

MAJA PAWŁOWSKA

ORCID: 0000-0002-2024-2715

Université de Wrocław

maja.pawlowska@uwr.edu.pl

L'ABSOLUTISME ET LA DÉMOCRATIE NOBILIAIRE : LA TRADUCTION DU *CID* PAR JAN ANDRZEJ MORSZTYN (1662)

Au printemps 1662, vingt-cinq ans après la première française, *Le Cid* de Corneille a été joué dans la traduction de Jan Andrzej Morsztyn au Palais Royal de Varsovie devant les représentants de la noblesse convoqués dans la capitale pour la session de la Diète. Cette représentation du *Cid* a eu un rôle culturel important, car elle a inauguré les rapports littéraires franco-polonais. Elle est en effet la première pièce de théâtre français à avoir été jouée en Pologne au XVII^e siècle¹. *Le Cid* possédait incontestablement toutes les qualités littéraires requises pour être un divertissement de valeur à la cour royale. C'est pourquoi les recherches consacrées à sa traduction polonaise se focalisent surtout sur la qualité littéraire de la traduction de Morsztyn, la comparaison stylistique des deux versions et les problèmes de compatibilité entre l'esthétique classique de la pièce française et l'esthétique baroque de la traduction². Néanmoins, le choix de la pièce, le moment

¹ K. Targosz, *Sawantki w Polsce XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Rozprawy z Dziejów Nauki i Techniki, t. 6, Warszawa 1997, p. 196.

² Dans son analyse philologique de la traduction polonaise, Władysław Folkierski vise principalement à établir la version source de Morsztyn. Jadwiga Sokołowska et Rachmiel Brandwajn, dans leurs monographies, se focalisent sur les questions de style. L'ébauche d'Irène Mamcarz porte sur les questions des ressemblances structurelles et stylistiques. Voir : W. Folkierski, *Cyd Kornela w Polsce*, Geberthner i Wolf, Kraków 1917 ; J. Sokołowska, *Jan Andrzej Morsztyn*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965 ; R. Brandwajn, *Corneille i jego « Cyd »*. *Szkice literackie i materiały*, Czytelnik, Warszawa 1968 ; I. Mamcarz, « L'adaptation polonaise du *Cid* de Pierre Corneille par

et le lieu de la représentation, et la personne du traducteur invitent à envisager des motifs autres que les critères purement littéraires, à savoir, des raisons politiques. En fait, cette piste, suggérée par Mieczysław Brahmer dans son introduction à une édition polonaise du *Cid*³, nous semble plus que plausible et va orienter la présente réflexion. Celle-ci va s'appuyer sur une analyse du contexte littéraire de la représentation du *Cid* en Pologne, de son contexte politique et des indices textuels de la version de Morsztyn, trois facteurs probants pour examiner cette hypothèse.

Le spectacle polonais du *Cid* n'a pas été suivi de la publication du texte de la pièce. En fait, la traduction n'a pas été éditée du vivant de Morsztyn. *Le Cid* polonais est paru dans un recueil de traductions de pièces françaises réalisées par Jan Andrzej Morsztyn et son parent Hieronim, sans nom d'auteur ni de traducteur, sans date ni lieu d'édition, avec le titre suivant : *Le Cid ou Rodrigue. Une comédie espagnole traduite du français, représentée au Château Royal de Varsovie pendant la session de la Diète de 1661 après la reprise des villes lituanienues dans leur grande partie conquises alors par Moscou, ainsi que des villes prussiennes récupérées par la Suède, comme en témoigne le Prologue en la personne de la Vistule*⁴. Dans leur dernière et excellente édition critique de la pièce de Corneille, Adam Karpiński et Adam Stepnowski estiment que le livre a dû paraître entre 1699 et 1701⁵. Ils rectifient aussi, comme le font depuis Folkierski⁶ toutes les sources concernant la traduction de Morsztyn, la date de 1661 présentée dans le titre, qui devient 1662, car la session de la Diète, qui a eu lieu après les événements historiques mentionnés, s'est déroulée au printemps 1662. Le titre indique néanmoins clairement que l'information principale que l'éditeur voulait transmettre aux lecteurs, c'étaient les circonstances politiques de la représentation du *Cid* en Pologne.

La question qui s'impose dès lors naturellement concerne la vie littéraire de l'époque et ses imbrications avec la politique.

Un premier facteur à souligner tout particulièrement est la décentralisation de la vie culturelle en Pologne au XVII^e siècle. Contrairement à ce qui se passait en Europe Occidentale, les espaces de la vie artistique ne se trouvaient pas à la

Jean André Morsztyn et sa représentation à la cour royale (1662) », *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXXV, n° 68, 2008, pp. 279–288.

³ P. Corneille, *Cyd. Tragedia w pięciu aktach. Trzy przekłady*, trad. A. Morsztyn, L. Osiński, S. Wyspiański, édition critique et présentation M. Brahmer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, pp. 6–7.

⁴ « *Cyd* albo *Roderyk*. Komedya hiszpańska z francuskiego języka przetłumaczona, która w zamku warszawskim reprezentowana była na sejmie roku 1661 po odebraniu miast litewskich na ten czas przez Moskwę po większej części zawojowanych, także miast pruskich od Szwedów windykowanych, jako Prolog *in persona* Wisły świadczy » [trad. M.P.] ; P. Corneille, J.A. Morsztyn, *Cyd albo Roderyk*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1999, p. 16.

⁵ P. Corneille, J.A. Morsztyn, *op. cit.*, p. 107.

⁶ W. Folkierski, *op. cit.*, p. 15. Cette erreur est due certainement au laps de temps considérable qui s'est écoulé entre la représentation de la pièce et sa publication.

cour royale ni dans les grandes villes comme Varsovie, mais dans des résidences campagnardes des grands seigneurs⁷.

Le roi Ladislas IV Vasa avait certes voulu transformer sa cour en un haut lieu de culture en devenant un mécène des arts et de la musique. Il a fait construire au Palais royal de Varsovie une salle de spectacle où étaient représentés opéras et ballets. Son règne s'est aussi caractérisé par un épanouissement de l'italien comme langue artistique. Ladislas IV était italoophile et, à sa cour, l'on parlait autant l'italien que le polonais⁸.

Mais, après le décès de Ladislas, son demi-frère et successeur Jean-Casimir a dû faire face à des difficultés financières. N'étant pas porté pour la littérature ni les arts, il a congédié les troupes royales d'opéra et de ballet⁹. La vie culturelle de la cour s'est mise à décliner, et cet étiolement s'est accéléré pendant la période du « déluge » suédois, un long cycle de guerres de succession¹⁰. La paix restaurée en 1660¹¹, la vie intellectuelle et artistique a repris dans le pays. Toutefois, la mémoire des armées étrangères qui avaient attaqué de toutes parts, pillé et dévasté la République avait fait naître une très forte méfiance envers tout ce qui venait de l'étranger, le théâtre compris.

En 1662, la scène nationale n'existe donc pas encore. La situation du théâtre en Pologne au XVII^e siècle est semblable à celle de beaucoup d'autres pays européens. Comme l'explique Mieczysław Klimowicz :

Les scènes publiques n'existaient qu'en Italie, en Angleterre et en France. À l'est de la France, même dans les pays où il y avait une bourgeoisie relativement forte (et ce n'est pas le cas en Pologne), les spectacles furent montés à la cour des rois ou des grands nobles par des troupes professionnelles italiennes ou françaises. [...] Les troupes vagabondes professionnelles qui donnaient des spectacles en langue nationale avaient plutôt le caractère des troupes de foire et ne jouèrent pas de l'estime du public cultivé¹².

Ainsi, à l'époque, les spectacles sont joués principalement à la cour des grands seigneurs, et leur répertoire est dicté par les goûts personnels des mécènes. Dans ces conditions, le choix de la cour royale comme lieu de la représentation du *Cid* devient significatif et traduit l'approbation du monarque pour la pièce de

⁷ J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, p. 165.

⁸ K. Targosz, *La cour savante de Louise-Marie de Gonzague*, Ossolineum, Wrocław 1982, p. 125 ; J. Sokołowska, *op. cit.*, p. 77.

⁹ J. Sokołowska, *op. cit.*

¹⁰ Série de guerres (1655–1660) pendant lesquelles la Pologne s'est trouvée submergée par des armées étrangères qui l'attaquaient de toutes parts. Outre les Suédois, ce conflit a impliqué aussi l'électeur de Brandebourg, l'empereur du Saint-Empire et la Moscovie. Pour plus de détails en français sur le Déluge, voir par ex. D. Tollet, « La Pologne au XVII^e siècle, une puissance en cours de marginalisation », *Le dix-septième siècle* 166, 1990, pp. 78–79.

¹¹ Le traité de paix de 1660 a été négocié par la Pologne sous médiation française. Jan Andrzej Morsztyn faisait partie de la délégation polonaise.

¹² M. Klimowicz, « La naissance de la scène nationale polonaise et les polémiques autour de Shakespeare (1765–1795) », *Romanica Wratislaviensia* XXV, 1985, p. 29.

Corneille. C'est une grande première, une rupture de l'attitude habituellement indifférente de Jean Casimir envers les arts, et une promotion par excellence des idées françaises.

La connaissance de la littérature française (en version originale ou à travers les traductions) est restée très sommaire en Pologne jusqu'au milieu du XVII^e siècle, la connaissance du français étant elle aussi très limitée¹³. La situation a changé en 1646, avec l'arrivée de Louise-Marie de Gonzague, épouse de Ladislas IV Vasa¹⁴. Malgré ses efforts, la reine n'a pas été capable d'apprendre à parler couramment l'italien ou le polonais¹⁵ et, par conséquent, elle communiquait avec son entourage en français. Femme intelligente et cultivée, Louise-Marie ambitionnait de créer une cour savante, précieuse et, surtout, francophile¹⁶. L'entreprise n'était pas aisée dans un milieu où la littérature étrangère et la culture en général étaient peu prisées¹⁷. Le désintérêt de Jean Casimir pour la littérature était aussi un fait notoire. Le monarque reproduisait d'ailleurs ainsi l'attitude de ses sujets, qui préféraient l'art guerrier à toutes les formes de divertissements intellectuels. On peut dire que, sur ce point, le roi était un représentant type du sarmatisme.

Le sarmatisme était une des bases de l'identité nationale polonaise du XVII^e siècle, à la fois une idéologie et un style de vie distinctif¹⁸. Il influençait les mœurs, l'état d'esprit et les goûts artistiques de toute la noblesse¹⁹ et est apparu sous la République des Deux Nations. Cet état fédéral, formé en 1569 à partir du Royaume de Pologne et du Grand-Duché de Lituanie avait adopté un système politique de démocratie nobiliaire. Le roi était élu par ses pairs. Le droit de vote était accordé à la seule noblesse²⁰. Étant donné la grande diversité ethnique et

¹³ K. Targosz, *La cour savante...*, p. 127.

¹⁴ Et après la mort de celui-ci en 1649, elle a également épousé son demi-frère et successeur, Jean Casimir Vasa.

¹⁵ K. Targosz, *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2015, p. 311.

¹⁶ « Installée par ses soins [de Mazarin] sur le trône, Marie de Gonzague s'y maintint après la mort de son mari en épousant Jean-Casimir, frère et successeur de Wladislas, et se fit l'instrument le plus efficace de la politique française dans le Nord » (A. Vandal, « Un mariage politique au XVII^e siècle — Marie de Gonzague à Varsovie », *Revue des Deux Mondes* 55, 1883, p. 694).

¹⁷ « Les courants littéraires ou philosophiques ne figurent qu'en marge des notes de voyages des Polonais en Europe » (J. Tazbir, *La République nobiliaire et le monde*, Ossolineum, Wrocław 1986, p. 164).

¹⁸ Ce phénomène est décrit en français dans une monographie de Janusz Tazbir (*La République nobiliaire...*) et, d'une manière plus courte, dans un article de Daniel Tollet, « L'idée de nation est-elle l'apanage de la noblesse polonaise au XVII^e siècle ? », *Le dix-septième siècle* 176, 1992, pp. 363–374.

¹⁹ « La République [polonaise] ne connaissait pas de formation protestante distincte sous le rapport des mœurs et de la culture, telle qu'elle existait par ex. en France » (J. Tazbir, *La République nobiliaire...*, p. 14). Les sociniens et les calvinistes polonais aussi s'identifiaient au sarmatisme.

²⁰ Pour les détails historiques en français concernant la Pologne au XVII^e siècle, voir : D. Tollet, « La Pologne au XVII^e siècle, une puissance en cours de marginalisation », *Le dix-septième siècle* 166, 1990, pp. 73–86.

religieuse de la République, il fallait un élément pour assurer sa cohésion. L'on forgea alors le mythe d'une origine commune à tous les nobles, prétendument issus des Sarmates, des nomades indo-iraniens venus d'Asie centrale.

Les sarmates étaient persuadés de la perfection du système politique de la République. Cette idée, ajoutée à l'évidence que le pays pouvait passer pour le grenier à blé de l'Europe et la conviction unanime qu'il était le rempart du christianisme, débouchait sur de la xénophobie et de la mégalomanie. Comme exemple de cette mégalomanie, une opinion circulait selon laquelle le polonais était non seulement la langue la plus belle, mais encore la plus ancienne, puisque les premiers parents de l'humanité avaient parlé le polonais au paradis²¹. La traduction du *Cid* dans cette langue devait certainement être considérée par une partie des spectateurs comme un hommage de la langue française à leur belle langue polonaise.

Dans cette situation culturelle et politique peu propices à l'épanouissement de la littérature française, où se placent Morsztyn et sa traduction ? Il faut préciser ici l'optique dans laquelle son œuvre doit être examinée. Trop souvent Morsztyn est présenté dans les études comme un homme de lettres, ce qui n'était pas le cas. En effet, Jan Andrzej Morsztyn²² a certes été un poète baroque excellent, mais avant tout, il était membre de l'aristocratie polonaise, diplomate, homme d'État de premier plan, courtisan attaché à la reine Louise-Marie de Gonzague. Issu d'une famille socinienne polonaise cultivée, il a fait des études supérieures à l'Université de Leyde en 1638. Ensuite, il a voyagé avec son frère à travers l'Italie et la France. De retour en Pologne, il est entré au service des Lubomirski et, en 1653, a entamé sa brillante ascension à la cour. Morsztyn a occupé tour à tour les offices de staroste²³, de valet de chambre attitré du roi Jean Casimir, de secrétaire du roi, de grand référendaire (chancelier) du royaume, et enfin, de trésorier du roi. Francophile fervent, il a toujours appuyé les candidats français lors des élections des rois de Pologne. Avec la reine Louise-Marie, qui le considérait comme son protégé favori²⁴, il s'est efforcé de faire élire roi *vivante regum* le prince de Condé. Morsztyn, agent d'influence pensionné de Louis XIV, est devenu vers la fin des années soixante le chef du parti pro-français en Pologne²⁵. En

²¹ J. Tazbir, *La République nobiliaire...*, p. 162.

²² Né en 1621 près de Cracovie et mort en 1693 à Paris. Tous les détails biographiques de Morsztyn proviennent de la monographie de Jadwiga Sokołowska.

²³ Le staroste était un haut fonctionnaire qui supervisait administration, la police et les finances d'une région.

²⁴ « Królowa najbardziej lubi Morsztyna ze wszystkich Polaków » (Pierre des Noyers, *Portofolio królowej Maryi Ludwiki, czyli Zbiór listów, aktów urzędowych i innych dokumentów, ściągających się do pobytu tej monarchini w Polsce*, t. 2, trad. K. Raczyńska, E. Raczyński, Księgarnia Nowa, Poznań 1844, p. 294; <<http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=6808&from=pubindex&dirids=10&lp=1509>> [consulté le 7.04.2019]).

²⁵ En 1683, accusé de la trahison, il a émigré en France et y a vécu jusqu'à sa mort, survenue en 1693. En France, Morsztyn portait le titre de comte de Châteauvillain.

1662, c'était un homme mûr, un diplomate chevronné, puissant et disposant d'une fortune considérable. Pour un homme de son rang, la gloire littéraire n'était pas un avantage convoité.

Dans sa jeunesse, passionné de littérature italienne, il a traduit plusieurs auteurs parmi lesquels Giambattista Marino, Torquato Tasso et Marino Leonardo Quirini. Adeptes du courant mariniste italien, il a commencé à composer lui-même des poèmes dans ce style. Morsztyn traitait cependant ses travaux de plume comme une distraction, un passe-temps, et non comme une occupation importante. Tous ses poèmes circulaient d'ailleurs à la cour en version manuscrite, aucun n'a été édité du vivant de l'auteur. Ainsi l'idée selon laquelle les intentions qui ont poussé Morsztyn à traduire *Le Cid* étaient principalement littéraires²⁶ et qu'il voulait se mettre en valeur en tant qu'homme de plume n'est pas plausible.

Le but de la représentation était de promouvoir les aspirations politiques du couple royal. Cela n'implique pourtant pas que la pièce fût traduite dans ce but : Morsztyn a pu terminer, ou remanier, une traduction entreprise pour son plaisir plusieurs années auparavant. Aucune source ne présente les circonstances dans lesquelles il a découvert le texte de Corneille. Ce qui est certain, c'est que le poète s'est servi pour sa version de l'édition de Leyde de 1638, rééditée après 1644²⁷. Le travail de traduction a donc dû s'effectuer entre 1645 et 1661, puisque la pièce a été jouée au début de l'année 1662. Néanmoins, il faut prendre en considération les circonstances de l'époque — la fin du déluge, la reconstruction du pays et la rareté des représentations théâtrales données à Varsovie. Dans ce contexte, le choix de cette pièce qui propage l'idée de la soumission inconditionnelle des nobles au roi²⁸ sort du cadre de la littérature.

Grâce à son excellente maîtrise de la langue française, Morsztyn a réussi à rendre en polonais les subtilités stylistiques de la tragi-comédie de Corneille. Sa traduction reproduit parfaitement tous les tons, tensions, sous-entendus du *Cid* ainsi que le rythme général des dialogues²⁹. Cette attitude tranche avec l'usage répandu alors en Europe, où presque toute traduction était adaptation. Si Morsztyn transforme stylistiquement certaines expressions, il le fait à dessein, pour les ajuster à la mentalité et aux convictions politiques des spectateurs polonais, mais il se garde de faire des interventions trop poussées, de défigurer la portée générale

²⁶ Ce qu'a affirmé Irène Mamcarz dans une discussion qui a suivi sa communication (I. Mamcarz, *op. cit.*, p. 291).

²⁷ Voir les notes d'Adam Karpiński et d'Adam Stepnowski pour une édition polonaise du *Cid* : P. Corneille, J.A. Morsztyn, *op. cit.*, pp. 111–112.

²⁸ « Les nobles doivent avant toute chose rester au service du roi. C'est le sens du *Cid*. [...] L'éthique individuelle des aristocrates entre donc en conflit avec l'impératif du service au monarque » (J.-M. Le Gall, *L'Ancien Régime (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Presses universitaires de France, Paris 2013, pp. 120–121).

²⁹ Présenté par I. Mamcarz, *op. cit.*, pp. 281–287.

du texte³⁰. La traduction polonaise du *Cid* devait communiquer aux spectateurs la beauté du texte français (et, par extension, l'esprit du pays de Corneille) sans les déloger de leur zone de confort sarmate par une altérité trop poussée.

Cette tâche était d'envergure, car la structure et le lexique de la langue polonaise du XVII^e siècle différaient considérablement du système linguistique français. Morsztyn a abandonné l'alexandrin, le remplaçant par le vers correspondant polonais de treize syllabes. Malgré ce changement, la traduction, en général, respecte l'original : elle comporte cinq actes et les modifications du nombre de scènes et de vers sont minimales. L'innovation la plus significative de Morsztyn consiste dans l'introduction d'un prologue, chanté par la Vistule, qui fait l'éloge du couple royal et, notamment, des victoires militaires de la Pologne contre la Suède et la Moscovie. Le concept d'un fleuve qui rend hommage au couple royal a été inspiré à Morsztyn par une ode intitulée *La Nymphé de la Seine à la Reine*, écrite par Racine à l'occasion du mariage de Louis XIV et publiée en septembre 1660³¹.

Le Cid joué au Palais Royal devant des nobles venus à la capitale pour les sessions de la Diète devait les prédisposer favorablement à l'égard du roi et de la reine, de la littérature française et, plus discrètement, de l'idée d'un candidat français à la couronne polonaise. La pièce, tout en gardant son caractère français, devait plaire. Le traducteur a cherché à intéresser les spectateurs non seulement par le tableau de passion amoureuse que la pièce comporte, mais aussi par une présentation convaincante de rapports plus fermes pouvant exister entre le pouvoir royal et les grands. Pour être efficace, cette propagande devait être subtile. En courtisan et négociateur expérimenté, Morsztyn a ainsi arrangé une stratégie argumentative reposant sur divers éléments métatextuels et textuels. C'est à la première catégorie qu'appartient le *Prologue de la Vistule* qui ouvre le spectacle. Formellement, il n'a pas de lien avec la pièce et constitue une sorte de panégyrique à l'adresse du couple de souverains³².

Le prologue débute par une flatterie légère, une révérence aux qualités guerrières de l'assemblée : Vistule se présente comme « ancienne, rivière des Vandales, gardienne de mémoire »³³. Cette allusion à l'histoire transforme le public en héritiers de cet ancien peuple intrépide, mais aussi, établit un parallèle avec *Le Cid*, personnage héroïque légendaire.

³⁰ Je partage pleinement l'avis de Michał Bajer qui qualifie la traduction de Morsztyn de congéniale (M. 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* 41/2, 2014, p. 125.

³¹ Voir les notes d'Adam Karpiński et d'Adam Stepnowski pour une édition polonaise du *Cid* : P. Corneille, J.A. Morsztyn, *op. cit.*, p. 136.

³² Voir l'Annexe.

³³ Morsztyn se réfère à un des mythes de l'origine du peuple polonais, exposé dans une chronique médiévale *Chronica seu originale regum et principum Poloniae* de Wincenty Kadłubek, selon lequel les Polonais descendraient de la valeureuse tribu des Vandales.

Ensuite, enchaînés logiquement, viennent les remerciements au roi pour la reconquête des villes polonaises tombées aux mains des Suédois et des Moscovites, où le monarque est présenté comme un vainqueur courageux et déterminé, à l'instar des Vandales ou du Cid. Finalement, la parole est donnée à la Seine, qui déplore la perte de sa reine, de « ce qu'elle avait de plus aimable, et qu'elle regrette et pleure incessamment »³⁴. Implicitement, les souverains venus de France sont ainsi présentés comme un apport précieux pour la Pologne. Ainsi, le prologue introduit habilement l'idée d'un pouvoir fort, d'un roi conquérant qui pourrait mener ses sujets — nobles militaires — vers d'autres victoires, et d'une France qui participe à la gloire du royaume de Pologne.

Ce sont là les deux piliers de l'argumentation que Morsztyn tient à transmettre aux spectateurs. Le développement de ses preuves consiste principalement dans des modifications stylistiques ponctuelles appliquées aux dialogues. Ces transformations mettent en relief la nécessité de respect du pouvoir royal, notamment dans les scènes de la querelle de Don Diègue et Don Gomès, de l'entretien du comte avec don Arias et de la rencontre de ce dernier avec le roi.

Une démarche élémentaire de toute entreprise argumentative consiste à prédisposer favorablement le public aux propos de l'orateur. En suivant cette règle, Morsztyn crée dans sa traduction des protagonistes psychologiquement vraisemblables pour les spectateurs polonais. Dans le premier acte, on peut remarquer ses efforts visant à effacer des relations entre les personnages une altérité, due essentiellement à la différence entre les règles de savoir-vivre présentées dans l'original et les usages répandus dans la noblesse polonaise. La démocratie nobiliaire allait de pair avec un égalitarisme strictement observé, fût-il apparent, dans les formes d'adresse. Par conséquent, l'utilisation des titres est très réduite dans la traduction. L'exemple ci-dessous, tiré de la 4^{ème} scène du I^{er} acte³⁵, illustre cette pratique :

Le comte (I, 4)

Il vous fait gouverneur du Prince de Castille.

Gomes

A to już cię mianował za marszałka w radzie.

Il t'a fait président du conseil³⁶.

Le comte devient Gomes et Don Diègue devient Diego³⁷ dans la version polonaise. Le principe d'égalité des nobles de la République excluait l'utilisation des titres ou des particules³⁸ qui, placées devant les noms, permettaient de distinguer les

³⁴ Voir l'Annexe.

³⁵ Toutes les citations françaises du *Cid* proviennent de : P. Corneille, *Le Cid. Tragi-comédie*, A. Courbé, Paris 1639 (<www.books.google.pl/books?id=NX4_AAAAcAAJ> [consulté le 1.06.2019]).

³⁶ Dans toutes les citations polonaises, la version de Morsztyn (provenant de l'édition : P. Corneille, J.A. Morsztyn, *op. cit.*), est suivie de sa traduction française littérale (trad. M.P.).

³⁷ « Dyjego » dans l'orthographe de la fin du XVII^e siècle.

³⁸ Comme « don » ou « de ».

membres de cette classe sociale du reste de la population³⁹. En vertu de cette même idéologie, les nobles polonais se tutoyaient également, peu importe leur rang, et s'adressaient à leurs pairs en les appelant « monsieur mon frère ». Dans la pièce de Morsztyn, le tutoiement donne aux spectateurs, à qui les noms espagnols ne sont pas familiers, un indice clair de l'appartenance des protagonistes à la noblesse. Ils comprennent d'emblée que la pièce montre les actions et les préoccupations de leurs pairs. Mais, principalement, en assimilant le savoir-vivre des protagonistes à celui des Polonais, le traducteur étouffe d'emblée l'idée de leur altérité. Morsztyn efface implicitement les particularités de la mentalité étrangère et suggère implicitement la possibilité d'une parfaite adaptation des Français à la cour de Pologne.

Les enjeux de l'intrigue devaient eux-aussi être transposés dans une nouvelle réalité. Morsztyn a donc adapté la fonction du comte au système de valeurs de son public. Don Diègue est appelé par le roi à un poste de président du conseil. La charge de gouverneur du Prince n'était pas prestigieuse en Pologne⁴⁰, contrairement à celle, convoitée, de président du conseil des nobles, liée à un réel pouvoir de décision. Pour que la trame soit cohérente, le public apprend que les devoirs de Don Diègue engloberont aussi l'instruction du fils du roi.

Dans la même tendance à tisser des liens de la réciprocité entre le monde représenté et celui des spectateurs, un parallèle entre l'Espagne du *Cid* et la Pologne du XVII^e siècle devient explicite :

Le comte (I, 4)

Exercez-la, Monsieur, et gouvernez le prince :
Montrez-lui comme il faut régir une province,
Faire trembler partout les peuples sous sa loi.

Gomes

Ty tymczasem nauczej pilno królewica,
Co na wielkich państwach wiedzieć należy dziedzica:
Jako królestwem władać, jak trzymać poddanych.

Toi, maintenant, enseigne vite au prince
Ce que l'héritier d'un grand pays doit savoir :
Comme régir le royaume, comment tenir ses sujets.

Les responsabilités du prince sont accrues dans la version polonaise : là où Corneille fait « régir une province », Morsztyn fait « régir un royaume », en ajoutant l'information qu'il s'agit d'un « grand pays », tel la Pologne⁴¹.

L'idée de pouvoir royal fort, rejetée en bloc par la noblesse, ne pouvait être proposée directement. Donc l'évocation d'un roi qui « fait trembler » de peur ses

³⁹ À part quelques grandes familles lituaniennes, les grands seigneurs, n'étaient pas autorisés à prendre les titres de prince, duc ou comte. Le Royaume de Pologne n'a jamais décerné de titres de noblesse : celle-ci se transmettait par héritage.

⁴⁰ Parce que le fils du roi n'était pas héritier du trône.

⁴¹ La confédération polono-lituanienne, qui comptait au milieu du XVII^e siècle presque un million kilomètres carrés, était le pays le plus vaste d'Europe.

sujets chez Corneille est remplacée par celle d'un roi gardien de l'ordre dans son pays, qui seulement « tient ses sujets ». Toutefois, simultanément, Morsztyn rappelle subrepticement à son public la conception de la transmission héréditaire de la couronne, une alternative à reconsidérer.

L'association Espagne/Pologne et noblesse étrangère/noblesse polonaise est aussi explicite quand Morsztyn transforme Don Diègue en général polonais, défenseur des frontières de la République.

D. Diègue (I, 4)

Là, dans un long tissu de belles actions,
Il verra comme il faut dompter des nations.

Diego

Tam obaczy w tym, co ma ręka dowodziła,
Postępki kawalerskie i odważne dzieła:
Jako pomykać granic Pospolitej Rzeczy.
Là, il verra dans les résultats de mes commandements,
De belles et braves actions,
Comment défendre les frontières de la République.

Dans cette citation, on perçoit des réminiscences du « déluge », dont le souvenir était encore très vif dans les mémoires. La reine Marie Louise avait joué alors un rôle de premier plan, en mobilisant les forces polonaises pour repousser l'ennemi⁴², et avait gagné pour cette raison la sympathie des nobles. Ainsi Don Diègue, qui protège la République, rappelle la reine et la France, un pays ami qui épaula la Pologne dans ses luttes contre les pays ennemis.

La petite modification qui termine la phrase de l'exemple suivant est aussi une *captatio benevolentiae* habile qui suggère la ressemblance intellectuelle des protagonistes avec les nobles polonais.

Le comte (I, 4)

Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère,
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.

Gomes

I patrząc uczyłby się, jako wygrać pole,
Lepiej niż z zmarzłych bajek i w spleśniałej szkole.
En me regardant faire, il apprendrait à vaincre
Mieux qu'en lisant des fables pétrifiées dans
une école moisie.

Le comte parle en vrai sarmate qui préfère la vaillance et les prouesses militaires à l'éducation. L'image d'un jeune homme s'ennuyant à mourir en lisant

⁴² Le secrétaire de la reine décrit sa part active dans la défense du pays : « Il arrive tout récemment nouvelle à la reine de la reddition de Krepitz, c'est la quatrième place sur cette frontière qui a été reprise par ses soins » ; « Nous avons repris par les soins de la reine sur cette frontière-ci Krepitz, et dedans le pays Piotrkow » (*Lettres de Pierre des Noyers pour servir à l'histoire de Pologne et de Suède de 1655 à 1659*, B. Behr, Berlin 1859, pp. 192–193).

« les fables pétrifiées » et les textes des anciens, tout en rêvant de champs de bataille, réveillait certainement les souvenirs de jeunesse peu studieuse de nombreux spectateurs. L'opposition entre une « école moisie » et les prouesses martiales flattait certainement les partisans de l'idée d'une éducation « pratique », qui pouvait très bien suppléer les manques de la formation théorique pour déboucher sur un épanouissement bien réel.

On peut dire que, en général, les modifications du premier acte visent à attirer la bienveillance des spectateurs, à leur rendre familiers les motifs des comportements des protagonistes. La désobéissance du comte ne bouleversait certainement pas les spectateurs polonais, accoutumés à des rois peu ambitieux dont le pouvoir était restreint. Cet esprit rebelle était, au contraire, considéré comme tout à fait légitime, car les nobles polonais — et surtout les grands seigneurs, les magnats — croyaient de leur devoir de « lutter contre toute visée d'*absolutum dominium* et [d'] aller même, en cas de besoin, jusqu'à la révolte »⁴³. Cette complaisance pour les idées sarmates se termine dès le second acte, où Morsztyn commence à brosser un portrait de roi puissant et décidé.

Don Arias fait des remontrances au comte.

D. Arias (II, 1)

Vous devez redouter la puissance d'un Roy.

Arias

Król się gniewa, a za śmierć gniew królewski stoi.

Le roi est en colère, et la colère du roi vaut la mort.

Le monarque de Corneille, qui constitue une menace imprécise pour ses sujets, devient dans la traduction un roi colérique et cruel. La peine capitale pend au nez des nobles indisciplinés. Cette idée est exprimée adroitement à l'aide d'une sentence, qui devient ainsi une vérité objective, une règle générale, apparemment sans lien avec la réalité polonaise. Ce procédé de généralisation est répété dans la même scène, où une sentence de Don Arias se change en proverbe latin dans la version de Morsztyn :

D. Arias (II, 1)

Mais songez que les Rois veulent être absolus.

Arias

Hej, wiesz, że długie ręce miewają królowie?!

Hé, sais-tu que les rois ont les bras longs ?

L'expression « les Rois veulent être absolus » ne pouvait en aucun cas être traduite littéralement, puisqu'elle aurait confirmé la pire appréhension de la noblesse polonaise, celle d'un renforcement du pouvoir royal menant à l'absolutisme⁴⁴.

⁴³ J. Tazbir, *La République nobiliaire...*, p. 19.

⁴⁴ « On soupçonnait continuellement le monarque de tendre à l'absolutisme, [...] aidé par les étrangers au service du trône » (J. Tazbir, *La République nobiliaire...*, p. 20).

Pour rendre le sens du discours du personnage, Morsztyn s'est servi d'une expression proverbiale latine, « długie ręce mają królowie — les rois ont les bras longs », tirée des *Héroïdes* d'Ovide⁴⁵, qui souligne l'étendue du pouvoir royal. Les prérogatives du roi devraient être plus larges, et surtout, le monarque devrait être reconnu par ses sujets comme celui qui dirige effectivement le pays.

Cette idée d'un roi fort et décidé est ensuite exemplifiée par les propos du monarque lui-même :

Le Roy (II, 6)

Je lui rabattrai bien cette humeur si hautaine
Fût-il la valeur même, et le dieu des combats,
Il verra ce que c'est que de n'obéir pas.
Je sais trop comme il faut dompter cette insolence.

Król

Choćby był Marsem samym, choćby męstwem
szczęrem,
Będę ja wiedział, jako przytępić mu rogi,
I choć serdit, przecięć go ja nabawię trwogi
I pozna, że mię słuchać trzeba w każdej sprawie.

Fût-il la valeur même, fût-il Mars en personne,
Je saurai comment le mâter,
Il se fâche mais je saurai l'effrayer
Il apprendra qu'il faut m'obéir toujours.

Contrairement à Don Fernand, dont les menaces plutôt vagues font un souverain indulgent, le roi de Morsztyn est déterminé, demande une soumission sans faille et sait l'exécuter. Le devoir d'obéissance au roi, qui heurte les fondements de la mentalité sarmate, est atténué par la forme subjective de l'énoncé. Le roi menaçant et sévère surestime peut-être sa puissance.

Le concept d'un roi, fort suggéré dans le II^e acte, est repris dans le IV^e. Cette fois, ce n'est pas seulement un courtisan, Don Arias, qui l'exprime, mais aussi Rodrigue et, enfin, le roi en personne. Contrairement à l'original français, où Rodrigue parle en son propre nom et exprime son point de vue personnel, chez Morsztyn, il présente l'idée de la fidélité et du sacrifice absolu au roi comme une vérité objective et souligne les relations de dépendance, seigneur-vassal, presque féodales, qui, selon la loi ou la coutume, doivent exister entre le roi et ses sujets.

Don Rodrigue (IV, 3)

Je sais trop que je dois au bien de votre empire
Et le sang qui m'anime, et l'air que je respire.

Roderyk

Wiem ja dobrze, co panu powinien poddany,
Że mu ma być z ostatnią krwią żywot oddany.
Je sais bien ce qu'un sujet doit à son seigneur :
Il lui doit tout son sang et sa vie.

La nécessité de l'obéissance est d'ailleurs répétée, dans une forme moins catégorique, par le monarque :

⁴⁵ *An nescis longas regibus esse manus?*

Le Roy (IV, 3)

Tous ceux que ce devoir à mon service engage
Ne s'en acquittent pas avec même courage ;

Król

Nie wszyscy ci, których ja znam za swoje usługi,
Tak mi powinność czynią i tak płacą długi.

Tous ceux que je connais comme mes sujets
Ne s'acquittent pas de la même manière de leur
devoir et de leurs dettes.

Dans les bouches de Rodrigue et Don Fernand, les relations entre le roi et ses sujets doivent s'appuyer sur le respect des devoirs. Morsztyn souligne cet élément, selon lui d'une importance capitale, sachant que la soumission aux volontés du roi était souvent mise en question par les nobles polonais. Tout imbus de leur prérogatives qu'ils étaient, ils n'acceptaient pas les démarches visant à céder de leurs privilèges. En 1662 :

L'Idéal du souverain était un roi contrôlé par la diète, juste et peu ambitieux : à qui l'idée de renforcer son pouvoir était étrangère. Le roi devait être le glaive de la République, défendant son indépendance contre les ennemis extérieurs et être en même temps le premier gardien des libertés nobiliaires⁴⁶.

Dans cette situation, plaider un renforcement du pouvoir royal relevait de l'utopie.

Le dernier vers de la pièce est un bon exemple de la stratégie de Morsztyn pour promouvoir le pouvoir royal. La traduction semble tout à fait fidèle à l'original, mais les accents sont déplacés.

Le Roy (V, 7)

Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Król

Sam czas i twoje męstwo, i twój król zwycięży.
Le temps, ta vaillance et ton roi vaincra⁴⁷.

En mettant le verbe à la fin du vers, il formule le message « ton roi vaincra ».

Ce pronostic optimiste ne s'est pas réalisé. Les démarches de Morsztyn, tout habiles qu'elles étaient, se sont révélées inefficaces. La résistance du public à son argumentation est évidente. Dans les mémoires de l'époque, il n'est fait aucune mention du spectacle⁴⁸. La représentation du *Cid* n'a pas impressionné les spectateurs qui y ont vu surtout une pièce de propagande des conceptions absolutistes. Cependant, la représentation du *Cid* a certainement fait naître en Pologne un intérêt pour le théâtre français qui, au siècle suivant, allait se transformer en un vrai engouement.

⁴⁶ J. Tazbir, *La République nobiliaire...*, p. 20.

⁴⁷ La syntaxe « le temps, ta vaillance et ton roi vaincra », avec le verbe au singulier, est correcte en polonais.

⁴⁸ Ni Jan Chryzostom Pasek qui, dans ses mémoires, décrit la vie de cour de cette période, ni Pierre des Noyers, le secrétaire de la reine, n'évoquent la représentation du *Cid*.

ANNEXE

PROLOGUE

Vistule entre en chantant

Moi, qui traverse la plaine prochaine
 Par mon cours allègre,
 Qui coule
 Vers les murs illustres
 De ce château royal,
 Qui transporte vos marchandises
 Des sources montagneuses jusqu'à l'estuaire en Mer :
 Ancienne, rivière des Vandales, gardienne de mémoire, moi, Vistule,
 Je viens vers vous.
 Les gels ont voulu
 Me lier avec leurs cordes
 Et obstruer la marche
 Qui réjouit ma vieillesse,
 Mais les yeux bienveillants
 Des seigneurs ci-présents,
 Par leur regard joyeux
 Comme les rayons du soleil,
 Ont fait fondre les glaces,
 Et mes gués libérés
 Vers eux m'ont ouvert l'accès.
 J'ai couru en toute hâte
 Pour arriver ici à temps
 Et tomber à genoux avec mon tribut
 Devant mon seigneur et ma dame
 Et leur dire avec hardiesse
 Qu'être leur sujette
 Est ma plus grande joie
 Et que je tire plus de fierté du fait
 Que mon cours rapide passe sous leur règne
 Que de celui que Wanda, l'ancêtre, repose dans mon lit.
 Je m'incline devant eux
 Pour mon cours libéré
 Et pour les fers ôtés
 De Toruń, Grudziądz, Malbork et Głowa.
 Je souhaite que le Dieu clément
 Couvre de bonheur leurs affaires,
 Qu'il leur permette de longtemps
 Gouverner ce pays avec autant de paix
 Que je cours paisiblement vers Leniwce.
 J'ai vu récemment,
 Là où leurs cours s'écoulent
 Entre leurs berges prussiennes et livonnes,
 Mes petites sœurs
 Dźwina, Niemen, Wilija,
 Qui, ô Roi, s'inclinent devant toi par mon intermédiaire.

J'ai vu Dźwina
Dans sa robe bleue
Porter le sang des Moscovites :
Sa robe en avait bien bu.
Wilija et Niemen, de leur côté,
En criant de joie
Portent les fers ôtés
Droit à Neptune
Pour qu'il se rende
Prestement à ce Roi qui a pris si vite
Kowno et Wilno.

J'ai vu aussi la Seine
Se plaindre d'une blessure
Que je lui ai causée
En lui dérobant ce qu'elle avait de plus aimable
Et qu'elle regrette et pleure
Incessamment.
Elle m'a mandé et prié
De bien garder cet objet
Le plus vénérable au monde
Elle m'a averti sévèrement
Que le bonheur ne s'attache à mes berges
Qu'autant que Dieu vous accordera longue vie, mes Seigneur et Dame.
Vivez donc un long siècle !
Que pour vos mérites
Le ciel et les contrées polonaises
Vous donnent les couronnes !
Que la Fortune instable
Vous aime avec constance
Et qu'elle jette les ennemis
À vos pieds !
Tenez les uns en alliance
Et les autres en entraves !
Vive Casimir ! Vive Louise !

Traduit par Maja Pawłowska

ABSOLUTISM AND NOBLE DEMOCRACY:
THE TRANSLATION OF *LE CID*
BY JAN ANDRZEJ MORSZTYN (1662)

Summary

The study discusses the means used in the translation process by Jan Andrzej Morsztyn to transform Pierre Corneille's *Le Cid*, so as to fit the cultural context of Polish Sarmatism and become an instrument of propaganda of the French presence on the Polish throne and reinforcement of the king's power.

Key words: theatrical translation, *Le Cid*, Pierre Corneille, Jan Andrzej Morsztyn, Polish Sarmatism.