

JUSTYNA ŁUKASZEWICZ

Université de Wrocław

FRANCISZEK KOWALSKI,
ÉPIGONE DE LA POLONISATION
À LA MODE DIX-HUITIÉMISTE

Franciszek Kowalski (1799–1862) commence à traduire Molière lorsqu’il est encore collégien, puis étudiant du fameux Lycée de Krzemieniec, « Les Athènes de Volynie ». Ses premières traductions sont jouées dès 1815 (*Le Bourgeois gentilhomme*) et publiées à Varsovie dans les années 1821–1823 (*Le Mariage forcé*, *L’Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*, *Les Précieuses ridicules*, *L’Avare* et *Le Bourgeois gentilhomme*). L’ensemble de ses 24 versions polonaises d’œuvres moliéresques, publié en six volumes au milieu du XIX^e siècle seulement¹, continue la tradition du théâtre polonais des Lumières en ce qui concerne l’adaptation des comédies. Sur l’exemple du *Tartuffe*, Emilia Zwoniarska a démontré que le fait qu’il ait travaillé en province, loin du centre culturel de Varsovie et du Théâtre National, qu’il ait adopté une méthode de traduction anachronique, et qu’une longue période se soit écoulée entre la création et la publication des traductions, ainsi qu’un style trop populaire contribuèrent à créer une œuvre inadaptée à l’actualité théâtrale et infidèle par rapport à l’original, exploité d’une manière instrumentale². Je me propose de continuer à cerner le sujet en comparant les versions d’*Amphitryon* et du *Médecin malgré lui* signées par Kowalski avec celles qu’en donna en 1782 Franciszek Zabłocki, maître de la polonisation d’après les con-

¹ *Dzieła Jana-Chrzyciciela Pokelina Moliera w ośmiu tomach tłumaczone wierszem przez Franciszka Kowalskiego*, t. I–VI, drukiem Teofila Glücksberga, Wilno 1847–1850.

t. I (1847): *L’Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Le cocu imaginaire*; t. II (1847): *Dom Garcie de Navarre*, *L’École des maris*, *Les Fâcheux*, *L’École des femmes*; t. III (1847): *La critique de L’École des femmes*, *L’impromptu de Versailles*, *Le mariage forcé*, *La Princesse d’Elide*; t. IV (1848): *L’Amour médecin*, *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, *L’Amour peintre*; t. V (1848): *Le Tartuffe*, *Amphitryon*, *George Dandin*, *Mélicerte*; t. VI (1850): *La Pastorale comique*, *L’Avare*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Amants magnifiques*.

² E. Zwoniarska, *Molier po polsku. Casus Tartuffe’a*, ABEDIK, Poznań 1997, pp. 115–150.

signes d'Adam Kazimierz Czartoryski³, et que j'ai analysées par rapport à leurs modèles français avec l'ensemble de l'œuvre dramatique de l'auteur⁴.

Dans la préface qui ouvre le premier volume de l'édition, le traducteur définit ainsi la stratégie adoptée:

Certaines pièces de Molière ne sont plus conformes à nos mœurs. C'est la raison pour laquelle, dans le seul souci de préserver le comique, je me suis efforcé de les adapter, dans la mesure du possible, aux usages d'aujourd'hui, et souvent de les récrire presque entièrement⁵.

Cette idée apparaît aussi dans les *Mémoires* que Kowalski publia vers la fin de sa vie. Le souvenir de la réflexion sur la nécessité d'habiller Molière à la polonaise, menée par l'auteur dans sa jeunesse, y est accompagné d'une longue note en bas de page où, plus de 30 ans plus tard, Kowalski défend son droit à la polonisation dans une polémique amère avec un critique⁶. Zabłocki pratiqua, lui aussi, la réécriture, en particulier dans le cas de comédies de type farcesque ou liées à la tradition de la commedia dell'arte.

Des notes plus ou moins brèves introduisent chacune des traductions de Kowalski, sauf dans le dernier volume de l'édition. Conformément à la stratégie générale présentée dans le paratexte d'ouverture, dans ses *Observations sur Le Médecin malgré lui (Uwaga nad Doktorem z Musu)*, Kowalski annonce avoir opéré une coupure sur le texte moliéresque, qu'il considère par ailleurs comme irréprochable: il a gardé la source principale du comique de la pièce, c'est-à-dire les coups de bâton qui forcent Sganarelle à accepter sa fausse identité de médecin, mais il a éliminé, comme contraires à la bienséance, ceux que le faux médecin donne à Géronte pour en faire un médecin avec les mêmes « licences » que lui-même avait reçues⁷. Quant à Zabłocki, il ne nous a guère laissé de textes sur son activité de traducteur, néanmoins nous pouvons constater que le critère de la bienséance n'était pas son plus grand souci. D'ailleurs, à l'élimination, il préféra généralement l'amplification.

³ Czartoryski les présenta notamment dans la préface à *Panna na wydaniu* (son adaptation, publiée en 1771, de *Miss in Her Teens or the Medley of Lovers* de David Garrick) où il soutint entre autres que, pour le théâtre, il ne faut pas traduire fidèlement, mais, tout en gardant le plan général de l'œuvre et son intrigue, introduire des personnages aux coutumes et manières locales car les Anglais, Français ou Italiens sont avarés ou adulateurs autrement que les Polonais et les caractères étrangers ne peuvent pas toucher le public local comme le font les transgressions des normes connues: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, réd. T. Kostkiewiczowa et Z. Goliński, PWN, Warszawa 1993, pp. 110, 114.

⁴ J. Łukasiewicz, « Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje », *Dramat – Teatr*, 16, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006. Les textes des versions de Zabłocki ont été publiés dans: *Teatr Franciszka Zabłockiego*, éd. J. Pawłowiczowa, t. I: *Pogranicze farsy i komedii obyczajowej*, Ossolineum, Wrocław 1994 (*Doktor z musu – Le Médecin malgré lui*) et *Teatr Franciszka Zabłockiego*, éd. J. Pawłowiczowa, t. IV: *Świat na opak*, Ossolineum, Wrocław 1996 (*Amphitryon – Amfitrion*).

⁵ *Dzieła...*, t. I, (trad. J. Ł.).

⁶ *Wspomnienia. Pamiętnik Franciszka Kowalskiego*, t. II, nakładem Leona Idzikowskiego, Kijów 1859, pp. 23-28.

⁷ *Dzieła...*, t. IV, p. 165.

En écrivant sa version du *Médecin malgré lui*, Kowalski traduit en vers un texte écrit en prose, forme naturelle de la farce. Ce type de transformation se faisait aussi sans quitter le français. Ainsi, *L'Avare*, qui au XVII^e siècle déplut à une partie du public à cause de la prose, considérée par les contemporains de Molière comme peu adéquate à une grande comédie, au XIX^e siècle fut représenté en alexandrins⁸. Quant au traducteur polonais, il utilise le vers de treize syllabes qui est le traditionnel équivalent polonais de l'alexandrin et la forme la plus fréquente des comédies polonaises de l'époque des Lumières. On note cependant une importante divergence par rapport à la méthode de Zabłocki, excellent poète, qui, dans le processus d'adaptation, transforme parfois le vers en prose, mais ne se lance jamais dans l'opération inverse.

L'action de la pièce est située à la campagne. D'après les didascalies, elle n'a pas été transférée en Pologne, comme c'est le cas de la plupart des pièces de Zabłocki. La nouvelle couleur locale est esquissée par l'évocation (dans l'acte I, scène 5, ensuite II, 1) d'une danse de Cracovie (*krakowiak*), mais elle reste beaucoup plus discrète que la localisation aux environs de Cracovie de la version de Zabłocki (procédé de concrétisation contraire à l'esprit de la farce⁹). Par exemple, Kowalski se tient près de l'original dans sa traduction d'un « la la la » de Sganarelle, suivi d'une simple chanson qui s'adresse à la bouteille, alors que Zabłocki, dans le premier cas, insère un fragment d'un chant folklorique contenant le nom des habitants de Cracovie et dans le deuxième, introduit d'autres allusions à la réalité polonaise.

Les noms des personnages du *Médecin malgré lui* dans la version de Kowalski (*Doktor z musu*) suivent la pratique en vigueur au théâtre polonais des Lumières¹⁰. On y voit notamment une forte tendance à l'introduction de noms signifiants. À côté de Starecki (équivalent de Géronte), qui vient de « stary » ('vieux') et a la même racine que Staruszkiewicz, présent dans de nombreuses comédies des auteurs-traducteurs polonais du XVIII^e siècle, apparaissent en effet Karp ('la carpe') qui remplace Sganarelle et Jan Wiernicki (Léandre), amant de Lucyna (Lucinde), dont le nom de famille fait allusion à sa fidélité (« wierny » = 'fidèle'). En plus, Horace, le candidat à la main de Lucinde que son père veut lui imposer, devient Bogacki, conformément à sa qualité d'homme riche (« bogaty » = 'riche').

Zabłocki ne propose pas d'équivalent du jargon stylisé – « Je vous demande excuse de la liberté que j'avons prise » (I, 5) – qui caractérise, dans le texte de Molière, Lucas, sa femme Jacqueline, ainsi que Thibaut et son fils Perrin. Chez

⁸ *Magasin théâtral. Pièces nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris. L'Avare, comédie en cinq actes, en vers*, Barbé, Paris 1874 (version de Kristien Ostrowski).

⁹ Cf. B. Judkowiak, « *Doktor z musu* niedoceniony », [dans:] *Dramaty Franciszka Zabłockiego: interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000, p. 70.

¹⁰ Cf. J. Łukaszewicz, « L'onomastique au théâtre: noms des personnages dans les drames de Franciszek Zabłocki et leurs modèles français », *Romanica Wratislaviensia* LIII, réd. E. Biardzka, Wrocław 2006, pp. 99–109.

Kowalski, non seulement Stach (qui correspond à Lucas), mais aussi Marcin (qui remplace Valère) dans la liste des personnages sont définis comme habitants de la Mazurie et présentent des caractéristiques langagières de cette région de la Pologne. Le même procédé, à effet comique garanti, se retrouve chez une autre paire de personnages, Kuba (Thibaut) et Bartek (Perrin), présentés plus généralement comme des paysans. Notons au passage l'introduction de prénoms polonais dans la plupart des cas sous forme de diminutifs, associés aux personnages des couches sociales inférieures. L'introduction sur scène, dans des œuvres de Molière, des « Kuba » et « Stach », déplut fortement à la critique théâtrale du milieu du XIX^e siècle¹¹.

Quant au personnage principal de la farce, sous la plume de Kowalski, il se mue de fagotier en faiseur de balais. Chez Zabłocki, qui en fait un faiseur de trains de bois, des amplifications concernant le travail de Grzela semblent compenser la difficulté de trouver un équivalent polonais de la profession de Sganarelle. Quoiqu'il en soit, l'important, c'est le contraste de son occupation liée au bois avec sa nouvelle « vocation » médicale et le passage brusque et forcé entre les deux. En effet, des coups de bâton forcent Sganarelle à déclarer: « Eh bien, Messieurs, oui, puisque vous le voulez, je suis médecin, je suis médecin; apothicaire encore, si vous le trouvez bon » (I, 5). Zabłocki met dans la bouche de son « médecin malgré lui » deux noms supplémentaires de professions affines, à savoir les équivalents de chirurgien et de vétérinaire: « Wola wasza – jestem doktor, doktor, aptekarz, **cyrulik, konowal!** » (I, 6). Une telle amplification illustre bien la tendance de l'auteur polonais à rallonger son texte par le procédé d'énumération. En proposant une série de six termes, dont les trois premiers sont des synonymes et le dernier signifie 'barbier', Kowalski procède comme un véritable émule de son prédécesseur: « Aj, jestem **doktorem! lekarzem, / Medykiem! cyrulikiem, nawet aptekarzem! / Golibroda,** czém chcecie, tylko mnie nie bijcie! » (I, 6).

Le thème de la médecine a dans l'original plusieurs aspects, dont l'apparence du professionnel, en particulier son habit. Ce motif a été, sous la plume de Zabłocki, légèrement atténué, mais aussi diversifié. Son successeur s'en est tenu à l'atténuation. Quand, à la fin du premier acte, Sganarelle se résigne à suivre Valère et Lucas en sa nouvelle qualité de médecin, il demande encore s'il aura une robe adéquate et Valère le rassure: « Nous en prendrons une », alors que son équivalent Filip, dans le texte de Zabłocki, néglige cet aspect symbolique, accentuant l'essentiel, c'est-à-dire le savoir (I, 6). Dans la version de Kowalski, cette touche disparaît complètement, tout comme « Il suffit de l'habit » de Sganarelle avec lequel il rassure Léandre qui se déguise en apothicaire pour pouvoir rencontrer sa Lucinde bien-aimée (III, 1) et l'allusion aux chapeaux liée à l'évocation d'Hippocrate dans la scène où Sganarelle, d'après le texte secondaire de l'original, éliminé dans

¹¹ E. Zwoniarska, *op. cit.*, p. 120. Il s'agit de l'opinion critique, mentionnée ci-dessus, que Kowalski réfute dans ses mémoires.

l'adaptation, se présente « en robe de médecin, avec un chapeau des plus pointus » (II, 1). Par contre, Kowalski suit Zabłocki dans la substitution de « s'essuyant le front » (III, 6) avec la description du geste où le chapeau sert d'éventail.

Quant à l'aspect physique de Sganarelle avant qu'il ne soit appelé à « exercer » la profession médicale, dans les deux adaptations, on observe un affaiblissement des allusions aux traditions théâtrales. Dans l'original (I, 4), Martine dit qu'on peut facilement le reconnaître à sa grande barbe noire (rappel du premier *zanni*), sa fraise (rappel de Scaramouche) et son « habit jaune et vert » (couleurs du fou dans les soties). La description de la physionomie et du vêtement du personnage principal dans les deux versions polonaises s'éloigne de l'original; les adaptations n'en gardent que l'idée de l'étrangeté qui, chez Zabłocki, donne lieu à l'association à la mode allemande et chez Kowalski, à l'apparence cosaque.

Dans la version de Kowalski, Sganarelle devenu Karp parle un langage expressif qui, comme dans l'original, reflète aussi une « érudition » typiquement farcesque. La charge comique du premier recours à l'autorité d'Aristote (Sganarelle: « [...] et qu'Aristote a bien raison, quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon », Martine: « Voyez un peu l'habile homme, avec son benêt d'Aristote ») est même renforcée par la déformation du nom du philosophe dans la bouche de Kunegunda (Martine): l'homme rapporte l'avis d'« Arystoteles », la femme exprime son mépris pour « Styroles » (I, 1). Quand Sganarelle fait la leçon à son voisin accouru en défense de la femme battue par son mari: « Apprenez que Cicéron dit qu'entre l'arbre et le doigt il ne faut point mettre l'écorce » (I, 2), Kowalski exploite très habilement, de la même manière, un proverbe polonais qui est un équivalent fonctionnel du proverbe français (« Nic ci do tego: Cycero powiada, / Nie kładź drzwi między nosa, bo to wielka zdrada »), alors que dans la version de Zabłocki, qui utilise une expression semblable, il manque l'effet comique venant du lapsus typique du genre. Par contre, là où Sganarelle (et Grzela de même) recourt une deuxième fois à la même autorité antique (« Aristote, là-dessus, dit... de fort belles choses » II, 4), Karp évoque un « Michałek », nom polonais (diminutif de 'Michel') que le public de l'époque pouvait peut-être associer à un personnage réel. De manière plus sûre, l'expression « wszystkie bogactwa Warsegi » (II, 2), utilisée comme équivalent de « toutes les rentes de la Biausse » (II, 1) évoquait un aspect de la réalité polonaise, et plus particulièrement de la Mazurie, car on en trouve toujours un écho dans un chant patriotique. Finalement, Kowalski élimine tout-à-fait, avec les coups de bâtons infligés à Géronte, l'échange de répliques (traduit par Zabłocki) où le faux médecin renforce son autorité en évoquant Hippocrate (II, 2).

Si le langage populaire et expressif caractéristique de l'ensemble de la production de Kowalski correspond mieux au *Médecin malgré lui*, qui est une farce, qu'au *Tartuffe*, qui est une grande comédie, certaines indications relatives aux gestes et mouvements typiques du genre disparaissent dans la traduction analysée. Ces pertes semblent plus marquées que dans la version de Zabłocki qui, comme

Kowalski, ne tient pas compte des informations, contenues dans le texte secondaire, sur les déplacements de Sganarelle et de sa femme dans la scène avec leur voisin. Leur agressivité verbale dirigée contre l'intervenant y est complétée par le mouvement scénique (*lui parle en le faisant reculer*) qui est une analogie spatiale à l'échange de répliques où un des participants domine (I, 2)¹². Chez Kowalski, le rôle du bâton est limité, non seulement dans la scène évoquée dans l'introduction de la pièce, mais aussi dans celle-ci: en effet, Dydak, qui correspond à M. Robert, reçoit bien un soufflet de la femme mais ne reçoit pas de coups de bâton du mari (qui se contente d'en menacer le voisin). Kowalski élimine aussi le geste qui clôt le premier acte: Sganarelle crache par terre en disant à Lucas: « Vous, marchez là-dessus, par ordonnance du médecin » (I, 5), ce que Zabłocki a remplacé par un autre geste moins vulgaire mais aussi théâtral: il est question d'un saut par-dessus le bâton, toujours sur ordonnance du médecin. Moins conforme à l'esprit du genre semble, chez Kowalski, la substitution d'un baisemain (I, 3) à la poignée de main par laquelle Sganarelle tente de faire la paix avec sa femme. Tout comme Zabłocki, il néglige l'information contenue dans les mouvements du faux médecin, qui rejoignent aussi bien l'esprit de la farce que la tradition de la commedia dell'arte: « chacun se retire de son côté, **mais le Médecin d'une manière fort plaisante** » (III, 3), avec cette différence que Kowalski a éliminé la scène entière qui se déroule entre Sganarelle et la nourrice Jacqueline, et qui va susciter la jalousie du mari. Kowalski, tout en traduisant la description des gestes, ne tient pas compte d'une information générale dans la scène 5 de l'acte I (dans les deux adaptations: I, 6): « avec divers gestes qui font un grand jeu de théâtre », ce que Zabłocki rend en employant le terme *lazy* (*lazzi*) emprunté aux comédiens italiens.

Dans l'ensemble de la pièce, Kowalski a opéré bien des coupures outre celle qu'il a avouée. Comme Zabłocki, il a par exemple censuré l'échange entre Sganarelle et Géronte concernant les selles de la présumée malade (II, 4). Par contre, ni Zabłocki, ni Kowalski ne renoncent au jargon du faux médecin. Pierre Larthomas, qui rappelle que le langage dramatique joue une double fonction comme moyen de communication entre personnages et moyen d'action sur le public¹³, cite parmi les divers registres les jargons, en donnant l'exemple de la scène 4 du deuxième acte du *Médecin malgré lui*¹⁴. S'étant assuré que Géronte ne connaît pas cette langue, Sganarelle fait semblant d'expliquer les causes de la maladie qu'il doit guérir par une avalanche de mots qui semblent être en partie un souvenir de l'école. Zabłocki en reprend certains, mais place aussi d'autres expressions, très adaptées à la situation (« vade mecum medicum » ou « memento mori »). Si Kowalski est un peu moins inventif, il ne copie pas non plus le jargon de l'original. Indépendamment des détails, la situation de communication dans les trois

¹² Cf. G. Conesa, *Le dialogue moliéresque; étude stylistique et dramaturgique*, SEDES-CDU, Paris 1992, pp. 464–465.

¹³ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Armand Colin, Paris 1972, p. 414.

¹⁴ *Ibidem*, p. 410.

versions de cette scène est analogue: l'éducation d'un lecteur/spectateur moyen devrait lui permettre de comprendre à peu près le faux docteur et donc d'avoir de l'avantage sur les autres personnages de la pièce, quoique c'est peut-être un peu moins évident au XIX^e siècle qu'aux siècles précédents.

Dans la traduction de la scène où deux paysans viennent chercher conseil auprès du « docteur » (III, 2), les auteurs polonais optent pour des solutions différentes ayant chacune leurs inconvénients. En cherchant un équivalent de la confusion entre deux termes savants qu'un homme sans instruction fait en disant *hypocrisie* au lieu d'*hydropisie*, Zabłocki emploie un procédé moins comique en introduisant la paraphrase « wodna choroba » ('maladie d'eau') pour définir « puchlina » ('hydropisie'). Kowalski introduit les emprunts des deux termes (*hipokryzja*, *hidropizja*) sans se soucier du fait que le deuxième ne fonctionne pas en polonais. En plus, Karp corrige tout de suite le paysan, alors que Sganarelle ne prononce le mot juste que quand il est payé pour sa consultation. Dans la scène où, en présence de Géronte, Sganarelle ordonne à Léandre déguisé en apothicaire d'administrer à la « malade » deux remèdes comiques: de la *fuite purgative* et du *matrimonium* en pilules (III, 6), Zabłocki adapte le premier (*fugas nogas*) et laisse tel quel le deuxième, alors que Kowalski place le deuxième dans une série de mots qui ne produit pas le même effet comique: « *Weż gargalis, cortalis, substantivus plantus, / Trzy drachmy matrymonium, uncyą adamantus* » (III, 5).

L'emploi du jargon médical a amené Kowalski à introduire une de ses rares notes de traducteur. Les auteurs polonais du siècle des Lumières avaient souvent recours aux notes, mais Janusz Ryba, qui analyse celles de Stanisław Trembecki, ne donne pas d'exemple tirés d'œuvres théâtrales¹⁵. Dans ce qui nous reste de la production de Zabłocki, il y a 13 notes pour 28 pièces presque toutes traduites ou adaptées de pièces françaises (mais pas toutes publiées). Ces notes apparaissent surtout dans les pièces les plus profondément polonisées. Elles expliquent des termes techniques (du domaine de l'horlogerie ou des finances) ou des problèmes culturels; une seule fournit une indication sur le jeu des acteurs. Ces explications concernent presque toujours des amplifications introduites par l'auteur polonais et jamais des problèmes de traduction. Chez Kowalski, il n'y a aucune note dans les volumes I, II, III et V. Dans le volume VI, il y a une note avec deux informations du domaine de la géographie et de la culture. Elle se rapporte à des mots introduits dans l'adaptation et qui concernent non pas la culture de la langue du départ, mais celle de la langue d'arrivée. Dans le volume IV, il y a trois notes relatives à la prononciation: deux concernent des noms italiens introduits par l'adaptateur dans sa version du *Sicilien ou l'amour peintre* (Signore Pazzino et Signore Scherzando) et une le mot *plucosus* de l'adaptation du *Médecin malgré lui*. Cette dernière explique que le mot dont dérive prétendument le polonais *phuca* ('poumons') doit

¹⁵ J. Ryba, « Stanisław Trembecki – mistrz przypisu », [dans:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, réd. R. Ociecek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992.

être prononcé à la polonaise, avec un [tz] plutôt que [k], pour que l'association comique entre les deux puisse être établie.

Dans l'ensemble, la version de Kowalski est plus sobre que celle de Zabłocki en ce qui concerne l'adaptation à la culture de la langue cible, sans être plus fidèle à l'original à cause de nombreuses suppressions qui l'appauvrissent considérablement. Le caractère farcesque et les liens avec la commedia dell'arte, atténués dans la version de Zabłocki, plus littéraire par rapport au modèle français, le sont encore davantage dans celle de Kowalski qui a notamment limité le rôle du geste.

Dans ses *Observations sur Amphitryon (Uwagi nad Amfitrionem)*¹⁶, Kowalski rend justice à Molière, en disant que c'est une de ses meilleures pièces, unique dans son genre, et qu'elle a surpassé son modèle (la pièce est imitée de Plaute qui lui-même avait des prédécesseurs). Comme dans d'autres paratextes de l'édition (par ex. ceux qui précèdent *Le Tartuffe* ou *L'Avare*), l'auteur polonais rappelle un jugement, cette fois-ci élogieux, d'August Wilhelm von Schlegel. Il rend justice également au précédent traducteur de la pièce, Franciszek Zabłocki. D'après Kowalski, cette première traduction polonaise d'*Amphitryon*, qui par endroits s'éloigne un peu de son modèle, semble être un autre original. Lui-même n'ose entrer en lice que dans le but de compléter l'ensemble des traductions moliéresques de son propre cru et de donner aux lecteurs l'opportunité de comparer les deux traductions.

Amphitryon (1668) charme par le vers libre employé avec une maîtrise sans pareille. Cette forme souple, unissant un alexandrin toujours noble, bien que parodique, à des vers plus courts, a permis de construire un dialogue théâtral très vif. Zabłocki introduit des rimes croisées et embrassées, à côté des rimes plates, mais ne varie pas le vers, tandis que Kowalski, qui ne sort pas des rimes plates, tente de suivre la richesse métrique de l'original dans la traduction du Prologue, où il introduit aussi des vers de 8 et 11 syllabes, mais dans les trois actes, il ne quitte plus le vers de 13 syllabes.

Vu son sujet et ses personnages mythologiques, l'action de la pièce n'a pas été transférée en Pologne. Traduisant fidèlement l'intrigue, Zabłocki a changé radicalement le style de la pièce, en remplaçant l'élégance classique du modèle par un effet de surabondance baroque¹⁷ et en proposant un Molière en même temps excellentment traduit, mais aussi polonisé dans la matière même de la langue¹⁸. Kowalski, qui a moins d'audace dans la réécriture et un moindre talent poétique, suit cependant son prédécesseur en ce qui concerne certains choix lexicaux et stylistiques. En effet, l'impression de polonisation est créée, entre autres, par l'in-

¹⁶ *Dziela...*, t. V, pp. 129–130.

¹⁷ M. Klimowicz, *Oświecenie*, PWN, Warszawa 1998 (5^e éd. corr.), p. 245; J. Pawłowiczowa, « Franciszek Zabłocki (1752–1821) », [dans:] *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, réd. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, PWN, Warszawa 1992, p. 693.

¹⁸ J. Kott, « Główne problemy teatru w dobie Oświecenia », [dans:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, réd. J. Kott, PIW, Warszawa, 1967, p. 20.

introduction de mots qui renvoient à la culture de la langue cible, tels que *taradajka* (qu'emploie Zabłocki pour parler de la *chaise roulante* de la Nuit dans le Prologue) ou *hetman* (qu'utilisent les deux traducteurs en parlant de capitaines thébains). Si, dans le premier cas, Kowalski se tient à un terme plus neutre, il emploie le mot *szkapki* ('petites rosses') pour désigner les chevaux de la Nuit. De manière générale, comme dans le cas du *Tartuffe* analysé par Zwoniarska et comme dans celui du *Médecin malgré lui*, présenté plus haut, l'abaissement du style est très net. Il s'opère à travers l'introduction de très nombreuses expressions idiomatiques typiques de la langue parlée, là où l'original est sobre et plus abstrait.

Dans l'*Amphitryon* de Zabłocki, l'abondant emploi de proverbes caractérise le langage de Mercure, Sosie et Cléanthis. Ces formules exprimant la sagesse populaire élargissent l'univers représenté par l'introduction de nouveaux objets, animaux et situations, renforcent le comique et naturalisent la pièce. Les traductions de Kowalski, en particulier son *Tartuffe* et son *Amphitryon*, possèdent la même caractéristique. Dans cette deuxième pièce, on note un autre trait du registre populaire, très présent chez Zabłocki: de très nombreux noms d'animaux, pratiquement absents de l'original, et qui dans le texte polonais apparaissent en guise d'épithètes ou dans des comparaisons, à côté de celles qui font appel à la gastronomie. On en trouve par exemple dans les répliques d'Amphitryon lorsqu'il s'emporte contre Sosie (II, 1) où « maître fripon » devient « głupie cielę » ('veau stupide') et « je suis parti » est traduit comme « ruszyłem jak zając » ('je suis parti comme un lièvre'). Toute une faune vivifie, dans la traduction de Kowalski, la querelle du couple de serviteurs (II, 3): là où Cléanthis se contente de « traître » ou « lâche », Kleanta traite son mari tantôt de 'gros bucéphale', tantôt de 'léopard' et elle commente ses propos avec des expressions « zoologiques » qui sont autant d'amplifications. Avec ou sans noms d'animaux, le registre de Cléanthis, Sosie et Mercure dans la version de Kowalski est encore plus bas que dans celle de Zabłocki et leur image linguistique encore plus négative. En effet, un des équivalents de « traître » (Cléanthis à Sosie, I, 4) est « leniwcze, klocu zagnilony » ('fainéant, lourdeau pourri'). Quant au langage de Mercure, Kowalski remplace le „mari de Cléanthis la prude” (I, 2) de Molière par « Maż Kleanty, starego babska, kockodana » ('mari de Cléanthis, vieille mégère, guenon').

Parmi les proverbes qui abondent dans le texte de Kowalski, il y en a un, avec un nom d'oiseau ('attendre la pluie comme un milan'), qui, à un autre endroit du texte, apparaît aussi dans la version de Zabłocki. Kowalski procède aussi comme Zabłocki, en complétant par une liste d'exemples (un peu plus courte, ayant en commun des chevaux et des paons), la plainte de Mercure que les poètes « à chaque Dieu, dans son emploi, / [ont] donné quelque allure en partage » et lui seul n'a pas « de quoi se voiturer » (Prologue). Un autre trait qui apparente la langue « traductive » de Kowalski à celle de Zabłocki est le recours aux diminutifs: pour amadouer Kleanta, son mari l'appelle Kleanteczka (I, 4) ou Kleasia (II, 3). Comme Zabłocki, Kowalski introduit aussi, au niveau rhétorique du texte, une confu-

sion en matière religieuse, puisque, à côté des personnages mythologiques comme Jupiter ou Mercure, il y a des évocations quelque peu anachroniques du Dieu chrétien. Comme il le fait souvent, Zabłocki renforce considérablement un aspect de l'original: ici, il rend plus dense le réseau d'allusions à l'antiquité historique et mythologique, en ajoutant par exemple des noms de peuples ou de divinités. Kowalski ne suit pas Zabłocki là où ce dernier ajoute par exemple un motif érotique lié à Phébus, introduit une allusion grivoise sur ce qui se passe entre Jupiter qui a pris la forme d'Amphitryon et la femme de ce dernier ou quand sa fantaisie le pousse à entrer en polémique avec un concept de l'original (chez Molière Mercure veut laver dans l'ambrosie la crasse qui lui restera de sa métamorphose en Sosie; chez Zabłocki il se lavera plutôt dans de l'eau savonneuse car probablement, l'ambrosie ne suffira pas).

Dans la version de Zabłocki, le récit de la bataille remportée par les Thébains (I, 1) est plus chargé et juteux: il comprend plus de détails topographiques, une terminologie guerrière plus riche et de nombreux verbes de mouvements qui lui donnent un caractère plus dynamique. Les informations relatives aux soldats et leurs armes sont plus concrètes et familières pour le public visé. Cette description si polonaise en ce qui concerne la matière linguistique pourrait être le récit d'une bataille contre des Tartares. Cet ethnonyme, absent de l'*Amphitryon* de Zabłocki, apparaît souvent dans d'autres adaptations de cet auteur qui exploite volontiers l'idée de l'altérité. Les Tartares, en accord avec le stéréotype en vigueur en Pologne à l'époque, personnalisent les mœurs barbares. Une autre parmi les nombreuses ethnies évoquées dans les comédies de Zabłocki, sans que leurs modèles français en fassent mention, sont les Circassiens, associés entre autres à la témérité¹⁹. Dans le texte de Kowalski, les deux noms d'ethnies se retrouvent, porteurs d'associations semblables, dans deux verbes formés à partir des noms Czerkies (Circassien) et Tatar (Tartare): «*raǰbiemy, czerkiesiemy, gruchotamy żebra*» (I, 1), «*by ci czasem nie kazał statarować skóry*» (III, 2).

La surabondance baroque et le registre populaire ne sont pas aussi intenses dans toutes les scènes de la version de Zabłocki. Dans le processus de traduction, le ton change le plus dans les scènes les plus comiques où le conflit se déroule de manière moins élégante déjà dans l'original. Une langue particulièrement expressive caractérise donc les scènes avec Sosie qui, dans la comédie de Zabłocki, semble plus proche d'Arlequin que son modèle français. Il faut tout de même dire que Zabłocki développe les idées de ses prédécesseurs car, chez Plaute et Molière, c'est ce personnage qui véhicule la plus forte charge comique. Les répliques de Cléanthis et de Mercure se situent dans le même registre farcesque, renforcé par Zabłocki. Les procédés de concrétisation et brutalisation sont visibles aussi dans la traduction de la réplique d'Amphitryon enragé de se voir empêché d'entrer dans

¹⁹ Cf. J. Łukaszewicz, « Français, Juifs et d'autres autres. Traduits, non traduits ou introduits par Franciszek Zabłocki », [dans:] *L'Autre tel qu'on le traduit*, textes réunis par M. Laurent avec collaboration de L. Waleryszak, le Rocher de Calliope, Numilog, Paris 2006, pp. 152–172.

sa maison par celui qu'il croit être son serviteur (III, 2). Les deux traducteurs remplacent les « effroyables tempêtes » et « les orages de coups » qui « vont fondre sur [le] dos » de Sosie par des punitions corporelles tout aussi exagérées, mais très précises, que son maître s'apprête à lui infliger personnellement.

Dans le même échange orageux entre le vrai Amphitryon et le faux Sosie, Zabłocki insère une mention de Pantalon auquel Mercure compare le général des Thébains. Ainsi, l'adaptateur rappelle une des sources d'inspiration de l'auteur de l'original. En effet, son Sosie s'inscrit dans la tradition dell'arte par l'importance du motif des coups qui pleuvent sur lui et celui de la faim dont il souffre. Cette deuxième idée est accentuée par Zabłocki notamment quand son Sosie commente l'invitation à table du faux Amphitryon (« Le véritable Amphitryon / Est l'Amphitryon où l'on dîne », III, 5) et, dans une amplification, exprime sa préoccupation pour son propre ventre (« *Nota bene*, przy pańskich i nasze czeladne » – '*Nota bene*, à côté des tables des maîtres, il y aura aussi celle des serviteurs'). Dans les deux versions polonaises, l'invitation est réitérée dans la scène suivante (alors que dans l'original le départ du vrai Amphitryon ne finit pas la scène). Cette fois-ci, chez Zabłocki, la vision du festin présentée par Sosie est plus concrète et exprimée dans un registre plus bas. Cependant, seul le deuxième traducteur tient compte du dernier vers: « Et jamais je n'eus tant de faim ».

Les amplifications introduites par Zabłocki dans la dernière scène mettent en relief le fait très humain que les explications de Jupiter sur la vertu d'Alcmène, l'annonce de la naissance d'Hercule et la promesse d'un sort favorable sous la constante protection divine n'ont pas consolé Amphitryon. En effet, le texte secondaire rend compte de sa tristesse et de son abattement, tandis que la dernière réplique de Sosie exprime sa peine pour son maître. On voit ici la tendance de Zabłocki non seulement à compléter l'original, mais même à polémiquer avec lui. Zabłocki évoque aussi le nom d'Alcmène, dont l'absence dans la dernière scène est significative, tout en explicitant le caractère ambivalent de la morale, ce qui ajoute au mythe une composante plus humaine.

Patrick Dandrey voit dans *Amphitryon* une synthèse de « l'inspiration galante » (« la grâce délicieuse d'*Amphitryon* ») avec « la verve de la farce » (« les sganarellades pimentées de Sosie »)²⁰. La traduction de Zabłocki met l'accent sur l'aspect farcesque: l'effet de surabondance, de nombreux proverbes, une riche phraséologie, le registre populaire. L'adaptateur réalise deux stratégies opposées seulement en apparence: d'un côté, il rapproche la comédie du nouveau public, d'un autre, il puise aussi, au-delà de l'original, directement aux sources de l'inspiration moliéresque: la veine farcesque de Plaute, la tradition dell'arte et la mythologie antique. Si Kowalski peut se vanter d'être plus fidèle, c'est qu'il est, dans sa version, beaucoup moins inventif que Zabłocki: il reprend même certaines de ses idées, comme il a repris les titres des deux pièces analysées, mais il ne se hasarde

²⁰ P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, Paris 2002, p. 49.

pas à explorer les traditions théâtrales. Cependant, il ne rend pas mieux que son prédécesseur l'élégance sobre du style moliéresque, parce que plusieurs aspects linguistiques et procédés de traduction restent ceux de la comédie polonaise de l'époque précédente.

FRANCISZEK KOWALSKI, AN EPIGONE OF A NATIONALIZED ADAPTATION

Summary

In his collection of Molière translations published in the middle of the 19th century Franciszek Kowalski used an adaptation method similar to that of the translators cooperating with theatre in the Enlightenment period. The comparison of his version of the farce *Le Médecin malgré lui* and the comedy *Amphitryon* with their adaptations by Franciszek Zabłocki (1782) reveals the differences (Kowalski translated both works in verse, making omissions more often and using amplifications more rarely) as well as the similarities between the two writers (in the *Amphitryon* they both used colloquial, expressive and vivid language, introduced significant names, proverbs, diminutives and more brutality to the work). In the case of *Doctor Perforce*, in the introduction Kowalski informs the reader of the pruning done for the sake of decorousness, however, there are more omissions in his translation. Some aspects of the farcicality of the works have been diminished in both translations. In the case of *Amphitryon* Zabłocki enters a more informal relation with the original and the theatre traditions, though the register and style of Kowalski's language also diverge much from the original.

Key words: translation, adaptation, Molière, Franciszek Kowalski, Franciszek Zabłocki