



Traduire, imiter et réécrire Agamemnon à la Renaissance : les tragédies de Charles Toutain (1556), Roland Brisset (1589) et Pierre Matthieu (1589)

Louise Frappier

Volume 40, Number 3, Summer 2017

Translating Dramatic Texts in Sixteenth-Century England and France
Traduire le texte dramatique au seizième siècle en Angleterre et en France

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1086140ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/rr.v40i3.28744>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (print)

2293-7374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Frappier, L. (2017). Traduire, imiter et réécrire Agamemnon à la Renaissance : les tragédies de Charles Toutain (1556), Roland Brisset (1589) et Pierre Matthieu (1589). *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 40(3), 265–282. <https://doi.org/10.33137/rr.v40i3.28744>

Article abstract

The drama of Seneca exercised a major influence on the development of French tragedy in the sixteenth century. His tragedy Agamemnon is thus the origin of plays by Charles Toutain, Roland Brisset and Pierre Matthieu. From one author to another, divergence from the source text became more and more considerable. Initially undertaken by Toutain to enrich the French language, translation became more like imitation with Brisset, in order to educate the public by offering to mediate the unlucky fate of the ancients. The play by Matthieu proposed a new interpretation of the myth by resorting to the invention of scenes and dialogues. The modifications to the original intrigue contributed to a more political orientation of the myth of Agamemnon, through the development of the theme of the destruction of Troy and the inflexion given to the character of Agamemnon, portrayed as both an expiatory victim and a king paying the price of his ambition.

Traduire, imiter et réécrire *Agamemnon* à la Renaissance : les tragédies de Charles Toutain (1556), Roland Brisset (1589) et Pierre Matthieu (1589)

LOUISE FRAPPIER
Université d'Ottawa

Le théâtre de Sénèque a exercé une influence majeure sur le développement de la tragédie française au XVI^e siècle. Sa tragédie Agamemnon est ainsi à l'origine des pièces de Charles Toutain, Roland Brisset et Pierre Matthieu. D'un auteur à l'autre, l'écart avec le texte-source devient toutefois de plus en plus important. D'abord entreprise, chez Toutain, avec le souci d'enrichir la langue française, la traduction se fait davantage imitation chez Brisset, dans l'objectif d'instruire le public en lui offrant à méditer le destin malheureux des Grands. La pièce de Matthieu propose quant à elle une interprétation nouvelle du mythe en recourant à l'invention de scènes et de dialogues. Les modifications apportées à l'intrigue originale contribuent à donner une orientation plus politique au mythe d'Agamemnon, par le développement de la thématique de la destruction de Troie et l'inflexion donnée au personnage d'Agamemnon, envisagé à la fois comme une victime expiatoire et un roi devant payer le prix de son ambition.

The drama of Seneca exercised a major influence on the development of French tragedy in the sixteenth century. His tragedy Agamemnon is thus the origin of plays by Charles Toutain, Roland Brisset and Pierre Matthieu. From one author to another, divergence from the source text became more and more considerable. Initially undertaken by Toutain to enrich the French language, translation became more like imitation with Brisset, in order to educate the public by offering to mediate the unlucky fate of the ancients. The play by Matthieu proposed a new interpretation of the myth by resorting to the invention of scenes and dialogues. The modifications to the original intrigue contributed to a more political orientation of the myth of Agamemnon, through the development of the theme of the destruction of Troy and the inflexion given to the character of Agamemnon, portrayed as both an expiatory victim and a king paying the price of his ambition.

Le théâtre de Sénèque — plusieurs travaux l'ont déjà abondamment souligné — a exercé une influence majeure sur le développement de la tragédie française au cours du XVI^e siècle¹. La dette des dramaturges envers le tragique romain est en effet immense : ils lui ont emprunté non seulement

1. Voir en particulier l'ouvrage de Jean Jacquot, éd., *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* (Paris : CNRS, 1964), et, plus récemment, celui de Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation* (Paris : Classiques Garnier, 2011).

des sujets dramatiques et une rhétorique sentencieuse, mais également une dramaturgie particulière, de même qu'une topique philosophique à connotation stoïcienne. Plusieurs des premières tragédies françaises suivent d'ailleurs de si près leur modèle que la critique les a traditionnellement envisagées comme des traductions². Cela étonne peu, si l'on rappelle que l'intérêt qu'ont manifesté les premiers auteurs de tragédies françaises pour Sénèque prend source dans les lieux de formation et de diffusion du savoir³. Dans la formation donnée aux élèves, les collèges ont en effet privilégié l'enseignement de textes théâtraux, surtout latins, ces derniers étant plus accessibles à de jeunes lecteurs que les pièces grecques. On peut ainsi considérer les collèges comme le terreau fertile où naquit la tragédie française, plusieurs professeurs, tels George Buchanan et Marc Antoine Muret, ayant été eux-mêmes les auteurs de tragédies qui seront prises comme modèles par leurs élèves⁴. En effet,

les premiers auteurs de tragédies françaises à l'antique qui ont pris leur sujet chez Sénèque faisaient partie d'un même cercle d'étudiants et de lettrés. Le choix de Sénèque [comme modèle dramatique] [aurait] alors [été] le résultat d'une intense diffusion des modèles antiques — et tout particulièrement des pièces de l'auteur latin — et d'une émulation entre les étudiants née des expériences théâtrales des uns et des autres.⁵

Ainsi, des auteurs tels que Jean de La Péruse (*La Médée*, 1556) et Charles Toutain (*Agamemnon*, 1556) ont choisi leur sujet en reprenant directement ceux des pièces de Sénèque qu'ils auraient découvertes durant leurs années de collège.

2. Voir Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, 2^e édition, revue et augmentée (Bruxelles : Office de publicité, S. A. éditeurs, 1954), p. 36.

3. Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique ...*, p. 43.

4. George Buchanan est l'auteur de deux tragédies latines, *Jephtes* (publiée en 1554) et *Baptistes* (publiée en 1577). Les deux pièces ont toutefois été créées durant les années où il fut professeur au collège de Guyenne, à Bordeaux (1539–1544). Marc Antoine Muret fut professeur dans le même collège (1547–1548) ; il est l'auteur de la tragédie *Julius Caesar* (imprimée en 1553). Pour Raymond Lebègue, *Tragédie française de la Renaissance...*, p. 27 : « [l']influence de Buchanan et de Muret sur le théâtre français en langue latine et en langue "vulgaire" ne s'est pas exercée seulement par leurs tragédies manuscrites ou imprimées, mais aussi par leur enseignement et leur conversation. Dans les collèges où ils ont professé, dans les villes où ils ont vécu, ils ont éveillé des vocations dramatiques [...]. On peut dire sans exagération que tous deux ont été les parrains de la tragédie en langue française ».

5. Caigny, *Sénèque le Tragique...*, p. 47.

La tragédie étant un genre poétique noble, les jeunes dramaturges y auraient vu l'occasion, par le biais d'une imitation étroite de leur modèle, de s'illustrer aux yeux de leurs pairs. Toutefois, comme le constate Florence de Caigny,

[à] étudier les auteurs qui, à partir des années 1570, prennent Sénèque pour modèle total ou partiel de leur tragédie, il est difficile d'expliquer de façon similaire leur choix. Qu'il s'agisse de [Robert] Garnier, de [Pierre] Matthieu ou de [Roland] Brisset, leurs chemins ne semblent pas se croiser.⁶

Cet attrait pour Sénèque à partir des années 1570 s'expliquerait-il davantage, comme le suggère Caigny, par l'intérêt que suscitent les thèmes de ses tragédies en rapport avec le contexte politico-religieux des guerres de Religion⁷ ? Autrement dit, le recours à Sénèque dans les dernières décennies du XVI^e siècle trouverait sa source moins dans l'admiration qu'aurait suscité son style que dans l'impression que le contenu de ses pièces évoquait la situation politique de la France. L'examen des tragédies humanistes ayant pour sujet le mythe d'Agamemnon, lequel fut traité par Sénèque dans l'une de ses tragédies⁸, permet de cerner cette évolution. Agamemnon fut en effet l'objet d'une attention constante de la part des dramaturges, tout au long du XVI^e siècle. Sur les treize tragédies de la deuxième moitié du siècle qui s'inspirent directement de Sénèque — c'est-à-dire qui reprennent l'un des sujets traités par le dramaturge romain —, cinq d'entre elles traitent de la légende des Atrides : la vengeance d'Atrée contre son frère Thyeste est l'objet d'une tragédie de Roland Brisset, intitulée, comme chez Sénèque, *Thyeste*, alors que c'est le meurtre d'Agamemnon qui est traité dans les quatre autres tragédies — les *Agamemnon* de Charles Toutain, François Le Duchat et Roland Brisset, ainsi que la *Clytemnestre* de Pierre Matthieu, pièces que la critique a qualifiées de « traduction » ou d'« imitation ». C'est sur trois de ces versions de la pièce de Sénèque, *La tragédie d'Agamemnon* de Toutain (1556)⁹, l'*Agamemnon* de

6. Caigny, *Sénèque le Tragique...*, p. 47.

7. Caigny, *Sénèque le Tragique...*, p. 51.

8. Les références à l'*Agamemnon* de Sénèque seront faites à partir de cette édition : Sénèque, *Agamemnon*, in *Tragédies*, tome II, trad. Léon Hermann (Paris : Les Belles Lettres, 1982), p. 45–85.

9. Les références à cette pièce seront faites à partir de cette édition : Charles Toutain, *La Tragédie d'Agamemnon*, éd. Trevor Peach (Exeter : University of Exeter, 1988). On peut également trouver une édition de la tragédie de Toutain dans la collection « Théâtre français de la Renaissance » fondée par

Brisset (1589)¹⁰ et la *Clytemnestre* de Matthieu (1589)¹¹, que nous souhaitons nous pencher¹², afin d'examiner les raisons pour lesquelles cet exercice de traduction ou d'imitation a été entrepris et pour déterminer dans quelle mesure ces versions reprennent l'intrigue de la pièce originale de Sénèque, ou à l'inverse, lui donnent une inflexion nouvelle. Ce faisant, il s'agira de cerner les particularités de la relation que ces tragédies entretiennent avec le texte-source, en interrogeant les raisons qui ont mené les auteurs à privilégier ce sujet ainsi que celles qui ont pu présider aux choix dramaturgiques qu'ils ont effectués.

Traduction et enrichissement de la langue : La tragédie d'Agamemnon de Charles Toutain

Charles Toutain est le premier auteur dramatique à proposer une version en français de l'*Agamemnon* de Sénèque. Celle-ci, publiée en 1556 chez Martin le Jeune, à Paris, fut probablement écrite après que Toutain eut assisté à la représentation de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, en 1553, tragédie qui, à l'inverse d'*Agamemnon*, porte sur un sujet original, c'est-à-dire non auparavant traité par les tragiques de l'Antiquité. Élève de Marc-Antoine Muret, Toutain fréquentait le « groupe de Poitiers », dont faisaient aussi partie Jean-Antoine de

Enea Balma et Michel Dassonville : Charles Toutain, *Agamemnon*, éd. Michel Dassonville, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1550–1561)*, Première série, vol. I (Florence, Paris : Olschki, Presses Universitaires de France, 1986), p. 175–235.

10. Les références à cette pièce seront faites à partir de cette édition : *Agamemnon. Tragedie*, in *Le Premier livre du theatre tragique de Roland Brisset, Gentilhomme tourangeau* (Tours : Claude de Montrœil et Jean Richer, 1590), p. 135–188.

11. Les références à cette pièce seront faites à partir de cette édition : Pierre Matthieu, *Clytemnestre. De la vengeance des injures perdurable à la postérité des offencez, et des malheureuses fins de la volupté*, éd. Gilles Ernst (Genève : Droz, 1984). Il existe deux autres éditions modernes de cette pièce : Pierre Matthieu, *Clytemnestre*, éd. Mariangela Miotti et Monia Mezzetti in *La Tragédie à l'époque de Henri III (1589)*, Deuxième série, vol. VI (Florence, Paris : Olschki, Presses Universitaires de France, 2012) et *Clytemnestre*, in Pierre Matthieu, *Théâtre complet*, éd. Louis Lobbes (Paris : Champion, 2007), p. 609–680.

12. Afin de limiter le nombre de pièces à l'étude, nous avons choisi de ne pas inclure, dans notre corpus, le *Thyeste* de Roland Brisset in *Le Premier livre du theatre tragique de Roland Brisset, Gentilhomme tourangeau* (Tours : Claude de Montrœil et Jean Richer, 1590), p. 75–134, et l'*Agamemnon* de Louis-François Le Duchat (Paris : Richard Breton Libraire et Relieur Juré, 1561).

Baïf et Vauquelin de La Fresnaye¹³. Le jeune auteur évolue ainsi dans un milieu intellectuel qui a contribué de manière importante à la naissance de la tragédie française.

Bien que la page titre de l'édition de l'*Agamemnon* de Toutain ne comporte aucune référence à Sénèque, Toutain révèle dans l'« Argument » qui accompagne sa pièce que celle-ci a été « transféré de l'*Agamemnon* » de cet auteur, le terme « transféré » pouvant être considéré, dans la langue du XVI^e siècle, comme l'équivalent de « traduit »¹⁴. Cette version suit en effet de très près l'argument de la pièce de Sénèque, et elle en conserve également la structure et le déroulement des scènes. Comme chez Sénèque, la pièce, divisée en cinq parties (qui deviennent des « actes » chez Toutain) entrecoupées de chœurs, débute par une diatribe de l'ombre de Thyeste, lequel réclame vengeance pour les torts que son frère Atrée lui a causés. Rappelons que ce dernier a en effet servi à Thyeste, à son insu, un ragoût fait à partir des corps assassinés de trois de ses fils. Pour faire payer à Atrée son forfait, Thyeste exige de son dernier fils encore vivant, Égisthe, qu'il mette à mort, avec l'aide de Clytemnestre, le roi Agamemnon, fils d'Atrée. Le deuxième acte, qui met en scène la reine Clytemnestre et sa nourrice, révèle sa relation adultère avec Égisthe. Clytemnestre y expose ses récriminations contre son mari, qu'elle accuse non seulement d'infidélité, mais également du sacrifice de sa propre fille, Iphigénie, et envisage à ce moment son assassinat, ce dont la nourrice essaie toutefois de la dissuader. À l'arrivée d'Égisthe sur scène, Clytemnestre semble hésitante, mais les dernières répliques du dialogue laissent entendre qu'elle a renoncé à ce projet¹⁵. Le long discours du messager Eurybate, venu annoncer le retour du roi, forme l'essentiel de l'acte trois de la

13. Rappelons que Jean-Antoine de Baïf a traduit en français l'*Antigone* de Sophocle (1573) et que Jean-Vauquelin de La Fresnaye fut l'auteur d'un *Art poétique* — qu'il commencera à écrire en 1574, mais ne publiera qu'en 1605 — dont une partie traite du genre de la tragédie : Jean-Antoine de Baïf, *Euvres en rime*, tome III (Paris : Breyer, 1573), Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique françois*, in *Les Diverses Poesies du sieur de La Fresnaie Vauquelin* (Caen : Charles Macé, 1605), p. 1–120.

14. Voir l'entrée « transferer » dans Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* (Paris : Classiques Garnier numérique, 2004).

15. Comme le souligne Trevor Peach, p.52–53, le texte de Toutain diffère ici considérablement de celui de Sénèque : chez ce dernier, Clytemnestre apparaît, à la fin de cette scène (où la nourrice est présente et tente de discréditer Égisthe), résolue à accomplir son crime, ordonnant à Égisthe de l'accompagner pour en discuter. Toutain exclut la nourrice de la scène et attribue ses propos à Clytemnestre, ce qui permet de souligner davantage la réticence de la reine à assassiner son mari. Cela ne l'empêche toutefois pas de devenir, plus tard, complice de son meurtre.

pièce de Toutain, ainsi que les prophéties funestes de Cassandre, qui annoncent la mort prochaine du roi. C'est au quatrième acte qu'Agamemnon apparaît sur scène, se montrant incrédule face aux avertissements de Cassandre. Au début du cinquième acte, celle-ci, dans un dernier délire prophétique, raconte par le détail l'assassinat du roi par Clytemnestre et Égisthe, et les dernières scènes de la pièce en montrent les conséquences catastrophiques : la fuite précipitée du jeune Oreste, l'emprisonnement d'Électre et la mise à mort de Cassandre, dont les derniers mots prédisent la mort violente des deux amants.

Si Clytemnestre et Égisthe semblent, de prime abord, commettre ce meurtre afin d'éviter les représailles d'un mari jaloux, d'autres motifs viennent justifier leur geste : Clytemnestre tue son mari également, sinon essentiellement, afin de venger sa fille Iphigénie, sacrifiée par Agamemnon pour s'assurer la victoire sur les Troyens, ainsi que pour venger sa fierté de femme trompée par un mari qui cumule les conquêtes ; à ces trois motifs, dont les deux derniers ont pour fondement un comportement moralement répréhensible de la part du roi, doit être ajouté un quatrième, la vengeance familiale, car la pièce suggère de manière très claire (dans le discours protatique de l'ombre de Thyeste) qu'Égisthe participe au meurtre afin de venger les atrocités commises par Atrée contre son aïeul.

Ainsi, au tragique attaché à la fatalité (la faute commise par Atrée), que l'on retrouve abondamment traité dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, la version de Sénèque, ainsi que celle de Toutain, ajoutent un conflit conjugal, occasionné par le sacrifice d'Iphigénie, l'infidélité d'Agamemnon et la relation adultère de la reine avec Égisthe. Par la mort du roi s'accomplit ainsi la revanche héréditaire, mais également la revanche de Troie, Cassandre se réjouissant en effet de la tournure des événements au dernier acte, voyant, dans le meurtre du roi grec, un juste châtement pour les horreurs vécues par les Troyens. En tuant le roi, Clytemnestre et Égisthe réparent en effet la défaite troyenne. Tant dans la version de Toutain que dans le texte de Sénèque, Agamemnon apparaît ainsi comme l'emblème de la fragilité des grandeurs humaines, thème amplifié par ceux de l'inconstance de la Fortune et des périls associés à l'exercice du pouvoir, de même que par celui de la mort, présentée comme un remède à tous les maux.

Dans sa dédicace à l'évêque d'Évreux, Toutain évoque les raisons pour lesquelles il a entrepris l'écriture de sa tragédie : attiré par la poésie, qu'il considère comme une agréable récréation, il a d'abord pensé s'essayer à l'élégie,

avant de porter son choix sur le genre tragique, dicté par le désir de rendre disponible « un œuvre tel, à raison de sa rareté et excellence, coutumièrement estre aujourd'hui entre les doctes désiré » (p. 59). Il s'agit donc, pour Toutain, d'être le premier à rendre accessible, en français, par la version qu'il en propose, l'une des tragédies de Sénèque, alors que l'essentiel du propos ainsi que la structure demeurent inchangés. L'enjeu de cet exercice littéraire demeure probablement, comme le suggère Florence de Caigny, l'enrichissement de la langue française, ce que l'auteur s'emploie à faire en procédant fréquemment à une traduction littérale du texte sénéquien, comme en témoigne cet extrait, situé au début du troisième acte :

EURYBATE

Tu veus, reine, scavoir
 Un cas poissant à dire : il te faut concevoir
 D'un message plaisant une triste poursuite.
 Mon esprit frissoneus en parler se dépîte,
 Prenant nouvelle horreur de tant de maus passés.

CLYTEMNESTRE

Di vite, qui refuse à sçavoir les excés
 De sa propre infortune, il croit en soi la crainte :
 Toûjours les maus douteus font plus facheuse éstrainte. (v. 573–580)

TEXTE DE SÉNÈQUE :

EURYBATES

Acerba fatu poscis, infaustum iubes
 Iscere laeto nuntium. Refugit loqui
 Mens aegra tantis atque inhorrescit malis.

CLYTAEMNESTRA

Exprome : clades scire qui refugit suas
 Grauat timorem; dubia plus torquent mala.

(EURYBATE : Tu me demandes là des choses pénibles à raconter; tu m'ordonnes d'ajouter à des nouvelles joyeuses de tristes détails. Mon âme accablée répugne à ce récit et frissonne à la pensée de tels maux !

CLYTEMNESTRE : Parle : qui n'ose apprendre ses malheurs aggrave ses craintes : les maux <dont l'étendue est> incertaine sont ceux qui tourmentent le plus.) (p. 63, v. 416–420)

En ce sens, il applique les recommandations de théoriciens tels que Jacques Peletier du Mans, pour qui

le Traducteur, [doit s'asservir] non seulement à l'Invention d'autrui, mais aussi à la Disposition : et encore à l'Élocution tant qu'il peut, et tant qui lui permet le naturel de la Langue translative : parce que l'efficace d'un Écrit, bien souvent, consiste en la propriété des mots et locutions : laquelle omise, ôte la grâce, et défraude le sens de l'Auteur.¹⁶

Toutain, en désirant demeurer fidèle à la tragédie de Sénèque, en respecte non seulement le sujet, le développement de l'intrigue et le déroulement des scènes, mais aussi, très souvent, le dialogue. Il procède également à l'invention de plusieurs termes afin de traduire certains mots ne possédant pas d'équivalent français, en formant, par exemple, de nouveaux mots composés, comme dans ce passage tiré du discours du chœur à la fin du quatrième acte :

Les jumeaus trois freres monstres / Les rencontres / Sentirent de son effort. / Les troppes furent menees, / Butinees, / Du face-trois Gerion, [...]
(v. 1172–1178).

TEXTE DE SÉNÈQUE :

[...] geminosque fratres / pectore ex uno tria monstra natos / stipite incusso fregrit insultans, / duxitque ad ortus Hesperium pecus, / Geryonae spoliium triformis.

(Les frères hybrides, dont les trois têtes monstrueuses naissaient d'une unique poitrine, ont été écrasés des coups de massue dont il les accabla et il emmena vers l'orient le troupeau de l'Hespérie, dépouille du triple Géryon.) (p. 78–79, v. 837–841)

Dans cet extrait, la traduction, tout en étant assez fidèle au texte d'origine, en simplifie le contenu, Toutain omettant en effet de traduire la description de la monstruosité physique du géant (« pectore ex uno tria monstra natos ») de même que la référence à l'Hespérie. Il invente toutefois le néologisme « face-trois » pour traduire le mot « triformis », ce que Peletier du Mans recommande

16. Jacques Peletier du Mans, *Art poétique* (1555), in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet (Paris : Librairie Générale Française, 1990), p. 262.

également, lorsqu'il s'agit de traduire un « excellent » auteur : « il lui sera [alors] permis d'user de mots tout neufs : pourvu qu'il soit certain qu'il n'en est point d'autres. Et on lui en fera louange », car « les Traductions quand elles sont bien faites, peuvent beaucoup enrichir une Langue »¹⁷.

La tragédie, forme poétique à peine renaissante, semble ainsi constituer pour Toutain un matériau langagier à explorer par une traduction qui se situe souvent au plus près du texte de Sénèque, tout en s'autorisant certaines modifications dans le dialogue, sans doute pour rendre sa traduction plus claire¹⁸ ou contourner certains passages trop obscurs.

Traduction et didactisme : l'*Agamemnon* de Roland Brisset

Roland Brisset, quant à lui, publie sa version de l'*Agamemnon* de Sénèque en 1589, dans un recueil comprenant trois autres pièces dont le sujet est emprunté au dramaturge romain (*Hercule furieux*, *Thyeste* et *Octavie*) ainsi qu'une tragédie intitulée *Baptiste*, correspondant à une traduction en français de la pièce latine écrite par George Buchanan. L'*Agamemnon* de Brisset s'avère, tout comme chez Toutain, très fidèle au texte-source au niveau de l'argument et de la disposition des scènes, mais aussi, pour certains passages, en ce qui concerne l'élocution. Citons, à ce sujet, la version que donne le traducteur du premier extrait du texte de Sénèque reproduit plus haut :

17. Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, p. 263. Cette position ne fait pas l'unanimité au cours de la période. Dans un court texte publié en 1540 — *La Maniere de bien traduire d'une langue en autre* (Lyon : Estienne Dolet, 1540), p. 15 —, Étienne Dolet affirme que bien traduire — activité noble et souhaitable car elle peut contribuer à l'enrichissement de la langue française — requiert plusieurs choses essentielles de la part du traducteur, parmi lesquelles la compréhension parfaite du sens et de la matière de l'auteur à traduire, la connaissance de la langue du texte à traduire ainsi que celle de la langue dans laquelle il sera traduit. Mais le traducteur ne doit pas s'asservir jusqu'à rendre mot pour mot (au risque de pervertir le sens du texte qu'il traduit), il doit plutôt viser à transmettre l'intention de l'auteur, « sans avoir égard à l'ordre des mots », tout en s'efforçant de garder les propriétés de l'une et l'autre langue. Dolet réprovoque l'emprunt de mots « trop approchans du Latin, et peu usitez par le passé » (p. 16), il recommande plutôt l'utilisation de termes communs « sans innover aucunes dictions follement » (p. 16–17). Le traducteur ne doit user de « mots peu frequentés » qu'en cas d'« extresme necessité ». Pour Dolet, « le meilleur est de suivre le commun langage », conseil valant en particulier pour le passage du latin vers les langues vernaculaires telles que le français. Il est clair qu'en vertu de ces préceptes, Dolet aurait réprovoqué la version de Toutain.

18. Caigny, *Sénèque le Tragique...*, p. 85.

EURYBATE

Vous demandez (Madame) un discours ennuyeux,
 Dont le seul souvenir fait dresser mes cheveux
 Et voulez que ie mesle à nouvelle si bonne
 Le plus grief sort qu'eut onc' Prince portant couronne
 Mon ame fremissante a d'en parler horreur.

CLYTEMNESTRE

Dy, son mal ignorer fait agraver la peur.
 Plus le mal est douteux, plus asprement il pique[.] (p. 158)

Comme chez Toutain, Brisset suit ici le texte original de très près. La version qu'il propose du deuxième passage que nous avons cité plus haut prend toutefois davantage de liberté avec le texte de Sénèque : « Et du grand coup qu'il ruë / De sa lourde massuë / Gerion surmonté / Il a donté. / Il a conduit encore / De ce monstre mi-More / Vers les bors du Matin / Le beau butin » (p. 179). En passant sous silence l'apparence physique monstrueuse de Gérion (ses trois têtes) et en ajoutant une précision quant à l'origine géographique du personnage (l'Hespérie, c'est-à-dire la péninsule ibérique étant évoquée par le qualificatif « mi-More »), de même qu'en adoptant un vocabulaire moins latinisant que celui de Toutain, Brisset privilégie la simplicité et la clarté d'expression : « Sans s'astreindre au mot à mot, Brisset a su rendre le texte de l'auteur latin dans une langue compréhensible dont la construction ne reflète pas la structure des vers latins »¹⁹. Il procède, dans l'ensemble du texte, à des modifications diverses (dans une proportion plus grande que chez Toutain), qui vont de la suppression de vers à l'amplification de passages en vue de créer des effets dramatiques ou de clarifier le propos²⁰.

Ces interventions sur le texte d'origine s'expliquent peut-être par les raisons qui ont incité Brisset à entreprendre sa traduction. Si Toutain semble avoir rédigé la sienne pour des motifs essentiellement poétiques et linguistiques, c'est pour des raisons surtout didactiques que Roland Brisset proposera sa propre version de la même tragédie de Sénèque, une quarantaine d'années plus

19. Caigny, *Sénèque le Tragique...*, p. 111.

20. Voir à ce sujet les réflexions de Caigny, *Sénèque le Tragique...*, p. 111, et de Michele Mastroianni, « Roland Brisset traducteur/imitateur : Le modèle sénèqueien dans la tragédie française de la Renaissance », in *La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne* (Torino : Rosenberg & Sellier, 2015), p. 123-176, <http://books.openedition.org/res/253>.

tard, au moment des guerres civiles, en la publiant alors que Henri III est en séjour à Tours (le privilège d'impression datant du 15 juillet 1589). Voici un extrait de la préface adressée « Aux lecteurs » :

Mais je diray bien que de tous les auteurs anciens, qui comme ensevelis dans le cercueil de la barbarie se sont ressuscitez de nostre aage ; nul ne m'a ravy d'avantage que ceux-là qui d'un vers tragique nous ont non seulement peint la contenance & façon des Monarques, Princes & Potentats du monde, quand ils se sont trouvez défavorisez de ce bonheur qui les flattoit en leurs affaires : mais aussi qui par mesme moyen nous ont rapporté leurs doleances, propos & gemissemens, lors qu'ils se sont trouvez en ces esclancemens & angoisses. (non paginé)

La tragédie procure un plaisir salutaire, car elle permet de se purger de pulsions nocives :

Laquelle consideration combien qu'il semble qu'elle ne puisse apporter aucun plaisir, entant que le sujet en est triste : toutefois d'autant que par tels discours nous nous sentons insensiblement despoüiller de ceste ferocité qui nous abrutit, de ceste ambition qui nous ronge, & de ceste convoitise qui nous altere, par ces antiques tableaux de l'instabilité du monde, voyant que tant s'en faut que les grandeurs ayent apporté quelque contentement à ceux qui les ont possedees, qu'au contraire ç'a esté comme le levain qui a aigry leur felicité : nous nous trouvons restablis en un meilleur estat de nous-mesmes, consolez en nos afflictions, moderez en nos desirs, & plus contens de nos fortunes. (non paginé)

La tragédie des Anciens est ainsi posée comme didactique et susceptible de produire un effet cathartique, car le spectacle de « ces antiques tableaux de l'instabilité du monde » libère le lecteur de mauvaises passions. En cette période de conflits civils, la tragédie montre les périls occasionnés par l'ambition excessive ; elle peut faire œuvre utile en révélant à ceux qui « déchirent les entrailles de la France » le malheur qui les attend :

[...] Qu'à la mienne volonté, que ceux qui pour leur ambition troublent le ciel & la terre, renversent tout droit divin & humain, deschirent

les entrailles de la France leur mere, & se bastissent precipitamment le tombeau, se fussent remirez sur le theatre tragique sur lequel sont montez plusieurs, eslevez avec les ailes cirees de la faveur d'un peuple volage, lesquelles se venant à dissoudre comme celles d'un Icare à la chaleur d'un grand Soleil, se sont trouvez comme luy precipitez dans un abysme de misereres, & je m'asseure que tant eux en particulier, que toute la France en general en recevroit un grand fruit. (non paginé)

Si les versions de Toutain et de Brisset diffèrent quant aux motivations qui sont à la source de leurs ouvrages, les deux auteurs sont restés proches du texte de Sénèque. Si on la compare à celle de Toutain, la tragédie de Brisset, dans son ensemble, est toutefois davantage attachée à l'esprit qu'à la lettre du texte original, se conformant ainsi davantage aux préceptes des théoriciens de la période (tel Dolet) qui ont écrit sur la question²¹. L'auteur qualifie d'ailleurs son travail d'imitation²², terme que l'on peut juger approprié pour définir sa traduction assez libre de la tragédie de Sénèque. L'utilisation par Brisset du verbe « imiter » plutôt que « transférer » ou « translater » est significative car la traduction comme procédé d'enrichissement de la langue se voit peu à peu dévaluée, au cours du siècle, au profit de l'imitation, concept auquel font référence plusieurs auteurs, parmi lesquels Du Bellay, qui propose en effet, dans sa *Défense et illustration de la langue française*, de distinguer la traduction de l'imitation, laquelle lui apparaît comme seule capable d'illustrer la langue (« Se compose donq' celuy qui voudra enrichir sa Langue, à l'immitation des meilleurs aucteurs Grez & Latins »²³), car « l'office & diligence des traducteurs, autrement fort utile pour instruyre les ignorans des Langues etrangeres en la congnoissance des choses, n'est suffisante pour donner à la nostre ceste perfection, & comme font les peintres à leurs tableaux, ceste derniere main que nous désirons »²⁴. Rappelons, toutefois, que pour Peletier du Mans, « [l]a plus vraie espèce d'Imitation, c'est de traduire : Car imiter n'est autre chose

21. À ce sujet, consulter Glyn P. Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents* (Genève : Droz, 1984), p. 91–110.

22. « Cette Tragedie est imitée de Seneque », écrit-il à la fin de l'Argument d'*Agamemnon* (p. 136).

23. Joachim du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, éd. Henri Chamard (Paris : Librairie Marcel Didier, 1961), p. 45.

24. Joachim du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, p. 38.

que vouloir faire ce que fait un Autre : Ainsi que fait le Traducteur »²⁵. La signification du mot est donc pour le moins labile, au cours de la période.

La version d'*Agamemnon* que publiera, à peu près au même moment, Pierre Matthieu, une version intitulée non pas *Agamemnon*, comme chez Toutain et Brisset, mais plutôt *Clytemnestre*, se distinguera, quant à elle, de manière très nette du texte de Sénèque, l'auteur apportant des transformations si importantes au texte-source que l'on peut affirmer, avec certitude, qu'il a créé une tragédie nouvelle et originale.

La *Clytemnestre* de Pierre Matthieu : de l'imitation à l'invention

On connaît davantage Pierre Matthieu pour ses activités de ligueur et d'historiographe du roi Henri IV que pour son travail de dramaturge²⁶. Pourtant, Matthieu a écrit plus d'une tragédie ; *Clytemnestre* constitue toutefois sa seule pièce dont le sujet ait été directement emprunté à Sénèque, tandis que les sujets de ses autres tragédies sont tirés de la Bible (*Esther*, *Vasthi*, *Aman*²⁷) ou de l'actualité politique (*La Guisiade*²⁸). Matthieu affirme, dans son avis « Au lecteur », qu'il a entrepris la rédaction de sa pièce vers 1578, alors qu'il n'avait que quinze ans²⁹, mais *Clytemnestre* ne fut publiée qu'en 1589, dans le même volume que deux autres tragédies, *Vasthi* et *Aman*, et au moment où Matthieu, partisan de la Ligue, était alors secrétaire du duc de Nemours, fils issu du deuxième mariage de la veuve de François de Lorraine.

Ainsi, l'auteur effectue par rapport au texte de Sénèque plusieurs changements au déroulement de l'intrigue, tels que la suppression de scènes ou

25. Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, p. 262.

26. Il est en effet l'auteur, entre autres, de *l'Histoire des derniers troubles de France sous les regnes des rois tres chrestiens Henry III roy de France et de Pologne et Henry IIII roy de France et de Navarre* (Lyon, 1594–95). Matthieu devint officiellement historiographe du roi en 1610, peu avant la mort d'Henri IV.

27. *Esther* fut d'abord publiée en 1585. Elle fut ensuite remaniée et publiée, en 1589, sous forme de deux tragédies distinctes, dorénavant intitulées *Vasthi* et *Aman*, dans le même volume que *Clytemnestre* : Pierre Matthieu, *Esther* (Lyon : Jean Stratus, 1585), *Vashti* (Lyon : B. Rigaud, 1589), *Aman* (Lyon : B. Rigaud, 1589), *Clytemnestre* (Lyon : B. Rigaud, 1589).

28. Cette tragédie, également publiée en 1589, porte sur l'assassinat d'Henri de Lorraine, duc de Guise : Pierre Matthieu, *Guisiade, tragedie nouvelle* (Lyon : [J. Roussin], 1589).

29. « [...] il y a long temps sur le troiesime lustre de mon aage » (dans Matthieu, *Clytemnestre*, 91.) Le mot lustre désigne en effet une période de cinq années.

l'ajout de nouvelles, le réaménagement de la structure des scènes empruntées à Sénèque, le déplacement de passages et l'amplification ou la compression de répliques. Son approche s'apparente à celle adoptée par Jean de La Péruse dans sa *Médée*, ou par Robert Garnier avec *Hippolyte* ou *La Troade* : redécoupage, ajout de passages tirés d'autres sources et d'autres pièces de Sénèque et longs passages de son invention³⁰. Même lorsque Matthieu reproduit un passage du texte de Sénèque, il le fait de manière très libre, comme en témoigne la version qu'il propose du même passage de l'acte III que nous avons cité plus haut, dans les parties consacrées aux pièces de Toutain et de Brisset :

EURYBATE

Vous me faites noircir le lis de mon message,
Racomptant le succès de ce triste naufrage.

CLYTEMNESTRE

La peur bouche l'oreille à ouïr nostre ennuit,
Et son douteux soupçon d'avantage nous nuit. (v. 1279–1282)

L'auteur a non seulement condensé de manière importante les répliques des deux personnages, mais il en a modifié considérablement le contenu. Matthieu procède ainsi, avec *Clytemnestre*, à une imitation très libre, comme le révèle déjà de manière éloquente le titre de la pièce, qui substitue au nom du roi grec celui de son épouse criminelle — nom auquel il juxtapose, sur la page titre, le sous-titre *De la vengeance des injures perdurable à la postérité des offencez, et des malheureuses fins de la volupté*, et, en tête du premier acte, les mots « ou l'adultère », offrant ainsi des pistes de lecture de sa tragédie. Ajoutons qu'il ne mentionne ses sources ni dans sa dédicace au duc de Nemours (Marquis de Saint-Sorlin), ni dans la préface « Aux lecteurs ». Le résultat fait en sorte que, tout en respectant les données initiales du mythe, Matthieu en donne une signification nouvelle grâce aux modifications apportées à l'histoire, les plus significatives étant, comme le souligne Gilles Ernst, l'importance très grande

30. Nous renvoyons, pour l'analyse détaillée de ces modifications, à l'excellente introduction de Gilles Ernst dans l'édition critique de la pièce, ainsi qu'à son article « Sénèque et Matthieu dans *Clytemnestre* (1589) », in *Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 23–25 mars 1995, éd. Charles Brucker (Paris : Honoré Champion, 1997), p. 345–358.

accordée au sentiment amoureux et au thème de la vengeance, de même qu'une couleur particulière donnée aux personnages principaux³¹.

Après un premier acte qui, comme chez Sénèque, met en scène l'ombre de Thyeste réclamant vengeance, la description de la passion de Clytemnestre et d'Égisthe ainsi que des tourments qu'elle leur inflige, qui constituent des éléments nouveaux par rapport au texte sénéquien, forment la matière de l'acte II, lequel montre par le détail la puissance de la fureur amoureuse qui anime les deux personnages. Chez Sénèque, de même que chez Toutain et Brisset, l'adultère entre *Clytemnestre* et Égisthe est déjà accompli au moment où la pièce débute. À l'acte II de *Clytemnestre*, par contre, il n'est pas encore consommé. Ce n'est qu'au cours de l'acte III qu'il le sera (v. 1175), et qu'Égisthe suggèrera ensuite d'assassiner le roi. Égisthe joue donc un rôle beaucoup plus important dans la pièce. L'acte IV met en scène, comme chez Sénèque, l'arrivée du messager Eurybate (dont le long discours est toutefois amputé de plusieurs dizaines de vers), suivi de la captive Cassandre et d'Agamemnon lui-même. Le reste de l'action dramatique suit d'assez près le texte de Sénèque, mis à part l'ajout d'une harangue par laquelle Agamemnon fait son propre éloge, et une modification apportée au déroulement du meurtre du roi, où c'est un Égisthe animé par la colère — et non plus Clytemnestre — qui porte le premier coup.

Quel impact ont ces modifications sur la signification que l'on peut donner à la pièce ? La transformation de Clytemnestre en femme passionnément amoureuse d'un Égisthe devenu un redoutable séducteur, développement qui témoigne peut-être de l'influence de l'*Hippolyte* de Robert Garnier (publiée en 1573), comme le suggère Gilles Ernst³², bouscule la hiérarchie des nombreuses causes, exposées dans l'*Agamemnon* de Sénèque, ayant mené au meurtre d'Agamemnon, cet amour étant en effet présenté, dans la version de Matthieu, comme étant la principale raison du régicide : « [d]es quatre causes de la mort du roi chez Sénèque, deux — le sacrifice d'Iphigénie et l'inconstance d'Agamemnon — y sont peu traitées, alors que les deux autres [l'adultère de Clytemnestre et la vengeance du crime d'Atreé] prennent une place plus importante »³³, l'évocation de ce crime faisant l'objet, dans le prologue de la pièce, d'un développement beaucoup plus long que chez Sénèque.

31. Gilles Ernst, « Introduction », in Matthieu, *Clytemnestre*, p. 26.

32. Gilles Ernst, « Introduction », in Matthieu, *Clytemnestre*, p. 31-36.

33. Gilles Ernst, « Introduction », in Matthieu, *Clytemnestre*, p. 30.

Ce changement est majeur, car le meurtre d'Agamemnon, chez Sénèque, apparaissait comme la conséquence de fautes morales — l'adultère et l'infanticide — commises par le roi, brochant du même coup le portrait d'un roi coupable puni par son épouse. La pièce de Matthieu, à l'inverse, semble atténuer le poids de ces fautes dans le châtement que subira le roi, pour mettre en relief la culpabilité morale de la reine, mais aussi pour accentuer davantage la part attribuée à la malédiction de Thyeste, ce dernier élément faisant d'Agamemnon la victime expiatoire d'un crime dont il n'est pas directement coupable. Cette modification met également en relief le rôle joué par l'orgueil et l'ambition guerrière du personnage, ce qui lui confère à nouveau une responsabilité morale dans le destin dont il sera victime. En effet, l'ajout, au quatrième acte, d'une tirade de soixante-neuf vers (v. 1365–1434), dans laquelle le roi fait l'étalage avec vanité de ses exploits guerriers, donne une signification particulière à la mécanique de justice rétributive mise en œuvre dans la pièce de Sénèque, et en vertu de laquelle la mort du roi aura permis aux Troyens d'obtenir vengeance. Le sous-titre de la pièce de Matthieu (qui évoque directement ce thème de la vengeance) prend ainsi tout son sens. Bien que la pièce s'ouvre avec la diatribe d'Atrée, qui veut faire payer à Agamemnon le crime commis par son aïeul, c'est sur la victoire vengeresse de la cité troyenne que se clôt la pièce.

À cet égard, on peut rapprocher l'Agamemnon dépeint par la pièce de Matthieu d'autres figures célèbres ayant fait l'objet de tragédies françaises au cours du siècle — telles que Jules César et Alexandre³⁴ —, caractérisées tout à la fois par leurs exploits militaires et leur ambition excessive, comparaison qui apparaît d'ailleurs dans *Clytemnestre* (mais non pas chez Sénèque), dans un discours du chœur établissant un parallèle entre la mort du roi grec et celle de ces grandes figures historiques de l'Antiquité :

Voyez-vous pas l'invincible Alexandre,
 Qui par tout fait ses lauriers estendre,
 Non par le feu mais un peu de poison
 Luy fait quitter de l'ame la toison ?

Jules Cesar, Hannibal et Pompée

34. Voir à ce sujet Jacques Grévin, *César*, in *Le Theatre de Jaques Grevin de Cler-mont en Beauvaisis* (Paris : Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1561), p. 1–42 et Jacques de La Taille, *Alexandre* (Paris : Federic Morel, 1573).

Sans y penser regardent qu'eschappée
 Leur est la vie, et qu'un pale tombeau
 Les sert de tours, de coche, et de vaisseau. (v. 1669–1676)

La version de Matthieu apporte des transformations qui brossent le portrait d'un roi qui s'est rendu principalement coupable non pas d'adultère, mais de la destruction d'une cité. Figure tragique par excellence car il s'avère tout à la fois victime et coupable du destin qui s'abat sur lui, la pièce contient ainsi une leçon politique : la violence exercée contre une collectivité trouve son châtement par l'exercice d'une justice punitive. Si cette leçon était déjà présente dans le texte de Sénèque, Matthieu lui a donné une portée beaucoup plus grande, en atténuant la part des fautes traditionnellement imputées à Agamemnon, mais aussi en mettant en relief la destruction de Troie, favorisée par son *hubris*, pour expliquer le châtement qui lui est infligé.

Ainsi, bien que Matthieu, dans sa préface, ait justifié la publication de sa pièce en affirmant n'avoir d'autre ambition que de faire momentanément oublier au duc de Nemours les « traverses, dont la Fortune pensoit bouleverser [sa] tresillustre maison » (p. 85), réduisant ainsi son ouvrage à un simple divertissement sans prétention, et bien que *Clytemnestre* n'ait pas la portée partisane des deux autres pièces (*Vasthi* et *Aman*) que Matthieu publie dans le même volume, lesquelles font référence de manière directe au conflit opposant Henri III à la Ligue (la protase dans *Aman* célébrant clairement cette dernière), on peut tout de même y déceler une réflexion, non sans pertinence à l'époque des guerres de Religion, sur les périls liés à l'exercice du pouvoir politique.



De la traduction à l'invention, les tragédies de Charles Toutain, Roland Brisset et Pierre Matthieu manifestent un écart de plus en plus important avec le texte qui en est la source (exclusive ou principale), l'*Agamemnon* de Sénèque. D'abord entreprise, chez Toutain, avec le souci d'enrichir la langue française, la traduction se fait davantage imitation plus ou moins libre chez Brisset, dans l'objectif affirmé d'instruire le public auquel il s'adresse (la cour de Henri III), en lui offrant à méditer le destin malheureux des Grands. La pièce de Matthieu constitue quant à elle un texte fort différent de la tragédie de Sénèque, proposant une interprétation nouvelle du mythe en recourant à

l'invention de scènes et de dialogues qui en modifient considérablement le sens. Les changements apportés à l'intrigue sénéquienne contribuent ainsi à donner une orientation plus politique au mythe d'Agamemnon, par le développement de la thématique de la destruction de Troie et l'orientation nouvelle donnée au personnage d'Agamemnon, envisagé à la fois comme une victime expiatoire et un roi devant payer le prix de son ambition.

Ainsi, ces trois pièces résument assez bien l'évolution que connaîtra la tragédie française à la Renaissance : d'abord un exercice stylistique et poétique, l'écriture d'une tragédie s'avèrera de plus en plus l'occasion, au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, d'illustrer et de commenter la situation politique agitée de la France.