
Engagement et désengagement dans les paratextes des traductions théâtrales du XVI^e siècle

Engagement and disengagement in the paratexts of 16th century drama translations into French

Daniele Speziari



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/13047>

DOI : 10.4000/12oyu

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Daniele Speziari, « Engagement et désengagement dans les paratextes des traductions théâtrales du XVI^e siècle », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 14 | 2024, mis en ligne le 15 novembre 2024, consulté le 07 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/rief/13047> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12oyu>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juillet 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Engagement et désengagement dans les paratextes des traductions théâtrales du XVI^e siècle

Engagement and disengagement in the paratexts of 16th century drama translations into French

Daniele Speziari

- 1 Il peut paraître étonnant ou risqué de vouloir appliquer la notion de désengagement à une littérature comme celle du XVI^e siècle qui affiche souvent ouvertement des objectifs didactiques, pédagogiques ou engagés du point de vue politique ou religieux. Si l'on excepte les romans, qui étaient discrédités en tant qu'œuvres de fiction dépourvues d'utilité morale, pour ne pas dire nuisibles¹, les autres genres pratiqués à l'époque sembleraient voués, sans exception, à remplir une fonction sociale. Comme l'écrit Daniel Ménager :

Il n'est pas un seul écrivain de ce siècle qui ne se propose, d'une manière ou d'une autre, l'instruction de ses semblables, mais celle-ci prend des formes plus ou moins douces ; l'idéal, souvent expliqué dans les préfaces et les œuvres théoriques, est la conciliation de l'utilité et de la douceur. Les écrivains utiles-doux ou doux-utiles sont réputés les meilleurs.²
- 2 À plus forte raison, il peut paraître problématique de se servir de l'expression « tour d'ivoire » dans une acception qui ne s'est répandue qu'à partir du XIX^e siècle, celle de « retraite hautaine ; position indépendante et solitaire d'une personne qui refuse de s'engager, de se compromettre » (d'après *Le Petit Robert*³).
- 3 Or, pour ajouter à la difficulté de parler de « tour d'ivoire » à propos d'un siècle où l'on poursuit un idéal de littérature « profitable », conçue pour exercer une influence directe sur le public, nous avons choisi un objet d'étude, à savoir les traductions théâtrales, qui semble par excellence aux antipodes de cette notion. D'une part, en effet, le théâtre était en quelque sorte contraint de se donner des finalités d'instruction morale, soumis qu'il était aux feux croisés des Catholiques et des Protestants, les deux confessions, que pourtant tout séparait, étant d'accord sur la condamnation du théâtre,

à la seule exception du théâtre scolaire représenté dans les collèges, comme l'a décrété le synode de Nîmes en 1572 : « Quand en un collège il sera trouvé utile à la jeunesse de représenter quelque histoire, on le pourra tolérer »⁴. Quant aux traductions, elles semblent par définition dépendre de l'extérieur par leur existence même d'objets textuels « au service » de quelqu'un ou de quelque chose : au service d'un auteur ancien ou contemporain dont on contribue à accroître la renommée, tout comme au service d'un public dépourvu de la connaissance des langues anciennes ou modernes. Il suffit de penser à la carrière et à la vie même de Jacques Amyot, l'un des plus grands traducteurs de la Renaissance : comme l'écrit Antoine Berman, « tout rapport à autrui (que cet autrui soit un vivant ou un mort) se résume chez Amyot à la forme du service. Qui dit "service" dit à la fois "servir quelqu'un" et "rendre service à quelqu'un". Amyot, toute sa vie, a été un serviteur, c'est-à-dire un homme qui sert et aime servir »⁵.

- 4 Le problème de l'assujettissement à autrui, et notamment à un autre auteur, qui semble exclure la possibilité même d'une autonomie créatrice et d'un enfermement dans une tour d'ivoire, est ressenti avec un malaise croissant par les traducteurs et exprimé dans bon nombre de préfaces, surtout à partir des années 1540 lorsque « le discours neutre, voire valorisant, de présentation de l'exercice se convertit en dévalorisation »⁶. Et pourtant, ce même malaise a eu pour contrepartie une revendication de plus en plus nette d'un statut d'auteur à part entière et le refus de la servilité : comme l'écrit Luce Guillermin, « le rêve de l'écriture libre surgit de son envers, l'écriture esclave »⁷.
- 5 La traduction, y compris celle de pièces de théâtre anciennes ou contemporaines, peut donc être envisagée par certains traducteurs comme un instrument d'affirmation de soi et de formation personnelle en dehors de toute finalité tournée vers le monde extérieur. De plus en plus, ces traductions incarnent l'ambition de leurs auteurs d'être reconnus comme des poètes tragiques et non plus comme des traducteurs⁸. Pour cette raison, contrairement aux apparences, il nous semble pertinent, et même fécond, d'appliquer aux « traductions » théâtrales la notion de « tour d'ivoire », dans le sens d'une retraite non pas « hautaine » (pour reprendre la définition du *Petit Robert*) mais bien studieuse et féconde. Ce dernier terme sera employé dans un sens large, sachant qu'il est difficile, surtout pour la Renaissance, de délimiter des frontières étanches entre traduction, imitation et adaptation. Il sera donc question, pour reprendre la définition de Georges Bastin, de textes en français « représentatif[s] d'un texte source d'à peu près la même longueur »⁹.
- 6 Dans cette contribution, nous tâcherons de définir comment et dans quelle mesure l'engagement (en particulier didactique ou pédagogique) et le désengagement, en tant qu'attitudes, intentions ou « horizons »¹⁰ qui orientent le travail du traducteur, se manifestent dans les paratextes (préfaces auctoriales, épîtres dédicatoires, avis aux lecteurs, etc.) des traductions théâtrales de la Renaissance française, les paratextes étant des lieux textuels où « l'autoréférentialité propre de la traduction peut être élevée à l'autoréflexivité et où les traducteurs peuvent faire connaître leur programme »¹¹. Dans le but de parvenir à une vision d'ensemble de la problématique, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité, nous prendrons en considération des textes variés par genre (tragédie ou comédie) et par langue source (langues classiques ou langues vernaculaires), composés entre la fin des années 1530 ou le début des années 1540 (période doublement significative, en cela qu'elle voit aussi bien la « véritable » naissance d'un théâtre d'inspiration classique en français¹² que l'apparition de la « figure de l'Auteur dans le discours sur la traduction »)¹³ et la fin des guerres civiles.

- 7 Pour mener cette enquête, nous nous sommes servi, entre autres, des éditions papier publiées dans la collection « Théâtre français de la Renaissance », fondée par Enea Balmas et dirigée par Rosanna Gorris Camos¹⁴, mais aussi des préfaces répertoriées et commentées dans le site du projet « Idées du théâtre » (dorénavant IdT), qui constitue un précieux outil d'exploration de la réflexion sur l'art dramatique menée en France, en Italie et en Espagne durant l'« âge d'or » du théâtre européen¹⁵.

L'omniprésence de la notion de « profit » : de l'extérieur à l'intérieur

- 8 Il convient, pour commencer, de s'attarder sur les différents usages des mots appartenant au champ dérivationnel de « profit », notamment le substantif « profit » lui-même, le verbe « profiter » et l'adjectif « profitable », qui reviennent à plusieurs reprises dans les préfaces, et jusque dans les pages de titre des pièces, qui constituaient le principal support publicitaire à l'époque. Parmi les synonymes de « profit », nous lisons dans le *Dictionnaire du Moyen Français* : « Avantage, bénéfice, intérêt, utilité (matérielle ou morale) »¹⁶. Or la notion de tour d'ivoire peut s'avérer pertinente, dans ce contexte, lorsque le bénéficiaire n'est pas une tierce personne mais, en premier lieu, le traducteur lui-même.
- 9 Les pièces théâtrales se donnant pour objectif principal l'instruction d'autrui sont bien sûr nombreuses tout au long du XVI^e siècle, et cela s'applique tant aux tragédies qu'aux comédies. Pour ne donner que quelques exemples, Guillaume Bochetel, qui traduit du grec *La Tragédie d'Euripide nommée Hécuba*¹⁷, met en valeur les enjeux moraux et pédagogiques du genre de la tragédie, utile tant à la « communauté » qu'au souverain. Dans sa dédicace au roi, il multiplie les occurrences du mot « profit » (et autres termes appartenant à son champ dérivationnel, comme le verbe « profiter », ou à son champ sémantique, comme « utilité ») :

Car il n'y a point d'acte plus vertueux ne tant convenable à l'homme que de bien merir et *prouffiter* à la communauté des autres. [...] Mais entre tous, il semble que les tragicques, ainsi qu'ils surpassent tous autres escrips en haulteur de style, grandeur d'argumens, et gravité de sentences : aussi ont ils plus amené de *prouffit* aux hommes, d'autant qu'ils ont prins à instruire et enseigner les plus grans, et ceulx là que la fortune a plus haultement eslevez, comme princes et roys, dont ils ont amené grand *prouffit* à la posterité, laissant mesmement par escript monumens de si grande *utilité*, comme l'instruction d'ung bon prince [...].¹⁸

- 10 Bien des traductions visaient un enseignement moral ou linguistique, ou les deux à la fois, comme la traduction de la *Sofonisba* de Trissino par Claude Mermet destinée à un public scolaire et « utile pour l'enseignement de la langue et pour la formation morale de ses jeunes spectateurs »¹⁹. La visée didactique était particulièrement évidente dans les traductions parues dans des éditions avec le texte original en regard, comme les éditions bilingues du théâtre de Térence réalisées « *in adolescentulorum gratiam* »²⁰, ou encore les nombreuses traductions d'ouvrages italiens qui paraissent aux XVI^e et XVII^e siècles avec le texte original en regard : c'est le cas de la traduction de l'*Aminta* de Guillaume Belliard, qui paraît (aussi, mais pas exclusivement) dans des éditions bilingues, par exemple celle de 1589 (« imprimée en deux langues pour ceux qui désirent avoir l'intelligence de l'une d'icelles »)²¹, ou encore la traduction des *Suppositi* de l'Arioste par Jean-Pierre de Mesmes, publiée en 1552 mais conçue pour accompagner la *Grammaire italienne* de 1549. Bien qu'elle soit formellement dédiée à Henri de Mesmes, cousin du traducteur, cette édition bilingue des *Supposez* comptait, parmi ses

destinataires principaux, Ronsard et Du Bellay, amis de Jean-Pierre de Mesmes alors occupés par la lecture assidue des poètes pétrarquistes italiens, comme le prouve la pièce post-liminaire « Ai duo lumi della Poesia Francesca P. Ronsardo & Gioa. Bellaio »²². Les deux chefs de file de la Pléiade se sont probablement adonnés, plus qu'Henri de Mesmes, à la lecture des *Supposez*, les postfaces « s'adressant à un lecteur non plus potentiel mais effectif »²³.

- 11 Sachant que la lecture d'une pièce de théâtre pourrait encourager les lecteurs à délaisser la « poursuite [des] passions insensées »²⁴, écrire pour soi-même ou ne pas entreprendre du tout la composition et la publication d'ouvrages profitables pour la collectivité serait équivalent à une dette non remboursée ou à un poids sur la conscience, si l'on en croit Jacques de Lavardin qui, dans l'épître dédicatoire de la tragi-comédie *La Célestine* affirme avoir travaillé comme une abeille, « de tout faisant son profit », et avoir entamé sa traduction « pour le profit [...] de tous, décharge de ma conscience et satisfaction de mon devoir »²⁵, le nom « décharge » comptant, parmi ses sens figurés, celui de « soulagement, allègement » mais aussi celui de « libération d'une obligation, [...] d'une dette »²⁶.
- 12 Comme nous l'avons dit, le caractère profitable d'une traduction pouvait être mis en avant dès le titre : il nous suffira de mentionner la traduction du latin en français par Antoine Tiron de *L'Histoire de l'enfant prodigue [...] Matière très utile et profitable pour les jeunes gens...* (Anvers, 1564). Parfois, au lieu de « profit » et de ses dérivés, nous trouvons, surtout dans les titres des premières traductions des Classiques (aussi bien pour les tragédies que pour les comédies) dans la première moitié du siècle, le mot « faveur » au sens, par extension, de « soutien, secours, appui »²⁷, notamment un soutien de caractère linguistique : c'est le cas de la *Tragédie de Sophocle intitulée Électra*, traduite par Lazare de Baïf (1537) *ligne pour ligne et vers pour vers, en faveur et commodité des amateurs de l'une et l'autre langue*, ou encore de *La Première Comédie de Térence, intitulée L'Andrie*, traduite par Charles Estienne (1542), *en faveur des bons esprits, studieux des antiques récréations*. On peut imaginer que ces « amateurs » et ces « bons esprits » n'étaient pas forcément des jeunes qui avaient besoin d'être instruits mais aussi, ou surtout, des lettrés qui, tout en connaissant les langues anciennes, souhaitaient accéder avec « commodité » aux « antiques récréations » et lire pour leur plaisir, la langue vulgaire constituant alors un allègement. Comme l'écrit Sabine Lardon, l'*Électra* de Lazare de Baïf « était purement conçue comme un instrument de compréhension linguistique »²⁸ : nous sommes encore loin de la notion de tour d'ivoire, mais au moins nous avons ici un exemple de texte favorisant avant tout le plaisir de la lecture.
- 13 Certains traducteurs mentionnent effectivement le plaisir parmi les objectifs qu'ils se donnent, mais le plus souvent en association avec le profit, conformément au principe horatien de l'*utile dulci*, évoqué aussi par Daniel Ménager, comme nous le disions en ouverture de cette contribution. C'est le cas, entre autres, de François Calvy de La Fontaine, qui présente ainsi son *Antigone* au lecteur : « Ce labeur que je te prie ne pas dédaigner, mais aussi amiablement l'accepter comme pour ton profit et plaisir »²⁹. Cependant, il arrive que le texte soit présenté comme un « passe-temps » dépourvu de toute utilité, aussi bien du côté de l'émetteur que du côté du récepteur. Ainsi, la préface de l'*Andrie*, longtemps attribuée à Des Périers (1555), présente cette traduction comme « le passe-temps d'un auteur occupé à d'autres tâches »³⁰. Quant à lui, Charles Estienne, traducteur des *Abusés, comédie faite à la mode des anciens comiques, premièrement composée en langue tuscanne par les professeurs de l'Académie Sénoise, et nommée Intrinati* (1543),

envisage pour sa pièce une lecture occasionnelle, par bribes, de la part de son illustre dédicataire, le Dauphin de France, le seul but de cette lecture étant le plaisir : « vous en pourriez prendre quelque plaisir parfois, s'il vous vient en fantaisie d'en lire une ou deux scènes par passe-temps »³¹. De même, Thomas Sébillet, dans la préface de son *Iphigène* (1549), déclare ne pas aspirer à un public, et encore moins un public d'élite, contrairement à Du Bellay avec qui il est en polémique. Au contraire, il affirme écrire pour lui-même et pour les Muses, si bien qu'il n'a même pas pris la peine de signer son texte :

Si je ne suis lu et loué des poètes de la première douzaine, aussi n'ai-je pas écrit à cette intention. Car j'écris aux Muses et à moi ; et si quelqu'un par fortune prend plaisir à mes passe-temps, je ne suis pas tant ennuyeux de son aise que je lui veuille défendre la communication de mes ébats pour les réserver à une affectée demi-douzaine des estimés princes de notre langue, et par ce moyen chercher leur applaudissement.³²

- 14 Il n'est donc pas question de rechercher le « profit » des lecteurs, et même la « faveur » semble passer au second plan. Comme l'explique Dario Cecchetti, Sébillet « ne conçoit pas seulement l'activité de *volgarizzamento* comme un support pour les lecteurs d'ouvrages en langue ancienne mais aussi comme un exercice d'enrichissement de la langue française et d'élaboration d'une versification conforme au modèle classique »³³. Autrement dit, Sébillet est enclin à voir dans la traduction davantage un exercice qu'un service, et d'autres auteurs le suivront dans cette voie.

L'ambition de la nouveauté

- 15 Comme Sébillet, Jacques Bourgeois, qui publie en 1545 une traduction-adaptation des *Suppositi* de l'Arioste³⁴, semble lui aussi présenter son travail comme une bagatelle composée pour le plaisir de l'auteur, en dehors de toute forme d'engagement : si Sébillet se sert du terme « esbat », Bourgeois parle de « jeune esbatement », synonyme de « divertissement, distraction, amusement »³⁵. Le fait d'attribuer des distractions et des œuvres de peu d'importance à la jeunesse est bien sûr un *topos* ou une forme de *captatio benevolentiae* censée disculper l'auteur, mais cela nous rappelle aussi le rôle des jeunes gens et des collègues dans la constitution du nouveau théâtre en langue française. Comme l'a remarqué Charles Mazouer : « La révolution théâtrale est lancée par des jeunes gens : Jodelle a vingt ans en 1552, comme Jean-Antoine de Baïf ; Charles Toutain publie à vingt-et-un ans sa tragédie d'*Agamemnon* »³⁶. Bien qu'il présente sa comédie comme un divertissement, Jacques Bourgeois était très probablement conscient d'avoir contribué à ce renouveau et d'avoir fait des *Suppositi* un modèle pour des créations françaises, comme l'explique Mariangela Miotti :

L'emploi de l'octosyllabe, le choix de changer le titre et surtout celui de raccourcir et de retoucher les parties les plus lascives du texte italien font de la *Comédie très élégante*... « un facteur dynamique » qui offre la possibilité de faire travailler le système existant et de faire ainsi de la comédie de l'Arioste un modèle dont on trouvera les échos jusque dans *Les Desguisés* de Jean Godard.³⁷

- 16 La tour d'ivoire devient ainsi un laboratoire où l'on s'enferme pour élaborer des modèles et pour expérimenter avec la langue et avec la métrique, dans le but de s'affirmer comme un novateur ou un précurseur dans un certain domaine. C'est le cas aussi de Charles Toutain, jeune auteur qui appartient à la génération de la Pléiade et qui compose et publie sa traduction de l'*Agamemnon* de Sénèque en 1557 : cette pièce s'insère tout à fait « dans le contexte littéraire des années 1550 et reflète les ambitions

d'un groupe de jeunes poètes conscients de leur rôle de pionniers »³⁸. Dans sa dédicace à Gabriel le Veneur, évêque d'Évreux, il insiste sur la nouveauté de ce « tragique théâtre » (« depuis naguère familier », « à raison de sa rareté et excellence », « comme marchant des premiers », « ce premier mets »)³⁹. L'*Agamemnon* de Toutain se caractérise aussi par des choix métriques audacieux : non seulement il recourt à l'hétérométrie dans les chœurs, mais il emploie aussi des vers de seize syllabes dans le passage mettant en scène la transe de Cassandre⁴⁰. Quant à la langue, on observe une grande quantité de mots composés et de circonlocutions savantes, qui confirme le fait que Toutain « parle Pléiade », comme l'avait remarqué Michel Dassonville⁴¹, et qu'il souhaite s'associer pleinement au mouvement de renouvellement de la langue et de la littérature française.

- 17 Les deux traducteurs suivants de l'*Agamemnon* travaillent, quant à eux, dans le contexte tourmenté des guerres de religion, si bien que chez eux la tour d'ivoire n'est plus un laboratoire destiné à donner corps à des ambitions littéraires mais plutôt un refuge. C'est bien cette image qu'utilise François Le Duchat dans sa dédicace à Antoine Caracciolo, à qui il demande d'être pour les Muses « en cête infelicité du siecle si peu leur ami [...] un commun Asyle, & un paternel refuge »⁴². À l'instar de bien d'autres parmi ses contemporains, Le Duchat présente son *Agamemnon* comme son « premier coup d'essai, que j'ai fait en nostre langue, pour me façonner a choses plus propres & de meilleure importance a l'avenir »⁴³. Il ne s'agit pas vraiment d'un *topos* mais d'une évolution assez courante à l'époque, dans la mesure où l'on était souvent traducteur avant de devenir et être reconnu comme auteur à part entière : cela était le cas, par exemple, pour les traducteurs des histoires anciennes qui, du fait de cette expérience, pouvaient ensuite aspirer à être nommés historiographes du roi, car « traduire les Anciens constitue un exercice, formateur et légitimant, pour mieux écrire l'histoire nationale »⁴⁴. Parmi les fonctions de la traduction à la Renaissance, nous retrouvons donc celle d'entraînement pour des entreprises plus prestigieuses qui pouvaient, elles, remplir une fonction sociale (tournée vers l'extérieur). Elle joue donc un rôle capital dans la formation de l'homme de lettres et dans son acheminement vers une pleine reconnaissance de son statut d'auteur. La traduction de *L'Eunuque* par J.-A. de Baïf (vers 1565) semble avoir poursuivi ce même objectif : d'un côté l'enrichissement de la langue, ce à quoi Baïf avait donné sa contribution depuis les jeunes années de la Pléiade, de l'autre, la formation du poète⁴⁵.
- 18 Quant au troisième traducteur ou imitateur de l'*Agamemnon* de Sénèque, Roland Brisset, il reconstruit, dans l'avis « Aux lecteurs » de son *Premier livre du théâtre tragique*, la genèse de la publication de ses pièces : « J'ai été incité en mon jeune âge, lisant tant les tragédies grecques que celles que nous avons des Latins, attribuées à Sénèque et autres de quelques savants Poètes modernes [...] d'en tirer un crayon à la Française, pour en graver en mon esprit les premiers traits seulement, qui pour la simple lecture se fussent plutôt effacés »⁴⁶. S'il faut l'en croire, ces traductions ou adaptations auraient été conçues principalement pour le profit personnel de l'auteur, pour lui permettre une fréquentation plus profonde et plus intime avec les Classiques. Or ces textes, qui auraient dû avoir une destination privée, seraient, on ne sait pas comment, « tombé[s] entre les mains » de La Croix du Maine, ce qui aurait poussé les amis de Brisset à le prier de les publier. Bien sûr il faut se garder de prendre ces affirmations au pied de la lettre, puisqu'elles ont l'air de relever, une fois de plus, de la *captatio benevolentiae*. Il n'en reste pas moins que le refus d'un « profit » collectif est bel et bien affirmé.

- 19 Pour revenir à la conception de la traduction comme entraînement, il est possible que bien des traductions de l'époque doivent être considérées, en premier lieu, comme des exercices rhétoriques. C'est peut-être la raison qui pousse Claude Roillet à traduire en français l'une des quatre tragédies qu'il avait composées en latin, en l'occurrence la *Philanire*.⁴⁷ Cette version française se propose de suivre de près le texte latin, « sinon mot à mot, du moins vers à vers »⁴⁸, même si l'on peut observer des différences dans la présentation du sujet, la traduction étant marquée par une violence verbale accrue⁴⁹. Malheureusement il n'est pas possible de déterminer avec certitude l'intention sous-jacente de cette autotraduction, puisqu'elle est publiée en 1577 dans une édition posthume qui ne comporte aucun texte liminaire⁵⁰. En revanche, selon François Rigolot, le *Négromant* de Jean de La Taille devrait sans doute être rangé dans la catégorie des « exercice[s] de style »⁵¹, car il s'agirait, dans les intentions de La Taille lui-même, d'un texte censé avant tout mettre en valeur le talent linguistique du traducteur, sa tentative de conjuguer deux motivations contraires (« fidélité à l'original étranger [de l'Arioste] et promotion de la "langue maternelle" »⁵²) et sa capacité de proposer un dosage savant d'italianismes et d'archaïsmes⁵³.
- 20 Cette courte enquête s'est proposée de mettre en lumière les finalités déclarées des traductions théâtrales qui sont réalisées en France à partir de l'époque du grand renouveau des genres classiques (tragédie et comédie) qui se produit sous François I^{er} et Henri II et jusqu'à la fin des guerres civiles. Sans surprise, nous avons pu constater que la plupart des traducteurs travaillent pour le « profit » ou pour la « faveur » du public ou en général d'une tierce personne (qu'il s'agisse d'un dédicataire et/ou d'un mécène). Cependant, bien que les pièces de théâtre dépourvues d'une utilité morale ou pédagogique déclarée constituent une minorité dans l'ensemble de la production de l'époque, les paratextes confirment que cette pratique n'était pas inconnue et que l'on pouvait tout à fait traduire pour son propre « profit » individuel (en même temps que pour le « profit » de la langue française, dont on voulait accroître le répertoire lexical et le potentiel expressif), en préparation pour des projets de plus grande envergure ou en vue d'une reconnaissance par la postérité. Dans un cas comme dans l'autre, contrairement aux attentes, l'appartenance générique des pièces ne nous a guère paru significative, l'engagement ou le désengagement n'étant pas l'apanage d'un genre théâtral en particulier.
- 21 Au prix d'un certain anachronisme et en accordant une importance variable aux différents sèmes qui composent la définition du *Petit Robert*, nous avons appliqué à notre corpus la notion de « tour d'ivoire » en délaissant l'idée de « refus » et en valorisant celle de « retraite », non pas « hautaine » mais studieuse, ce qui nous a conduit à mettre l'accent sur la dimension de l'exercice, de l'expérimentation et de l'entraînement. La tour d'ivoire, ainsi définie, peut être vue comme un laboratoire où se réalise, par le biais de la traduction, une conciliation entre transmission et invention, la pratique de la traduction comme exercice (et avant tout comme exercice scolaire), encouragée par les premiers traducteurs latins des pièces de théâtre, qui étaient aussi des professeurs (Muret, Dorat, Buchanan), ayant abouti à la création⁵⁴.
- 22 D'un point de vue chronologique, nous croyons pouvoir affirmer que l'idée de désengagement était surtout ancrée dans l'esprit d'un certain nombre de traducteurs de pièces de théâtre à l'époque de la Pléiade et dans la période immédiatement précédente (*grosso modo*, entre 1540 et 1560, soit avant le début des guerres civiles, lorsqu'on commence à rechercher davantage des refuges que des laboratoires dans

lesquels on s'enferme pour travailler au renouvellement de la langue nationale), même si des exemples postérieurs à cette date ne font pas défaut. D'après ses déclarations (peu importe qu'elles correspondent ou non à la réalité de la genèse de ses textes), Roland Brisset ferait partie de ces auteurs plus tardifs, actifs en temps de guerre, qui conçoivent la traduction comme une entreprise dont le premier bénéficiaire serait le traducteur lui-même.

- 23 Si la notion de « tour d'ivoire » est étroitement liée à celle d'« autonomie », il faut aussi à notre avis accorder une place centrale à l'idée d'« ambition ». À ce propos, les résultats de notre enquête nous amènent dans deux directions opposées : d'un côté, des traductions qualifiées de « passe-temps » qui affichent un manque d'ambition plus ou moins absolu ; de l'autre, des traductions qui laissent apparaître une forte ambition, de la part de leurs auteurs, de s'imposer comme des pionniers. De manière sans doute paradoxale, ces deux justifications semblent bel et bien relever, au même titre, de la notion de « tour d'ivoire » – une notion que l'on n'associe pas spontanément à la littérature de la Renaissance mais qui, à un examen plus attentif, se manifeste plus souvent qu'on ne le pense et sous des formes variées.

NOTES

1. Comme l'explique Michel Bideaux, sur le terme « romanesque » pèse une sorte de « malédiction originelle » : « le substantif comme l'épithète signifient le frivole, l'illusoire, l'irrégulier, l'anti-naturel : bref, tout ce qui, s'opposant au vrai, au beau et au bien, vaut au romanesque une triple proscription, d'ordre éthique, esthétique et aléthique ». M. Bideaux, « Le roman au XVI^e siècle », dans F. Lestringant et M. Zink (dir.), *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances (Moyen Âge – XVI^e siècle)*, Paris, PUF, 2006, p. 983-1003, p. 983.
2. D. Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1968, p. 29.
3. *Le Petit Robert* 2024, s. v. « tour1 ».
4. S. Lardon, « Théâtre », dans V. Duché (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XV^e et XVI^e siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015, ch. XVIII, p. 1183-1260, p. 1195.
5. A. Berman, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012, p. 158.
6. S. García Barrera et P. Mounier, « La traduction vue par les traducteurs », dans V. Duché (dir.), *op. cit.*, ch. II, p. 127-182, p. 135.
7. L. Guillermin, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, p. 439.
8. S. Lardon, *op. cit.*, p. 1218.
9. Il s'agit de la définition d'« adaptation » donnée par Georges Bastin : « une série d'opérations de traduction dont le résultat est un texte qui n'est pas accepté comme une traduction mais qui est néanmoins reconnu comme représentatif d'un texte source d'à peu près la même longueur ». G. Bastin, « Adaptation », dans M. Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-New York, Routledge, 1998, p. 5.
10. « L'horizon d'une traduction est la perspective à partir de laquelle le traducteur perçoit et reçoit le texte à traduire et la tâche de le traduire ». A. Berman, *op. cit.*, p. 48.

11. « [...] where the inherent self-referentiality of translation can be “raised to self-reflexivity” or where translators can “signal their agenda” », voir M. Baker et G. Saldanha (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Third edition*, Londres-New York, Routledge, 2020, p. 402 (les citations renvoient à l'ouvrage de T. Hermans, *The Conference of the Tongues*, Manchester, St. Jerome, 2007).
12. Contrairement à la *doxa* qui situe la naissance de ce nouveau théâtre soit en 1550, date de publication de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, soit en 1553, date de la représentation de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, il convient de considérer les traductions de pionniers tels que Guillaume Bochetel ou Lazare de Baïf comme étant des créations théâtrales à part entière, en raison de leur pratique très libre de l'*amplificatio* (voir en particulier F. Fassina, « L'*amplificatio* come metodo traduttologico: la reazione al mito nei cori delle traduzioni francesi cinquecentesche di tragedie classiche », dans *L'Universo Mondo*, 46, 2019, p. 1-22). Si l'on inclut des traductions anonymes conservées sous forme manuscrite, les origines de la tragédie en français se situeraient même au début du règne de François I^{er}, comme en témoigne l'*Hercules hors du sens* (1515-1520), où l'amplification joue un rôle si important (le texte français étant trois fois plus long que l'original de Sénèque) qu'elle « rend difficile l'emploi du terme même de traduction ». F. Fassina, « Quelques hypothèses sur l'attribution des premières traductions de tragédies anciennes en France au XVI^e siècle », dans *L'Universo Mondo*, 48, 2021, p. 1-10, p. 4).
13. L. Guillermin, *op. cit.*, p. 12.
14. Voir la présentation du projet sur le site du Gruppo di Studio sul Cinquecento francese, consulté le 10/09/2024, URL : <https://www.cinquecentofrancese.it/index.php/theatre-francais/progetto-di-ricerca-scientifica>.
15. Voir la présentation du projet *IdT - Les idées du théâtre*, consulté le 10/09/2024, URL : <http://idt.huma-num.fr/projet.php>.
16. ATILF-CNRS & Université de Lorraine, *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (dorénavant DMF 2020). Consulté le 10/09/2024, URL : <http://www.atilf.fr/dmf>.
17. Une édition moderne a été publiée par Filippo Fassina : G. Bochetel, *La tragedie d'Euripide, nommee Hecuba*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.
18. *Ibid.*, p. 10-11 [les italiques sont de nous].
19. S. Lardon, *op. cit.*, p. 1234.
20. *Ibid.*, p. 1222.
21. *Ibid.*, p. 1251.
22. Voir D. Speziari, « Les *Supposez* de Jean-Pierre de Mesmes et la rencontre avec l'étranger, entre fiction et histoire littéraire », dans J.-C. Ternaux (dir.), *La comédie et l'étranger (Antiquité - XX^e siècle). Théâtres du monde, cahier hors-série*, 5, 2020, p. 43-50 ; Id., « Jean-Pierre de Mesmes grammairien de la Pléiade et la traduction didactique », dans *L'Universo Mondo*, 49, 2022, p. 1-9.
23. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 220.
24. Dédicace de *La Célestine fidèlement repurgée et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin...*, Paris, Nicolas Bonfons, s. d. [1578] (dédicace éditée par S. Lardon pour le projet IdT, consulté le 10/09/2024, URL : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=288>).
25. Voir V. Duché (dir.), *op. cit.*, p. 1192.
26. DMF 2020, s. v. « décharge ».
27. DMF 2020, s. v. « faveur ».
28. S. Lardon, *op. cit.*, p. 1204.
29. *Ibid.*, p. 1193.
30. *Ibid.*, p. 1224.
31. C. Estienne, « Épître du traducteur à Monseigneur le Dauphin de France, déclarative de la manière que tenaient les Anciens, tant à la composition du jeu qu'à l'appareil de leurs comédies », dédicace des *Abusés, comédie faite à la mode des anciens comiques...*, Paris, E. Groulleau,

1543, éditée par S. Lardon pour le projet IdT, consulté le 09/10/2024, URL : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=211>.

32. T. Sébillet, « Aux Lecteurs », préface de *L'iphigène d'Euripide poète tragique, tourné de grec en français par l'auteur de l'Art Poétique...*, Paris, G. Corrozet, 1549 (préface éditée par M. Busca pour le projet IdT, consulté le 09/10/2024, URL : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=406>). Comme l'explique Maurizio Busca dans la n. 36, « l'“affectée demi-douzaine” est le petit groupe de lecteurs choisis que Du Bellay mentionne dans la première préface à *L'Olive* ».

33. « Sébillet concepisce il lavoro del volgarizzamento non soltanto in funzione ausiliare per i lettori delle lingue antiche ma come un esercizio di arricchimento della lingua francese e di adeguamento della versificazione al modello classico », voir D. Cecchetti, « Dal greco al francese attraverso il latino. *L'Histoire de Leander et Hero* di Clément Marot », dans M. Mastroianni (dir.), *Autour de la traduction des Classiques en France aux XVI^e et XVII^e siècles*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, p. 31-54, p. 38.

34. J. Bourgeois, *Comédie très élégante en laquelle sont contenues les amours récréatives d'Erostrate, fils de Philogone de Catania en Sicile, et de la belle Polymneste, fille de Damon bourgeois d'Avignon*. Une édition moderne a été publiée par M. Miotti dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1541-1554)*, « Théâtre français de la Renaissance », première série, vol. 6, Florence-Paris, Olschki/PUF, 1994, p. 227-340.

35. DMF 2020, s. v. « ébattement ».

36. C. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 178.

37. M. Miotti, « Le théâtre de l'Arioste en France. *I Suppositi* », dans *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm-Presses de l'École normale supérieure, « Cahiers V. L. Saulnier », 20, 2003, p. 99-118, p. 112.

38. D. Speziari, « Stratégies de traduction de l'Agamemnon de Sénèque dans la France de la Renaissance : Charles Toutain, François Le Duchat, Roland Brisset (1556-1589) », dans *L'Universo Mondo*, 45, 2017, p. 44-52.

39. C. Toutain, « À très révérend et illustre prélat, Monseigneur Gabriel le Veneur, évêque d'Évreux », dédicace de *La Tragédie d'Agamemnon*, Paris, M. le Jeune, 1557 (dédicace éditée par S. Lardon pour le projet IdT, <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=428>, consulté le 16 avril 2024).

40. D. Speziari, « Stratégies de traduction de l'Agamemnon de Sénèque dans la France de la Renaissance... », cit., p. 47.

41. C. Toutain, *Agamemnon*, texte édité et présenté par M. Dassonville, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1550-1561)*, « Théâtre français de la Renaissance », première série, vol. 1, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1986, p. 175-235, p. 185.

42. F. Le Duchat, *Agamemnon*, Paris, R. Breton, 1561, f. A_{ii} v^o. Aucune édition moderne de cette tragédie n'est disponible.

43. Ibidem.

44. V. Duché et T. Uetani, « Traducteurs », dans V. Duché (dir.), *op. cit.*, ch. VI, p. 355-415, p. 376.

45. S. Lardon, *op. cit.*, p. 1224.

46. R. Brisset, « Aux Lecteurs », préface du *Premier Livre du Théâtre Tragique de Roland Brisset*, Paris, C. de Monstr'œil, 1589, éditée par M. Mastroianni pour le projet IdT, consulté le 10/09/2024, URL : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=80>.

47. Sur cette pièce, voir N. Hugot, « “*Quis credat?*”. L'incroyable amour de *Philanira* (Claude Roillet, 1556) », dans M. Ferrand (dir.), *Le théâtre néo-latin en France au XVI^e siècle. Études et anthologie*, avec la collaboration de S. Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2020, p. 267-289, p. 284-287 (« De *Philanira* (1556) à *Philanire* (1563, 1577) »).

48. Ibid., p. 284.

49. Ibid., p. 285-287.

50. S. Lardon, *op. cit.*, p. 1228.

51. Voir son édition du *Négromant* dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1566-1573)*, « Théâtre français de la Renaissance », première série, vol. 9, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1997, p. 127-207, p. 136.

52. Ibidem.

53. Sur cette traduction voir aussi R. Gorris Camos, « “*Pro bono malum*” : le Négromant venu d'ailleurs », dans J.-C. Ternaux (dir.), *La Comédie et l'étranger (Antiquité – XX^e siècle)*, cit., p. 51-86, et notamment p. 83-86.

54. S. Lardon, *op. cit.*, p. 1230.

RÉSUMÉS

Cette contribution étudie les paratextes (préfaces, épîtres dédicatoires, avis aux lecteurs etc.) de nombreuses traductions théâtrales publiées en France au XVI^e siècle, dans le but de montrer que, si la composition de la majorité de ces textes était animée par des finalités engagées, de caractère didactique ou pédagogique, l'idée de désengagement était tout de même ancrée dans l'esprit d'un certain nombre de traducteurs. Ces derniers, en refusant la conception de traduction comme service, ont recherché leur propre « profit » individuel et se sont enfermés dans une « tour d'ivoire » qui incarne tantôt un manque d'ambition plus ou moins absolu, tantôt une forte ambition d'expérimenter avec la langue et de s'imposer comme des pionniers.

This essay examines the paratexts (such as prefaces, dedicatory epistles, forewords, and more) of several drama translations that were published in France during the 16th century, in order to prove that, even though most of these texts were engaged and composed with didactic and pedagogical aims in mind, disengagement was not unheard of in this domain and was actually at the heart of the work of some translators. By rejecting the notion of translation as service, they were pursuing their own individual “profit” and locking themselves in an “ivory tower” which embodied either a lack of ambition or a strong ambition of experimenting with language and standing out as a pioneer.

INDEX

Mots-clés : traduction théâtrale, théâtre, Renaissance, paratexte, tour d'ivoire

Keywords : Drama translation, drama, Renaissance, paratext, ivory tower