, królu? Co ich w sercu boli ?/ Albo Trojanin jaki wymknął się z niewoli? » [Quelle est cette crainte, o roi ? Quelle inquiétude irrite leurs coeurs?/ Quelque Troyen a quitté l'état de sa captivité ?] (299-300) qui répond à : « Et quelle est cette peur dont le cœur est frappé,/ Seigneur ? Quelque Troyen vous est-il échappé ? » (266-267). Bien que dans ce dernier exemple, la structure du texte français ne soit pas symétrique, l'introduction de trois questions au lieu de deux en l'espace d'un distique constitue une modification sensible dans la récitation et donne au discours de l'héroïne un tour essoufflé, absent de l'original.

Ensuite, dans la traduction polonaise, les ruptures des périodes que nous venons d'évoquer sont régulièrement soulignées par un procédé anaphorique utilisé sans équivalence par rapport à l'original : « Jeszczem (...) jeszczem /(...) jeszczem (...) » [je n'ai pas encore... je n'y suis pas encore... je n'ai pas encore...] (vv. 295-296) ; « Cóż (...) Co (...) » (vv. 299-300) [Quelle... Quelle] ; « dla mnie ginąć musi, dla mnie nieszczęśliwej! » [c'est pour moi qu'il sera perdu, pour moi, l'infortunée !] (v. 310) qui répond librement au v. 278 de l'original : « On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère ». Les deux phénomènes sont d'autant plus frappants que, dans l'ensemble de sa version, Stanisław Morsztyn trahit d'un côté une nette tendance à regrouper les périodes plus courtes du texte français dans des ensembles plus vastes en privilégiant l'hypotaxe et, de l'autre côté, son emploi des figures jouant sur l'ordre des mots (telles anaphores, hyperbates, antithèses) est souvent en corrélation avec la forme poétique de l'original.

Le dernier groupe de faits relatifs à l'amplification du *pathos* dans la première partie de cette scène concerne le sens même du texte. Dans le vers 307 de la

traduction, après avoir appris l'objectif de l'ambassade d'Oreste en Epire, Andromaque s'exclame : « I tak wydasz dziecinę?; choć nic nie przewinił » [Ainsi, livrerez-vous l'enfant, malgré son innocence ?], ce qui modifie considérablement le v. 275 de l'original : « Et vous prononcerez un arrêt si cruel ? ». Certes, le texte de Racine n'est pas dépourvu de la dimension pathétique, introduite par l'emploi de l'épithète et de la question oratoire. Cependant, Andromaque française qualifie le message de l'ambassadeur à l'aide d'un terme sinon neutre, du moins abstrait (« arrêt »), là où le traducteur polonais va plus loin, en évoquant directement la réalité qui se cacherait derrière l'acceptation par Pyrrhus du postulat des Grecs. Il s'agit d'un passage du pathétique à un registre nettement macabre. Le diapason émotionnel du texte est rehaussé en même temps par un rajout « choć nic nie przewinił » [malgré son innocence], soulignant le bas âge d'Astyanax, ce qui, dans le contexte de l'ensemble de la scène, introduit la redondance du sens. Plus loin au contraire, dans les vers 309-310 : « Nie dla Grecyi - chociaż zguby jego chciwej /ach!, dla mnie ginąć musi, dla mnie nieszczęśliwej! » [Non, ce n'est pas pour la Grèce – bien qu'elle soit friande de sa mort – c'est pour moi qu'il sera perdu, pour moi, l'infortunée !] – qui répondent aux v. 277-278 chez Racine – Andromaque polonaise périphrase le sens du message de l'ambassadeur à l'aide d'un terme plus flou (« zguby jego chciwej » [friande de sa mort]) tandis que le texte français est plus précis : « Hélas ! on ne craint point qu'il venge un jour son père ». Néanmoins dans ce passage, contrairement au précédent, la substitution d'une périphrase générale à l'évocation précise fait perdre non pas la dimension pathétique du texte, mais son aspect logique. Morsztyn fait passer sous silence la motivation politique, en mettant en relief la figure d'une mère veuve et sur le point de perdre son fils. Plus loin, le poète polonais rend le v. 279 de l'original (« Il m'aurait tenu lieu d'un père et d'un époux ») par « Po ojcu i po mężu ulżywał mi męki » [il soulageait mes tourments après la perte du père et du mari] (v. 311), ce qui – mis à part la transormation du mode grammatical du conditionnel en indicatif – explicite les émotions du personnage (« męki » [tourments]), en renvoyant à l'idée du deuil avec plus d'évidence que dans la pièce racinienne.

2.2. L'ATTÉNUATION DU *PATHOS* ET LE RENFORCEMENT DE L'*ETHOS*

Si, dans plusieurs passages de la scène 4 du premier acte, certains éléments du discours d'Andromaque ont subi l'exagération du pathétique par rapport à l'original, il n'en est pas de même dans l'ensemble de la pièce. La scène 2 du premier acte peut témoigner d'une tendance tout opposée. Dans la réplique de Pyrrhus à la tirade provoquante d'Oreste, Stanisław Morsztyn a choisi systématiquement – sinon d'atténuer les marques de l'emportement de Pyrrhus (ce qui aurait dérogé

au sens de la scène originale) – au moins de consolider le versant logique de l'intervention. Tout au long de la réponse du roi (vv. 195-248), on remarquera le soin évident d'enrichir son argumentation par le développement des passages trahissant la sagesse politique. Dans les vv. 213-216, le texte polonais développe en quatre vers le distique consacré au respect mutuel entre les égaux. Les vv. 191-192 de l'original prennent dans la traduction la forme suivante : « Czym ja nimi, czy-li też - niech przyznają sami -/pozwolił sobie rządzić ich niewolnicami?;/ czy-li-m - wiedząc, żeby to było z pośmiewiskiem -/ważył się dysponować ich wygraną z zyskiem? » [Me suis-je permis – je les convoque en témoins – de disposer d'eux-mêmes, / ou de leurs captives?/ Me suis-je permis – ce qui aurait provoqué la risée universelle - / de disposer de leur butin et du fruit de leurs efforts ?]. On remarquera facilement que Pyrrus se voit ici affublé des traits d'un défenseur de la liberté dorée profitable à l'aristocratie polonaise de l'époque, à laquelle Stanisław appartenait de naissance et de carrière. Son discours est renforcé par l'évocation d'une sanction externe – d'une *vox populi* – stigmatisant par le ridicule le comportement contraire à l'idéal qu'il prône (« wiedząc, żeby to było z pośmiewiskiem »). L'évocation des témoignages externes à l'appui de ses thèses, également absente de l'original, apparaît dans le vers 207 de la traduction dans une phrase entre-chassée : « i przyznają, którzy z nami byli ». Morsztyn resserre l'architecture rhétorique du discours de Pyrrhus polonais en coulant le matériel original des v. 203-204 (la comparaison de la grandeur passée de Troie avec sa décadence actuelle) dans le moule robuste d'un argument *a fortiori* : « Bo, gdy stojącej Troje nie zdołały siły,/ któż ma wierzyć, upadłej, żeby się pomściły? » [car si Troie intacte ne pouvait l'emporter sur nous,/ qui pourrait croire qu'elle serait capable de se venger, déchu]; en reprenant l'image du bain de sang (v. 215-216 : « Que, malgré la pitié dont je me sens saisir,/ Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir ? »), il l'enrichit par un parallèle éloquent et intellectuel (dont le statut est rehaussé par la référence à la critique du concept de la colère animale dans *De ira* de Sénèque, le trait absent du texte racinien) : « Musiałcibym umyślnie, przykładem zwierzęcia,/ bez gniewu, niewinnego krew toczyć dziecięcia » [Il me faudrait suivre l'exemple d'une bête/ pour faire couler le sang d'un enfant innocent, sans ressentir de colère] (vv. 243-244) ; il développe une simple question de l'original « Mais que ma cruauté survive à la colère ? » (v. 214) en un distique éthique (sans être sentencieux), fondé sur l'idée des proportions et de juste mesure, riche mais assez rythmé pour ne pas nuire à la fluidité du texte par une longueur excessive : « Lecz ten impet dalej nad potrzebę nie służy/ i nad gniew okrucieństwo żyć nie zwykło dłużej » [Mais cette force est inutile lorsqu'elle surpasse la nécessité/ et la cruauté ne vit pas au-delà de la colère] (vv. 241-242).

Comme l'on voit, Morsztyn fait subir aux passions raciniennes un traitement double. D'un côté, il lui arrive de les amplifier, ce qui – pris en lui-même – ne doit pas être considéré uniquement comme preuve du manque de savoir-faire

et du non-respect de la spécificité culturelle du texte d'origine. Comme nous l'avons vu, le public contemporain reconnaissait à Racine la tendance aux effusions pathétiques excessives. Il est donc naturel que – ayant choisi cette tragédie et non pas une autre, plus modérée – le traducteur suive cette pente. De l'autre côté cependant, Morsztyn cherche parfois à neutraliser l'appel émotionnel du texte racinien. Dans la scène I,2, la traduction polonaise modifie considérablement le portrait littéraire de Pyrrhus. Elle magnifie en lui l'orateur intelligent et l'homme politique responsable, deux qualités dont le déficit dans le texte français a été censuré par les critiques contemporains. Cette intention ne doit pas étonner de la part du poète polonais. Lisant dans le deuxième quart du XVII^e siècle une pièce relativement neuve et toujours controversée, datant de la jeunesse d'un auteur lui aussi souvent critiqué, Stanisław Morsztyn – un magnat puissant, ancien dirigeant militaire, diplomate établi et aguerri, plus proche des rois que ne l'était Racine dans ses débuts – ne pouvait-il pas être tenté de rendre la vision poétique un peu plus proche de l'image d'un roi idéal ? Il s'agirait d'un geste tout à fait naturel à l'époque où la conception de l'exemplarité dans la tragédie était loin de disparaître⁸. Gommer certains excès du texte, l'adapter aux images idéales de la royauté héroïque aurait équivalu en quelque sorte à assurer la revanche de Corneille sur Racine, surtout pour le public qui – comme les lecteurs polonais – était censé connaître *Le Cid*, où la problématique de la dignité occupe le devant de la scène.

3. LES CONFLITS DRAMATIQUES

Créateur de beautés infidèles comme beaucoup à son époque, Morsztyn communique à sa traduction de Racine une vision personnelle du texte. Loin de relever d'une réécriture désordonnée, les modifications apportées suivent cependant une logique fondée sur le respect de la situation dramatique originale. D'une façon générale on peut constater que le poète polonais se montre sensible aux ressources de théâtralité inscrites dans les confrontations des héros raciniens. Il saisit les ambiguïtés et les motifs parfois très complexes de leurs interactions, déchiffre les sous-entendus et les ironies présentes dans les échanges des personnages en conflit. Le passage d'une langue à l'autre est orienté par une lecture pénétrante, qu'il prenne la forme de la traduction fidèle ou de la restructuration du discours original dans le procédé de la paraphrase. Même dans ce deuxième

⁸ D'après une poétique du XVII^e siècle, les représentations dramatiques dans les collèges ont pour but d'« exercer la jeunesse, et leur apprendre à reciter 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 barreau » (F. Hédelin d'Aubignac éd. H. Baby (2001 : 325). Le théâtre y est présenté comme procession des modèles de parole suffisamment nobles pour forger les goûts de l'élite de l'Etat.

cas de figure, le travail du traducteur s'organise donc autour d'un centre de gravité fixe qu'est le conflit dramatique. Au lieu de subir une modification aléatoire, les conflits originaux sont plutôt interprétés par le traducteur.

Ce geste interprétatif – dont nous chercherons à montrer la présence – est fondé sur la séparation entre l'essence de la situation dramatique et son élaboration artistique concrète. Au XVII^e siècle, une telle démarche trouve sa justification théorique dans l'objectivation de la situation dramatique, sous-entendue par la démarche transformationnelle, appliquée largement à la critique des pièces de théâtre. La réalisation la plus célèbre de cette méthode est le passage des *Sentiments de l'Académie française* sur les dénouements possibles du *Cid* de Corneille ; l'abbé d'Aubignac à son tour y recourt pour analyser *Horace* (Escola M. 2002 : 445-450). Les théoriciens classiques sont d'accord qu'après la soustraction de tout ce qui relève de l'élaboration artistique des conflits initiaux – c'est-à-dire de l'élocution (Chapelain éd. A. Hunter 1936 : 130) ou la versification (d'Aubignac éd. H. Baby 2001 : 337), mais aussi de solutions précises au niveau de la construction de la fable – il demeure un reste intelligible dans lequel certains aspects du genre dramatique sont sauvegardés. Considérée comme donnée objective et dynamique, l'ossature dramatique de la pièce (la suite des situations dépendantes du conflit initial) est développée *in abstracto*, selon les lois de la poétique mais indépendamment des intentions exprimées par le dramaturge lui-même. Par extension, cette procédure interprétative peut s'appliquer au métier du traducteur. Dans ce cas, la traduction d'un poème dramatique sous-entend l'extraction de cette couche primaire du sens dramatique comme préliminaire de l'acte de la reformulation du texte dans une autre langue. Le traducteur – contrairement au spectateur pris dans les émotions générées par le drame – ne s'arrête pas à la surface d'une œuvre faite. Dans un mouvement analogue à celui d'un critique, il pénètre cette surface par un regard structurel et structurant, pour saisir, dans son objectivité, la dynamique primaire du conflit dramatique. Il ne la reproduit passivement ni ne la déconstruit aléatoirement, mais l'interprète - donc restructure - selon ce qu'il juge être sa logique interne.

3.1 METTRE EN VALEUR ET ATTISER

Nous chercherons à cerner cette technique d'interprétation des conflits selon deux axes. D'abord, là où la modification de l'intensité émotionnelle de l'échange n'est pas motivée par l'intention du locuteur fictif, mais par la volonté du traducteur de mettre en valeur un aspect de la situation. Malgré son caractère d'intervention externe, ce procédé ne doit rien au hasard, car il permet de fixer – en relevant l'intensité – les sens présents dans le texte d'origine. Dans un second groupe, nous placerons des modifications à motivation psychologique.

Un bon exemple de la première manière est constitué par l'intervention de Cléone dans l'acte V de la tragédie. La confidente d'Hermione rentre du temple pour faire à sa maîtresse un compte-rendu de la cérémonie du mariage entre Pyrrhus et Andromaque. La scène assure ainsi une transition entre le monologue d'Hermione, au début de l'acte, et la crise émotionnelle de la scène suivante, où, après avoir appris la mort de Pyrrus, l'héroïne fulmine contre Oreste pour renier définitivement sa famille et sa patrie. Tout au long de la deuxième réplique de Cléone dans cette scène (dans l'original, vv. 1449-1457 ; dans le texte polonais, vv. 1664-1672), Morsztyn accumule conséquemment les éléments capables d'irriter le dépit d'Hermione. Si Racine mentionne une fois les « amoureux projets » de Pyrrus (v. 1452), son traducteur insiste puissamment sur cette passion, en introduisant le mot « miłość » deux fois dans une brève partie du texte, et ceci depuis la première ligne du discours : « Olsnął cale, miłości otruty chorobą » [il est entièrement aveuglé, empoisonné par la maladie amoureuse] (v. 1664), « O nic nie dba, w miłości cale utopiony » [il ne se soucie de rien, noyé dans l'amour] (v. 1666). Dans les deux cas, la force d'évocation est accrue par l'emploi de métaphores frappantes, étrangères par rapport à l'original. Dans la partie du texte consacrée à Astyanax, le texte polonais qualifie le prince de fils d'Andromaque (« o syna, Andromacha w strachu » [Andromaque est envahie par la peur pour son enfant] v. 1668), là où la pièce française parle du « fils d'Hector » (v. 1453). De plus, Morsztyn étoffe cette section du discours, en insistant sur les motifs du soin manifesté par Pyrrus à Astyanax : « I żeby woli swojej kochanki wygodzić,/zakazał Feniksowi na piędź go odchodzić » [et pour satisfaire à la volonté de sa maîtresse/ il a interdit à Pheonix de le quitter à la distance d'un empan] (vv. 1670-1671) où le premier vers constitue entièrement un rajout. Ces modifications ne sont pas justifiées par la psychologie fictive des héros : Cléone n'affiche pas ici de désir d'exalter les passions d'Hermione. Pourtant, elles possèdent leur fonction dramaturgique à l'échelle de l'ensemble de la pièce, car elles mettent en valeur un moment émotionnel puissant. La scène constitue également un lien entre deux scènes pathétiques, conduisant au climax tragique selon la structure de l'*incrementum*.

La plupart des modifications concernant l'intensité des conflits interpersonnels apparaît cependant dans le contexte psychologique qui motive une telle démarche. Ainsi, dans la scène 2 de l'acte IV, après l'annonce du mariage de Pyrrhus avec Andromaque, Hermione entre en scène avec la confidente qui commente l'état de sa maîtresse et l'exhorte à rompre son silence obstiné : « Non, je ne puis assez admirer ton silence ». L'accumulation par Morsztyn des détails relevant le côté blessant de la situation s'inscrit dans la démarche thérapeutique – voire homéopathique – attribuée ici à Cléone qui veut provoquer les plaintes pour guérir le mal. Morsztyn insiste sur l'idée de honte (mot absent chez Racine) en utilisant deux fois le terme « wstyd » (vv. 1303, 1310) ; le distique 1137-1138 (« Il l'épouse : il lui donne, avec son diadème/ La foi que vous venez de recevoir

vous-même ») est rendu comme suit : « a teraz z nią ślub bierze, tobie naznaczony/ i niżli ty, godniejszą sądzi ją korony » (vv. 1306-1307), où le second vers, sans équivalent littéral dans l'original, renvoie encore plus directement à l'idée de la dépréciation d'Hermione par Pyrrhus. Un autre exemple de cette technique est le monologue d'Oreste dans la scène 3 de l'acte V et les discours d'Hermione dans la scène 3 de l'acte IV (face à Oreste) et dans la scène 5 de l'acte V. A chaque fois, Morsztyn insiste sur les détails en relation directe avec l'essence du conflit dramatique opposant les personnages, et ce geste possède une motivation psychologique.

Parmi de nombreux exemples disponibles, nous citerons encore un élément lié à la présentation du conflit tragique, à savoir l'ironie qui constitue entre les mains du dramaturge français non seulement une figure de rhétorique, mais surtout un outil dramaturgique lorsqu'elle est motivée par la situation psychologique des personnages. Ce procédé trouve en Stanisław Morsztyn tout d'abord un lecteur pénétrant et un imitateur fidèle, avant de lui permettre d'opérer une interprétation originale des conflits raciniens. En effet, il arrive à Morsztyn de renforcer l'ironie présente dans l'original. Ceci a lieu par exemple dans la scène 2 du premier acte. Lorsque Pyrrhus réfute les arguments d'Oreste quant au danger inhérent à la protection d'ASTYANAX, il déclare dans le texte original « Je ne sais point prévoir les malheurs de si loin ». Morsztyn modifie cette remarque comme suit : « Ja nie badam, co o mnie myśl zawarła wieczna » [je ne cherche pas à savoir les décrets que la pensée éternelle me réserve] (v. 222). L'évocation de « la pensée éternelle » met un signe d'équivalence entre les prévisions politiques des Grecs et la divination ce qui, dans ce contexte, conduit à couvrir la partie adverse d'un soupçon de ridicule assez subtil pour que l'on ne puisse pas parler de la trahison du style d'original. Finalement, dans un bon nombre d'endroits de sa traduction, Morsztyn apporte au texte un éclairage ironique qui, tout en restant en corrélation avec l'original – car l'ironie introduite sert à souligner l'amertume, l'impuissance ou la cruauté effectivement présentes dans le texte – n'a pas d'équivalent direct dans la pièce française. Une modification de ce type apparaît dans la scène 2 de l'acte III. En répondant à Hermione qui l'assure de sa volonté d'épouser Pyrrhus, Oreste de Morsztyn lance une remarque en forme de commentaire acerbe : « Nic nie wątpię, w sukcesie calem jest bezpieczny » [je n'en doute pas, je suis sûr du succès] (v. 908), éloignée du texte original (v. 809). Dans la scène d'ambassade du premier acte, en décrivant l'état actuel de Troie déchue, Pyrrhus de Morsztyn conclut : « wszędzie dzikość okropna, a wszystka załoga –/ dziecię małe w niewoli » [partout le désert effroyable et pour tout équipage : un petit enfant] (v. 227-228) ; la mention de l'enfant comme unique protecteur d'une cité est un rajout qui renforce la structure argumentative. Dans la scène première de l'acte I, face aux exhortations de Cléone qui cherche à rendre Pyrrhus odieux aux yeux d'Hermione, celle-ci réagit par : « Nie frasuj się. Pomoże ten zdrajca do tego » [N'aie pas peur. Ce traître y aidera] (v. 465).

Cet apport ironique correspond à la caractéristique du personnage tracée dans le texte racinien. Dans la scène 3 de l'acte V, c'est le rôle de Cléone qui se trouve à son tour pourvu d'un trait ironique, absent du texte français ; vers la fin de cette section, la confidente d'Hermione s'exclame : « *Idę zaraz! Ale cóż widzę za odmianę! / Sam król przyszedł do ciebie po śmiertelną ranę* » [J'y vais! Mais quel changement! Le roi lui-même vient ici chercher une plaie mortelle] (v. 1453). L'ironie tragique, instrument assimilé très fortement à l'essence de la tragédie racinienne, devient ici la matrice de réécriture du texte dans la traduction.

3.2 LA STRUCTURE DIALOGIQUE

La preuve décisive en faveur de l'hypothèse sur l'approche interprétative des conflits dramatiques par Morsztyn semble résider dans la structure symétrique – ou dialogique – des modifications survenues dans la traduction. Situé dans un échange, un phénomène (tel que l'accentuation de la situation conflictuelle ou, au contraire, une tendance à son effacement) appelle une réponse proportionnée de la part de l'interlocuteur. Ainsi, il ne s'agit ni d'idiosyncrasie du style ni d'influence des particularités culturelles surgissant à tort et à travers, mais d'un procédé contrôlé, appartenant à la technique dramatique, bien maîtrisé par le traducteur.

Ci-dessus, nous avons évoqué la première partie de la scène 4 de l'acte I, représentant la première confrontation de Pyrrhus et Andromaque pour y relever le renforcement de son potentiel pathétique. Ce type de phénomène se manifeste également dans la dernière partie de cette scène (vv. 405-421 chez Morsztyn et 363-379 chez Racine) où il est possible de surcroît de noter le caractère symétrique ou dialogique de tels apports. À la fin de cette scène, Pyrrhus irrité menace Andromaque qui, à son tour, fait voir sa résignation, tout en laissant sous-entendre son projet de suicide. Dans la tirade énergique de Pyrrhus, Morsztyn apporte deux modifications significatives par rapport à l'original. Dans le vers 412 de la traduction – qui équivaut au vers 369 chez Racine – on peut lire : « *postpozycyją matki śmierć syna nagrodzi* » [le mépris de la mère sera récompensé par la mort de l'enfant], où l'évocation de la mort d'Astyanax constitue un élément étranger au texte français (« Le fils me répondra des mépris de la mère », v. 370). Dans le distique qui ferme la tirade (vv. 413-414 : « *Dziś greckiemu posłowi oddam go do ręki. / Na cóż się darmo kłócić dla takiej niewdzięki* » [Je le remettrai aujourd'hui entre les mains de l'ambassadeur grec. / à quoi bon me brouiller avec pour recevoir l'ingratitude en retour]), nous avons affaire au même phénomène, car « *oddam go do ręki* » [je le remettrai entre les mains] – une annonce cumulant la résolution de l'esprit avec la force de suggestion plastique – relève entièrement de l'invention du traducteur. La réplique d'Andromaque maintient

la clôture de cette scène au même niveau d'exaltation, car la suggestion du suicide éventuel de l'héroïne quitte le registre de l'*insinuat*io où l'a confinée le texte racinien (v. 375 : « Sa mort avancera la fin de mes ennuis ») pour s'exprimer beaucoup plus ouvertement : « Ale też z nim pospołu śmierć me żale skróci./ (...) / Póki to dziecię, póty i ja będę żyła » [Mais sa mort finira mes regrets/ (...) / Je vivrai aussi longtemps que lui] vv. 418, 420).

Le même traitement symétrique caractérise l'atténuation des conflits émotionnels dans la traduction polonaise d'Andromaque. Cette régularité peut être relevée dans la scène 2 de l'acte I, où – comme nous avons essayé de le démontrer – Morsztyn cherche à donner de l'ampleur à la composante éthique des discours de Pyrrhus. Or, cette modification du texte original se fait en corrélation avec la réécriture de certains passages du rôle d'Oreste. Les discours des deux antagonistes dans le cadre de l'échange sont donc englobés dans la même stratégie du traducteur. Ainsi, en symétrie par rapport à l'intervention de Pyrrhus, Morsztyn renforce la structure rhétorique et politique de celle d'Oreste. Dès le début du *confirmatio* du discours de l'ambassadeur, le sens du texte se trouve sensiblement modifié. Le passage « La Grèce avec douleur/ Vous voit (...) / D'une guerre si longue entretenir le reste » (vv. 151-154) est rendu comme suit : « trojańskiej krwi ostatki zachowujesz panie,/ skąd jak znowu ich miasto upadłe powstanie,/ i na tak uprzykrzonej wojny przedłużenie,/ niewczesnym miłosierdziem, wyniknie nasienie » [vous protégez les restes du sang troyen,/ d'où leur ville déchue se dressera à nouveau/ et la miséricorde manifestée à contretemps / jettera la semence d'une nouvelle guerre] (vv. 173-176). Le deuxième des vers cités – enfermant une démonstration des conséquences politiques possibles du geste de Pyrrhus – est sans équivalent chez Racine, tandis que les vv. 175-176 apportent eux aussi une modification importante, en référant plus ouvertement à l'idée de la continuation éventuelle de la guerre. Les transformations opérées par le traducteur se situent donc dans la perspective de l'échange. La modification du discours d'un personnage appelle la réaction adéquate dans celui de l'autre.

CONCLUSION

Il est difficile de formuler des conclusions définitives sur le texte d'*Andromacha* de Stanisław Morsztyn, vu l'histoire assez énigmatique de l'œuvre. Néanmoins, l'analyse proposée ci-dessus autorise, semble-t-il, deux hypothèses.

Tout d'abord, il est possible d'avancer que le traducteur polonais a fait preuve de la connaissance des règles spécifiques de l'esthétique dramatique du classicisme français. La tendance baroque, indiquée au niveau du style de la traduction par Wiktor Weintraub et Joanna Chołuj, ne s'étend donc pas aux aspects dramaturgiques de l'œuvre. Si cette caractéristique reste discrète là où Morsztyn

suit fidèlement le texte racinien, elle devient frappante lorsque la version polonaise s'éloigne de l'original. Comme le montre le traitement par le traducteur des didascalies internes et de la structure temporelle, même les modifications évidentes s'inscrivent dans la logique dramaturgique indiquée par les traités français de poétique de l'époque. Seule sa modification de la construction de l'espace s'oppose au texte racinien. Néanmoins, le concept de « palais à volonté » appliqué par Racine constituait une idée controversée ; ainsi était-il absent d'un exposé de règles aussi influent que la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac.

Deuxièmement, on peut constater l'orientation spécifique des modifications survenues dans la traduction. Contrairement à ce que suggèrent Weintraub et Chołuj, celles-ci ne relèvent pas uniquement de l'application plus ou moins inerte des codes poétiques et stylistiques propres à la culture polonaise du XVII^e siècle. Elles sont souvent motivées par le souci dramaturgique et possèdent une nature fonctionnelle : elles conduisent, par les voies diverses, à l'augmentation de l'effet suscité par le conflit dramatique.

BIBLIOGRAPHIE

- Annales poétiques* (1784) : *Annales poétiques depuis l'origine de la poésie française*, vol. 30, Paris.
- ARISTOTE éd. DUPONT-ROC R., LALLOT J. (1980) : *La poétique*, Paris.
- CHOLUJ J. (1999) : „Andromacha” Stanisława Morsztyna i „Andromaque” Racine’a. Problemy stylu i słownictwa. w: *Barok* t. 6, nr 2(12), s. 93-109.
- CONESA G., (1991) : *Le Dialogue moliéresque. Etude stylistique et dramaturgique*, Paris.
- CORNEILLE P., MORSZTYN J. A. éd. KARPIŃSKI A., STEPNOWSKI A. (1999) : *Cyd albo Roderyk*, Warszawa.
- D'AUBIGNAC HEDELIN F. (1663) : *Deux dissertations concernant le poème dramatique en forme de Remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius. Envoyées à Madame la duchesse de R****, Paris.
- D'AUBIGNAC HEDELIN F. (1663) : *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique en forme de Remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée Oedipe, et Quatrième Dissertation concernant le poème dramatique, Servant de Réponse aux calomnies de M. Corneille*, Paris.
- D'AUBIGNAC HEDELIN F. éd. BABY H. (2001) : *La pratique du théâtre*, Paris.
- ESCOLA M. (2002) : Récrire Horace, w : *XVIIe siècle*, 54, 2002, pp. 445-467.
- FORESTIER G. (1996) : *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris.
- FORESTIER G. (2003), *Passions tragiques et règles classiques*, Paris.
- FUMAROLI M. (1980) : *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria», de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève.
- FUMAROLI M. (1996) : *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève.
- FUMAROLI M. (ed.) (1999) : *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris.
- GOSSIAUX P. – P. (1996) : *L'homme et la nature : genèses de l'anthropologie à l'âge classique 1580-1750*, Bruxelles.
- GUARDIA DE J. (2007) : *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève.
- GUEZ DE BALZAC J.-L. éd. ZUBER R. (1995) : *Œuvres diverses (1644)*, Paris.
- LA BRUYERE DE J. ed. CARON O. (1909) : *Des ouvrages de l'esprit*, Paris.

- LINK-LENCZOWSKI A. (1976): Stanisław Morsztyn w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21, Wrocław.
- MARPEAU E. *Le théâtre au miroir: jeux d'optique, champ aveugle et illusions dans la comédie de la première moitié du XVIIe siècle*, w: *Littératures classiques*, 44, Hiver 2002 : *L'Illusion au XVIIe siècle*, (ed. P. Dandrey et G. Forestier). s. 157-174.
- MORSZTYN S., éd. CHEMPEREK D., KRZYWY R. (2007): *Smutne żale po utraconych dzieciach*, Chempererek D., Krzywy R.
- MORSZTYN S., s.d.: Andromacha, tragedia z francuskiego przetłumaczona w: *PSYCHE / z Lucyjana Apuleiusza Marina/ CID albo RODERIK/ Komedia Hiszpańska./ HIPPOLIT/ jedna z Tragedyj SENEKI./ ANRDOMACHA (!)/ TRAGEDYA./ z Francuskiego przetłumaczona.*, s.l, ss. 271-360.
- PASQUIER. P. (1993) : *La Mimésis dans la théorie du théâtre du XVIIe siècle*, Paris.
- PICARD R. (1976) : *Nouveau Corpus Racinianum. Recueil-inventaire des textes et documents du XVIIe siècle concernant Jean Racine*, Paris.
- RACINE J. (1687), Andromaque in *Œuvres* t. 1, Paris, ss. 142-222.
- SPITZER L. (1970) : « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », trad . Alain Coulon, w : Idem., *Etudes de style*, Paris, pp. 208-335.
- TARGOSZ K. (1995): Dwór królowej Marysieńki Sobieskiej ogniskiem recepcji teatru francuskiego. w: *Barok*, nr 2, ss. 43-83.
- VIALETTON Y. (2004) : *Poésie dramatique et prose du monde: le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVIIe siècle*, Paris.
- WEINTRAUB W. 1939 : Les débuts de l'influence de Racine en Pologne w : *Revue de Littérature Comparée*, 19, ss. 591-604.
- WEINTRAUB W. (1977): Racine z barokowej Polsce w: *Od Reja do Boya*, Warszawa.
- ZUBER R.(1968) : *Les « Belles infidèles » et la fromation du goût classique*, Paris.