

JUSTYNA ŁUKASZEWICZ

Université de Wrocław

## MARIANNA MALISZEWSKA, TRADUCTRICE DU CONGRÈS DE CYTHÈRE, FÉMINISTE AVANT LA LETTRE<sup>1</sup>

Mon objectif, dans le présent article, est d'analyser un fragment de la zone de frontière culturelle italo-polonaise au XVIII<sup>e</sup> siècle: un produit du siècle des Lumières italien présenté au public polonais. Au centre de cette réflexion située dans l'espace comparatiste qui constitue l'objet d'un travail fondamental publié récemment par Olga Płaszczewska<sup>2</sup>, je poserai la question de savoir comment la condition féminine de la traductrice se reflète dans la traduction analysée.

Les représentants des Lumières polonaises ne connaissaient guère l'œuvre des écrivains tels que Giuseppe Parini: leur connaissance de la littérature italienne s'arrêtait généralement à l'Arcadie<sup>3</sup>. Un des rares exemples de la réception polonaise de la contribution italienne aux Lumières européennes est — à côté de la traduction, par l'intermédiaire de la version française, du traité *Des délits et des peines* de Cesare Beccaria (it. *Dei delitti e delle pene*, 1764; pol. *O przestępstwach i karach*, 1772) — *Sejm walny cyterski*, la seule œuvre de Francesco Algarotti publiée en polonais au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> (it. *Il congresso di Citera*, 1745 — I<sup>ère</sup> éd., 1763 — la dernière version révisée par l'auteur). Algarotti (1712–1765) est un représentant idéal de la culture européenne de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: auteur du fameux *Newtonianismo per le dame* (1737) apprécié par Voltaire, où les théories scientifiques ont été présentées sous la forme d'une conversation mondaine, voyageur qui connut Paris, Londres et Saint Pétersbourg et passa plus

<sup>1</sup> Une version polonaise de cet article paraîtra dans la revue *Przekładaniec*.

<sup>2</sup> O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki — italianizm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

<sup>3</sup> J. Miszańska *et al.*, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, p. 15.

<sup>4</sup> Cf. J. Rudnicka, *Bibliografia powieści polskiej 1601–1800*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, p. 33. On y énumère quatre exemplaires de ce livre dans les bibliothèques polonaises, sans mentionner celui de la Bibliothèque des Ossoliński de Wrocław que j'utilise pour les besoins de ce travail. Comme certains numéros de pages y sont erronés, au besoin, je donne, entre crochets, le numéro rectifié.

de 10 ans aux cours de Dresde et de Berlin, critique d'art et agent du marché de l'art, philosophe et écrivain passionné de domaines très divers, de la langue à la politique et à l'économie.

*Il congresso di Citera* est une œuvre parodique traitant des coutumes relatives à l'amour régnant dans divers pays européens. Elle fut traduite de l'italien par Marianna Maliszewska et publiée à Varsovie chez Pierre Dufour. La date n'est pas indiquée, mais à partir de catalogues de l'éditeur, on peut la fixer à l'an 1788.

Une information sur cette traduction est fournie par Feliks Bentkowski dans son *Histoire de la littérature polonaise*<sup>5</sup>. Elle n'apparaît pas dans le livre de Jan Sowiński sur les Polonaises savantes publié quelques années plus tard<sup>6</sup>. Parmi les informations concernant les traductrices de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la comtesse Kunegunda Komorowska et sa version du *Thémistocle* de Métastase, on y trouve cependant une notice sur une M.M., traductrice de *L'amante militaire* de Goldoni (*Miłość żołnierska*), une comédie en 5 actes publiée à Varsovie en 1781. Sowiński y critique l'auteur de l'original pour avoir multiplié les nœuds de l'action et pour des longueurs, tout en louant la traductrice pour sa traduction jugée meilleure que la plupart de celles, très nombreuses, qui ont submergé le théâtre polonais de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, t. I, Zawadzki i Komp., Warszawa-Wilno 1814, p. 461.

<sup>6</sup> J. Sowiński, *O uczonych Polkach*, Glücksberg, Warszawa-Krzemieniec 1821.

En marge de ces réflexions sur les relations italo-polonaises, on peut remarquer que Sowiński, en rendant ainsi hommage aux femmes, se trouvait sous l'influence de la France. Il s'inspira de l'œuvre d'une «célèbre écrivaine française» dont il ne mentionne pas le nom, mais — comme on peut le déduire du titre qu'il cite en abrégé — il s'agit de Stéphanie-Félicité du Crest, comtesse de Genlis (1746–1830), et de son ouvrage *De l'Influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs, ou Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres* (1811). Il a mis en exergue quelques vers de Voltaire élogieux pour les femmes: «Étudiez leur goût, vous trouverez chez elles / De l'esprit sans effort, des grâces naturelles, / De l'art de converser les naïves douceurs» et, dans les *Notes* placées à la fin de son livre, il a cité quelques fragments tirés d'un autre ouvrage consacré aux femmes que l'on peut identifier comme étant *Les femmes, leur condition et leur influence dans l'ordre social* (1803) de Joseph-Alexandre de Ségur (1756–1805). Les citations louent les Polonaises pour leur connaissance du français et pour leurs coutumes. Leur goût pour la société et pour les fruits de l'esprit les rend semblables aux Françaises, mais elles se distinguent de ces dernières par une conversation plus naturelle (pp. 187 et 192). Plus passionnées que les Italiennes, les Polonaises sont présentées aussi comme plus indépendantes que les femmes des autres pays, ainsi que particulièrement charmantes et imaginatives (pp. 188–189). Il est étonnant que Sowiński déclare dans une note ne pas comprendre pourquoi, pour de Ségur, la patrie de ces femmes hors de commun est *froide* alors qu'il s'agit d'un stéréotype national des plus connus. Ce contexte indirect du travail de Maliszewska rappelle les comparaisons et les stéréotypes du roman d'Algarotti.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 75–76.

L'opinion critique relative à Goldoni est en syntonie avec les remarques présentes dans les comptes-rendus classicistes des représentations en polonais, à Varsovie, de ses pièces *Il bugiardo* (1815) et *Gli innamorati* (1817). Cf. J. Łukaszewicz, *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, p. 119.

En traduisant la comédie goldonienne de 1751, Maliszewska a montré sa connaissance et son respect de la tradition de la comédie *dell'arte*: elle n'a pas transféré l'action en Pologne, elle a maintenu les anthroponymes italiens ou les a à peine polonisés, elle a remplacé l'Arlequin de l'original par un Truffaldin plus naïf et plus poltron que son modèle<sup>8</sup>. Son indépendance dans le traitement de la pièce italienne l'a conduite à s'éloigner de l'original toujours plus d'acte en acte: elle a enrichi le premier de chansons soldatesques et le troisième est pratiquement récrit. Le lieutenant Brawura (Don Garzia) est une incarnation du type de *miles gloriosus* un peu plus expressive et grossière, le procès intenté aux vices des militaires, avec ses procureurs et ses avocats, se dessine de manière plus nette, et la formule du titre, répétée à la fin de la comédie, a un sens légèrement différent dans les deux versions: chez Goldoni, le noble Don Alonso se définit comme un amant militaire (*amante militare*) idéal qui ne sacrifie pas son honneur à l'amour et sert avant tout sa gloire et sa patrie, tandis que dans la traduction, l'amour militaire (*miłość żołnierska*) de Brawura comprend les conquêtes amoureuses faciles et nombreuses<sup>9</sup>.

Le recours fréquent à l'amplification, un mélange particulier de fidélité à l'original et de liberté du traducteur dans le rôle du deuxième auteur, le renforcement des éléments typiques de la *commedia dell'arte*, l'accentuation de certains traits des personnages, dont leur grossièreté, l'ajout de chansons — autant de caractéristiques de la méthode de travail de l'auteur-traducteur-adaptateur Franciszek Zabłocki<sup>10</sup>. Malgré le peu d'étendue de l'œuvre de Maliszewska, il est donc justifié de la placer à côté de l'ample production de cet éminent auteur de comédies qui, en 1780 — quand le Théâtre National de Varsovie a mis en scène pour la première fois la traduction polonaise de *L'amante militaire* — commençait à fournir pour cette scène des pièces adaptées du français.

Jadwiga Miszalska a ajouté, aux observations des années 1980 et 1990 rappelées ci-dessus, quelques hypothèses intéressantes qui approfondissent l'interprétation du travail de Maliszewska, placée par la chercheuse parmi d'autres écrivaines et traductrices polonaises du XVIII<sup>e</sup> siècle insuffisamment appréciées et pourtant dignes de l'être, comme Barbara Radziwiłłowa, Maria Beata Zawiszanka ou Antonina Niemiryżowa<sup>11</sup>. Certaines de ses propositions attirent l'attention

<sup>8</sup> K. Żaboklicki, *Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane*, [dans:] *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipiński (dir.), PWN, Warszawa 1984, pp. 131–132.

<sup>9</sup> J. Łukaszewicz, *op. cit.*, pp. 60–63.

<sup>10</sup> Cf. J. Łukaszewicz, «Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje», *Dramat-Teatr* 16, 2006.

<sup>11</sup> J. Miszalska, *Identità e diversità: La traduzione polacca dell'Amante militare di Goldoni fatta da Maria Maliszewska (1781)*, [dans:] S. Vanvolsen et al. (dir.), *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del XVIII Congresso dell'A.I.S.L.L.I. (Lovanio, Louvain-la-Neuve, Anversa, Bruxelles, 16–19 luglio 2003), t. 1. *Linguistica*, Franco Cesati, Firenze 2007, pp. 569–576.

sur le point de vue féminin de la traductrice. Ainsi, le changement de nom de la «veuve rusée» Beatrice en Dati a peut-être été motivé par l'idée que le nom donné par Goldoni aurait pu être associé, par le public polonais, à la femme chantée par Dante et n'aurait pas convenu à un personnage dont le comportement est, dans la traduction, encore plus déplacé que dans l'original<sup>12</sup>. Il est même possible que Maliszewska, en modifiant ce personnage, ait voulu montrer comment une femme ne devrait pas se comporter. À l'inverse, dans la bouche de Pantalón qu'elle a appelé Bizoniozy (dans la tradition italienne, ce personnage-type portait le nom de Pantalón de' Bisognosi), la traductrice a mis des propos moralisateurs<sup>13</sup>. On peut s'étonner du renforcement de la critique des soldats, si on prend en considération que, par cette traduction, la comédie goldonienne a été transférée du milieu bourgeois vénitien à la culture principalement nobiliaire de la Pologne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, la culture nobiliaire se caractérise par une grande estime des vertus militaires, et la figure du soldat vertueux créée par Goldoni s'y serait accordée à merveille. Et pourtant la traductrice la repousse au deuxième plan, mettant au premier le soldat caricatural. Elle l'a peut-être fait pour que — conformément aux exigences de l'époque — la comédie devienne un miroir des vices nationaux, tels que la vantardise ou la prodigalité. La réserve vis-à-vis de l'armée peut aussi résulter des craintes que les femmes nourrissent généralement face à la guerre<sup>14</sup>.

Que sait-on de Maliszewska? Jusqu'à maintenant, les chercheurs avouaient ne rien savoir, à part le fait qu'elle a traduit deux textes de l'italien<sup>15</sup>. Dans cette situation, il vaut la peine de réfléchir sur les lettres «S.M.» qui suivent son nom à la page de titre de *Sejm walny cyterski*. Ce sigle aurait pu être employé par une sœur de Saint Vincent de Paul (Filles de la Charité, présentes en Pologne depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle). Cependant, vu le sujet de l'œuvre, il est plus probable qu'il s'agisse d'une laïque qui était peut-être membre de la *Congregatio Mariana* (Sodaliczka Mariańska) ou bien, sous l'influence de l'œuvre traduite, s'est donné le nom de Servante de l'Amour (Służebnica Miłości). En espérant que de futures recherches nous conduisent à une source d'informations plus sûres, concentrons-nous sur ce que Maliszewska dit d'elle-même dans les autres paratextes.

Or, elle a fait précéder sa traduction d'une introduction où elle souligne sa féminité, en donnant son opinion sur les hommes. Zofia Sinko, en mentionnant la traduction de ce «roman allégorique (...) écrit sous l'influence du *Temple de*

<sup>12</sup> Il faut cependant dire que la réception de Dante en Pologne à l'époque des Lumières était modeste et que la première traduction polonaise de *La divine comédie* date seulement du début du XIX<sup>e</sup> siècle (Cf. A. Litwornia, „Dantego któż się odważy tłumaczyć?”. *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005).

<sup>13</sup> *Nota bene* conformément à l'évolution de ce personnage-type au cours de la réforme théâtrale réalisée par Goldoni.

<sup>14</sup> Ou d'une certaine exaspération pour les «affaires militaires» dont les hommes leur rabattent les oreilles.

<sup>15</sup> La traduction de la comédie goldonienne lui a été attribuée par Karol Estreicher dans sa *Bibliografia polska*, t. XVII, Kraków 1899, p. 215.

*Gnide* de Montesquieu», définit cette préface comme féministe<sup>16</sup>. La traductrice qui s'y exprime comme représentante du beau sexe blâme d'un ton ironique les hommes pour leur rapport aux femmes. Elle critique leur ironie, tout en se servant de la même arme. On voit apparaître les idées de la communauté des femmes et de la solidarité féminine. L'œuvre d'Algarotti est digne d'être traduite parce qu'elle loue les femmes (opinion qu'il est difficile de partager), et ceci explique pourquoi aucun homme ne l'ait traduite. «Ainsi, il nous a fallu y penser nous même, pour que la nation polonaise sache aussi qu'il y a des pays où les femmes se réunissent en conseil pour discuter des choses les plus importantes, où elles seules remplissent les fonctions de députées, les hommes en étant exclus» (S, 5–6) [trad. J.Ł.] écrit Maliszewska, en gommant avec insouciance les frontières entre la fiction romanesque et les réalités socio-politiques et en traitant une œuvre parodique de manière étonnamment sérieuse.

Consciente des imperfections de son travail, la traductrice demande à ses «camarades» de l'indulgence. La modeste médiatrice loue par contre l'œuvre qu'elle a traduite et son auteur qui a pensé aux femmes dans son fameux texte *Le Newtonianisme pour les dames* et a fait des femmes les personnages principaux du roman présenté. Sa grandeur est attestée par deux autorités du siècle des lumières: il a gagné l'estime de Voltaire et l'amitié de Frédéric le Grand (S, 7).

Pour comparer la traduction à l'original, j'utilise une édition parisienne du texte italien, antérieure d'une seule année à l'édition polonaise<sup>17</sup>. Elle abonde en notes en bas de page qui expliquent des problèmes linguistiques, donnent les sources des citations de la littérature italienne, nombreuses dans le roman, et fournissent des informations concernant la géographie ou la mythologie (par ex. «*Creta*, isola del mediterraneo, adjacente alla Grecia, famosa, nella favola, per la educazione di Giove. Oggidi è posseduta dai Turchi», C, 5), ce qui témoigne des intentions didactiques de la publication. «Les notes comme une forme particulière de l'éducation du lecteur», conformément à «l'utilitarisme présent dans le discours sur la traduction à l'époque des Lumières» sont, dans les éditions des traductions polonaises de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, un phénomène généralisé<sup>18</sup>. Or, l'édition polonaise analysée est pourvue de moins de notes que l'édition française et leur caractère est sensiblement différent. La plupart contiennent les versions italiennes des citations littéraires traduites en polonais dans le texte principal. Cependant, la traductrice n'a fourni au lecteur polonais aucune

<sup>16</sup> Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, p. 264.

<sup>17</sup> F. Algarotti, *Il congresso di Citera*, G.C. Molini, Parigi 1787. Dans cette édition, le texte du roman est suivi d'un *Giudizio di amore sopra il Congresso di Citera*, absent de la version polonaise.

<sup>18</sup> E. Skibińska, *Przypisy tłumacza w osiemnastowiecznych polskich przekładach francuskich powieści*, [dans:] E. Skibińska (dir.), *Przypisy tłumacza*, Księgarnia Akademicka, Wrocław-Kraków 2009, pp. 23–48 (trad. J.Ł.).

information sur les œuvres citées, même pas les noms de leurs auteurs (le plus souvent, il s'agit de Pétrarque, mais aussi de Dante, de l'Arioste ou du Tasse). Il se peut qu'elle ne les ait pas reconnues ou bien que cet aspect de l'original ne lui ait pas semblé important. Cependant, elle attire l'attention du lecteur sur une référence à la littérature anglaise — une allusion au poème héroïcomique *The Rape of the Lock* (1712–1714, pol. *Pukiel włosów ucięty* 1796), la plus célèbre œuvre du principal poète des Lumières anglaises (qu'Algarotti eut l'occasion de connaître personnellement). La traduction de l'expression «il riccio rapito a Belinda» (C, 33–34) s'accompagne d'une note expliquant qu'il s'agit d'une œuvre de Pope.

La plus longue note nous dit finalement quelque chose de concret sur la traductrice, sans laisser de doutes sur la parenté de ce paratexte (les autres peuvent venir de l'éditeur). Maliszewska avoue que, quelques années plus tôt, elle a participé à une rencontre d'Arcadiens et, à l'appui de son opinion critique des poètes italiens, elle cite un dialogue entendu à cette occasion, tout en présupposant des compétences du lecteur virtuel de sa traduction: «Il n'est nul besoin d'avertir le lecteur, et à plus forte raison celui qui connaît les poètes italiens, en quel esprit ils sont ainsi loués par l'auteur» (S, 65) [trad. J.Ł.].

Si l'on admet la sincérité de ce témoignage, il faut placer Maliszewska dans un groupe assez nombreux mais tout de même élitaire (quelques centaines par an) de Polonais voyageant en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec pour objectif principal de visiter Rome<sup>19</sup>. Notons que la présence à une réunion organisée par l'Arcadie est la seule réminiscence du voyage italien communiquée aux lecteurs et que le ton de la traductrice est ironique. Ainsi, elle souligne l'image satirique de la culture italienne présente dans le texte d'Algarotti. D'un autre côté, l'ironie de l'original n'a pas toujours été rendue dans la traduction. Ci-dessous, elle a été gommée à travers le procédé de modulation. Dans l'original, on s'attend à ce que le congrès convoqué par le Dieu de l'amour ne soit pas infructueux, comme tant d'autres; dans la traduction, on est sûr qu'il portera des fruits:

(1) Dall'autorità di chi avea convocato quel congresso potersi presentire, che non avea, *come tanti altri*, ad essere *infruttuoso*. (C, 23)

Moc i powaga Bostwa, ktore ten seym zwołało zaręczaią nam *nieomylnie jego korzyści*. (S, 37)

Dans l'ensemble, la traduction donne l'impression d'être fidèle, sans suivre l'original à la lettre. La traductrice emploie rarement le procédé d'amplification et souvent celui d'omission. Les modifications qui nous intéressent le plus ici concernent premièrement la rivalité des sexes qu'on a vu se dessiner dans l'introduction, deuxièmement les solutions adoptées face aux problèmes culturels.

Le congrès de Cythère est convoqué par le Dieu de l'amour (*il Dio d'amore, Amore*). Ce personnage, masculin dans l'original, est soumis à une métamorphose

<sup>19</sup> Cf. M.E. Kowalczyk, *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżnym osiemnastego wieku*, Adam Marszałek, Toruń 2005, pp. 109–110.

dans la traduction. Indépendamment de la tendance «féministe» de la traductrice, le substantif italien *Amore*, employé ici comme un nom propre, est du genre masculin, alors que son correspondant polonais (*Miłość*) est féminin. Ce changement radical — qui sert peut-être l'« idéologie » de la traductrice — est donc imposé par une différence entre la langue de départ et celle d'arrivée. La version polonaise n'est d'ailleurs pas tout à fait cohérente, car au début du texte on parle de la disparition de la Divinité de l'Amour (*Bóstwo Miłości*, genre neutre), tout de suite après appelée Cupidon (*Kupid*, genre masculin), avec la supposition qu'il se soit réfugié quelque part avec une nouvelle Psyché. Ensuite, ce personnage est désigné alternativement comme Amour (*Miłość*) ou comme Déesse (*Bogini*). La substitution de la déesse au dieu a forcé Maliszewska à omettre une allusion au poème d'Anacréon où Cupidon, piqué par une abeille, cherche à se faire consoler sur les genoux de sa mère: comme Cupidon est devenue une déesse, lui-même est associé maintenant à Vénus.

Les contraintes linguistiques n'expliquent cependant pas les modifications par lesquelles la traductrice prend soin de l'image des femmes, conformément à sa compréhension de l'œuvre présentée dans son introduction. Ainsi, un trait caractéristique a été censuré dans la description des déléguées qui se sont immédiatement jaugées, chacune d'elle notant les défauts des autres:

(2) E ciascuna in un istante ebbe notato ogni particolarità del vestito, del portamento, del viso, ogni difetto delle altre. (C, 21)

I w krotkim tym oka mgnieniu, każda z nich dokładnie drugich widziała postawę ciała, twarz, trzymanie się i wszystkie szczególności stroiu. (S, 35)

Dans le même esprit, on a éliminé de la version polonaise l'observation de la déléguée française disant que l'indiscrétion, petit péché des amants, n'est pas un monopole des hommes:

(3) (...) piccole colpe de' nostri amanti, che convien perdonare a noi medesime. (C, 44)

À l'inverse, un ajout de la traductrice fait que — contrairement à l'original — l'amélioration souhaitée ne concerne que les hommes. En plus, elle devrait toucher non seulement leurs esprits, mais aussi leurs cœurs:

(4) (...) fa di illuminar le menti [fait éclairer les esprits], (...). (C, 34)

(...) oświeć umysły i zmiękczyć twarde serca naszych mężczyznów [éclaire les esprits et adoucit les cœurs endurcis de nos hommes]. (S, 55)

Une des membres du conseil convoqué par le Dieu de l'amour (où l'on décidera du congrès qui réunira les représentantes des plus importants pays européens) est Jouissance. Sa description dans la traduction diffère de celle de l'original par la couleur des cheveux (de brune, elle devient blonde). En dehors de cette modification motivée peut-être par la volonté d'adapter le texte à l'idéal de beauté des nouveaux lecteurs, on remarque l'élimination de l'information qu'un personnage porte un vêtement transparent, mais cette omission est compensée par une description

plus détaillée des cheveux qui «descendent en jouant sur le sein blanc» («spadając po białej piersi igrają», S, 15). L'accent érotique n'a donc pas été censuré.

Le texte d'Algarotti est tissé de stéréotypes ethniques. Au congrès de Cythère, la France est représentée par *madama di Jasy*, l'Angleterre par *milady Gravely* et l'Italie par *Madonna Beatrice*. Si c'était une comédie, on pourrait s'attendre à ce que l'Italie soit remplacée par la Pologne et l'Italienne par une Polonaise (comme dans le cas de la traduction polonaise de *La vedova scaltra* de Goldoni). Cependant, Maliszewska, même en traduisant *L'amante militaire*, n'a pas, contrairement à la tendance dominante, transféré l'action en Pologne, et donc, à plus forte raison, elle ne le fait pas avec le roman. Pourtant, la description d'une situation bien italienne, rendue fidèlement dans la traduction, ressemble étonnamment à la réalité polonaise de l'époque: on y trouve deux factions qui se haïssent, dont l'une n'apprécie que ce qui vient de l'étranger, au point de renoncer à sa propre langue, et l'autre est aveuglément attachée aux traditions nationales et méprise tout ce qui n'est pas italien.

Trois pays représentés au congrès sont décrits par l'intermédiaire d'éléments emblématiques de leur géographie. Ainsi, madama di Jasy remplace le nom de son pays par l'expression «le rive della Senna» (C, 46) et elle caractérise les Anglais comme une nation toujours agitée, à l'image de la mer qui entoure leur pays (C, 44–45). Contrairement à ces traits distinctifs de la France et de l'Angleterre, le fait que, du point de vue des Français, les Italiens habitent au-delà des montagnes (et donc peuvent être désignés comme *oltramontani*), n'a pas été rendu en traduction:

(5) (...) e qual vero diletto gustar possono quei *raffinatori oltramontani*, vittime della fantasia (...). (C, 45)

Jaką także mieć mogą roskosz ci zagorzali wytwornicy [= *raffinatori*], kiedy dla dogodzenia zagorzały fantazyi (...). (S, 67)

Il est vrai que le terme n'a pas d'équivalent en polonais, mais les voyageurs en provenance de Pologne accédaient en Italie le plus souvent par les Alpes qu'ils trouvaient impressionnantes. Cependant, dans la traduction, l'Italie est définie comme un beau pays dont «une partie est entourée des Appenins, et le reste de la mer et des Alpes» («który częścią Appenin otacza, resztę morze i Alpy», S, 70 [94]). Les lecteurs polonais n'y reconnaissaient certainement pas la citation du sonnet XCVI de Pétrarque («ch' *Appennin parte*, e 'l mar circonda, e l'Alpe», C, 64), mais l'image des Appenins entourant l'Italie pouvait les étonner quelque peu. Or, chez Pétrarque et Algarotti, *parte*, c'est la 3<sup>e</sup> personne du singulier du verbe «partire» ('partager'), et non, comme la traductrice a dû le comprendre, le substantif ayant le sens de 'partie'.

Quant à la géographie de l'Italie, il n'est pas étonnant que la traductrice ait omis les détails de la situation de la célèbre cour des princes d'Urbin, à savoir les noms des rivières environnantes:

- (6) (...) specchiatissima corte, che tenevano in Urbino *là tra la Foglia, e il Metauro* quei valorosi da *Montefeltro*. (C, 62–63)  
 (...) świetnego dworu, który w Urbinie sławni *Montferratu* Xsiażęta trzymali. (S, 70 [94])

Il est pourtant dommage que la simplification s'accompagne d'une erreur: dans la version polonaise, au lieu de Montefeltro (nom d'une région historique dans la partie nord-centre de la Péninsule italique; c'est là que se trouve Urbin), il y a Montferrat (une région du Piémont, en Italie septentrionale).

Toujours en pensant aux nouveaux lecteurs, la traductrice a eu recours à l'adaptation en ce qui concerne un regard plus général sur la géographie de l'Europe:

- (7) Con quei medesimi riti che sacrificavasi ad Amore nel Campidoglio, con que' medesimi, sacrificavasi in Grecia, nella fredda Germania, nelle Spagne, nell'*ultima Tile*. (C, 9–10)  
 Jedną iey [Miłości] czyniono ofiarę w Kapitolium; taką czyniono w Grecyi, w Hiszpanii, zimnych Niemcach, i w ostatnich *Sarmacyi* kraiach (...). (S, 17)

Pour parler des confins de l'Europe, au lieu de la mythique Ultima Thule, souvent identifiée à l'Islande, on voit apparaître la Sarmatie, chère à la noblesse polonaise et presque aussi mythique, pouvant être identifiée à l'Europe de l'Est. En outre, en suivant une logique climatique, l'Espagne a été placée directement après la Grèce.

L'Italie est présentée comme un pays particulièrement beau, et l'Angleterre comme un pays affligé d'un climat médiocre, aussi bien dans l'original que dans la traduction. Cependant, certains fragments contenant ces clichés n'ont pas été traduits. Ainsi, Londres reste une ville pleine de flaques d'eau et de fumée, mais à un endroit du texte, un regard stéréotypé sur le climat anglais (manque de soleil) a été omis:

- (8) O isola, veramente infelice! *non tanto perchè poco ella è consolata da' raggi del Sole*. (C, 24)

Par ailleurs, certains éléments de la couleur locale ont été accentués avec des emprunts, comme le mot *cicisbeiowie* (S, 33) créé à partir de *cicisbei* (C, 20): l'étonnant fait culturel qui se cache derrière ce terme (l'institution du chevalier servant, assistant assidûment la dame avec le consentement de son mari) fascinait les voyageurs étrangers en Italie, les Polonais non moins que les autres<sup>20</sup>.

Le texte d'Algarotti exploite divers stéréotypes relatifs aux trois nations. Lors du passage de l'original à la traduction, contrairement à la version française (*L'Assemblée de Cythère*, 1758) et anglaise (*The modern art of love or the congress of Cythera*, 1783), un changement de perspective s'est opéré: tous les stéréotypes nationaux utilisés dans le roman concernent maintenant les Autres. Algarotti consacre le plus de place à la culture italienne, en grande partie à travers les références littéraires. Maliszewska a éliminé une partie des citations, mais elle fait

<sup>20</sup> Cf. *ibidem*, pp. 269–270.

accompagner de la version italienne, en notes, celles qu'elle a traduites. Cependant, contrairement à la version originale publiée à Paris, dans l'édition polonaise, les citations ne sont ni distinguées graphiquement, ni pourvues d'informations sur les sources. Elles se perdent donc dans la traduction, comme la paraphrase du vers «Nullo bel salutar tra noi si tacque» du *Purgatoire* (VIII, 55): «nullo bel salutar tra lor si tacque» (C, 21).

Maliszewska a introduit de petites modifications dans les phrases contenant des hypothèses sur les causes de la disparition du Dieu (de la Déesse) de l'amour. En tant que traductrice d'une comédie goldonienne représentée au Théâtre National de Varsovie, elle a dû penser que les élucubrations des juristes sont plus ennuyeuses que les pièces de théâtre:

- (9) (...) vinto dal sonno, alla *rappresentazione di un dramma*, o alla solennità di un'accademia, non se ne fosse risentito per ancora. (C, 4)  
 (...) zmorzona snem na jakimś *prawniczym* lub uczonym posiedzeniu ieszcze się nieprzebudziła. (S, 10)

et forte de sa connaissance de la culture italienne, elle a décidé de substituer le sonnet à l'éplogue, tout en recourant à l'emprunt :

- (10) (...) chi a fornir materia a un madrygale, o ad un'*egloga*. (C, 4)  
 (...) albo myśleniem nad materyą iakiego *Sonetto* lub Madrygału. (S, 10–11)

Parmi les omissions relatives à la culture d'origine de l'auteur, il y a le nom du siècle de Dante et de Pétrarque («nel più bel fiore del *trecento*», C, 62), remplacé par une périphrase généralisante: «w złotym owym dla kwitnących nauk wieku» (S, 69–70 [93–94]). Une généralisation a été employée aussi dans la traduction d'une référence à la culture anglaise: là où, dans l'original, un Anglais lit une traduction renommée de Tacite, «il Tacito di *Gordon*» (C, 18), dans la version polonaise, il s'amuse à lire du Tacite tout court (S, 32). Maliszewska a abrégé aussi le fragment où Algarotti a inclu peut-être même deux allusions à sa propre œuvre:

- (11) E che? vorremmo noi ingombrare di difficoltà e di spine le pratiche amorose in un secolo, che facili sono divenute le scienze più astruse; *che la stessa mano maneggia francamente il compasso, e la lira*, e Cartesio, e Newtono *leggonsi alla toletta* filosofando con una marchesa? (C, 39–41)  
 I w samey rzeczy przystałoż płać trudnościami, i cierniem zawałać drogę miłości w tym wieku, w którym nazywikańsze umiejętności łatwemi się stały, i kiedy Karzyczusz i Newton z damami filozofują. (S, 61–62)

Les informations omises sont celles qu'il s'agit d'un siècle «où la même main manie adroitement le compas et la lyre» et qu'on lit Descartes et Newton «à la toilette». Comme l'explique une note dans l'édition parisienne, en parlant de la compétence dans deux domaines, celui de la science et celui de la poésie, Algarotti pouvait penser à lui-même, tandis que dans la dernière partie de la phrase,

il a placé une allusion évidente à son œuvre que la traductrice mentionne dans l'introduction (l'allusion reste lisible dans le texte polonais).

D'un autre côté, il faut noter les ajouts ironiques qui apparaissent dans la version polonaise de la réaction de l'opinion publique italienne au départ de la déléguée de ce pays (dont une mention de l'Arcadie, absente de l'original):

(12) (...) in Italia si diede alle stampe, per la partenza di madonna Beatrice una raccolta di sonetti.

[en Italie, on imprima, pour le départ de madone Béatrice, un recueil de sonnets.] (C,17)  
 We Włoszech wydrukowano *kilka tomów* prawionych z okoliczności wyjazdu Madonny Beatryki *po wszystkich Arkadyach* Sonettów. *Coż tam niebyło dowcipnych wyrażeń?*

[En Italie, on imprima plusieurs volumes de sonnets récités dans toutes les Arcadies à l'occasion du départ de madone Béatrice. Que d'expressions spirituelles y avait-il!] (S, 29)

À côté des références littéraires abrégées, généralisées ou éliminées, il y a, dans le texte de Maliszewska, une concrétisation exceptionnelle:

(13) A giustificicar poi, anzi ad esaltare le loro valentie, allegano *non so quali da essi chiamate divine* sentenze di Catone. (C, 31)

[Ensuite, pour justifier leurs exploits ou plutôt pour s'en vanter, ils citent je ne sais quelles phrases de Caton qu'ils disent divines].

Nie tylko zaś za złe sobie takowego życia nie mają, ale owszem popisują się nim, przytaczając, te zdania Katona, *które kościołem nazywają burdel*. (S, 51)

[Non seulement ils ne s'en veulent pas de mener une telle vie, mais au contraire ils s'en vantent, en citant les phrases de Caton où le bordel est appelé une église].

Finalement, il faut souligner que, en adaptant quelque peu le texte à sa vision des nouveaux lecteurs, la traductrice ne l'a pas polonisé. Il n'y a que deux termes qui renvoient à la culture d'arrivée: *sejm* (mot qui signifiait, à l'époque, une assemblée quelconque, mais aussi l'assemblée de tous les états qui représentaient la République de Pologne), utilisé comme équivalent de *congrès*, et le nom d'une fonction nobiliaire polonaise (*cześnik*) dans une phrase sur le rôle secondaire des femmes pendant les repas en Angleterre :

(14) (...) a noi tocca farla da *scalco* [il ne nous reste que la fonction du maître d'hôtel]. (C, 26)

Nam *Cześnika* urząd sprawować przychodzi. (S, 43)

Pour conclure, il est juste de dire que la traductrice de *L'amante militaire* et du *Congrès de Cythère*, deux œuvres de deux grands auteurs italiens de l'époque des Lumières, publiées en polonais dans les années 1780, s'est révélée être une médiatrice culturelle pourvue d'une bonne connaissance de la langue et de la culture italiennes. Dans sa traduction du roman d'Algarotti, elle a effectué des coupures et des adaptations ponctuelles, sans toutefois poloniser le texte. D'un autre côté, les notes dont est pourvue sa traduction ne fournissent pas d'informations aptes à niveler la différence de compétences entre les lecteurs de l'original et ceux de la version polonaise en ce qui concerne la connaissance de la littérature italienne.

Par contre, Maliszewska y fait part de son expérience directe de l'Italie, de son opinion critique de l'Arcadie et de sa conviction que les femmes sont défavorisées sur le marché de la culture. Certaines modifications apportées dans le texte même de la traduction correspondent avec ce point de vue «féministe».

## TEXTES ANALYSÉS

C: *Il congresso di Citera*, G.C. Molini, Parigi 1787; *Seym walny cyterski*, trad. Marianna Maliszewska S.M. (S)

### THE POLISH TRANSLATION OF *THE CONGRESS OF CYTHERA* AND ITS FEMINIST ACCENTS<sup>21</sup>

#### Summary

Marianna Maliszewska made a significant contribution to the Polish reception of two Italian writers, famous throughout the Enlightenment Europe. In both translations which reached Polish readers in the 1780s, she made her mark as an active participant in the cultural life, thoroughly familiar with the Italian language and Italian culture. Translating Carlo Goldoni's comedy *L'amante militare*, she displayed a sound knowledge of the *dell'arte* tradition, and when translating Francesco Algarotti's romance *The congress of Cythera*, she showed a critical attitude towards Arcadia. With her creative approach to translated texts Maliszewska is an example of conscious cultural mediation based on direct experience of Italy. The Polish version of the romance was created for a new type of readers (less important details of the foreign reality were omitted), but these new readers were not provided with any information in the paratexts that could compensate for the difference in competence between the new readers and the educated readers of the original. Maliszewska used the publication of this translation, which — as in the case of the earlier translation of the comedy — she did not adapt for Polish readers, to express the belief that the position of women in the cultural market was difficult, an opinion that was reflected in some of the modifications in the translated text.

**Key words:** translation, 18<sup>th</sup> century, Marianna Maliszewska, Francesco Algarotti, Italian-Polish cultural border zone, translation paratexts

<sup>21</sup> Une version polonaise de cet article paraîtra dans la revue *Przekładaniec*.