

Un problème de traduction :
la première occurrence du mot ‘mère’
dans le *kommos* des *Choéphores* (vv. 418-22)*

La confrontation de plusieurs traductions d’un même texte rencontre, lorsqu’il s’agit d’une œuvre aussi complexe que l’*Orestie*, une pluralité d’interprétations. Le texte n’est pas donné, il est le produit d’une science philologique qui, à partir de choix raisonnés, le reconstitue. Malgré l’abondance des commentaires et des traductions réalisés depuis l’Antiquité, l’*Orestie* demeure pour le traducteur, un objet de recherche toujours ouvert à une multiplicité de lectures. Contrairement à l’œuvre originale qui, malgré ses variantes, conserve une certaine fixité, la traduction est vouée à être sans cesse recommencée du fait, d’une part, de sa partialité, de cette impossible transposition d’une synthèse parfaite entre forme et contenu et, d’autre part, de la nature historique de la langue dans laquelle le texte est transposé. À l’étude personnelle effectuée par le traducteur se mêle l’héritage scientifique et culturel porté par la réception. Le statut du traducteur – professeur, poète, dramaturge – influe nécessairement sur sa lecture du texte et sa réécriture. Création artistique – quand le texte est traduit pour la scène – et production scientifique constituent ainsi deux modes d’appréhension de l’acte de traduire. À cette diversité de pratiques se superposent également différentes conceptions du poème tragique comme ‘genre’, selon que le traducteur privilégie sa dimension rituelle, politique, mythique, sa forme musicale et poétique.

Au delà des différentes traditions d’interprétation, chaque traduction crée, à travers sa recherche d’une écriture, une expérience unique du texte original et par là même, historique. Lorsque le traducteur est soucieux de restituer l’originalité du langage d’Eschyle, son texte témoigne d’une pratique dynamique et réflexive sur sa propre langue. Il conviendra alors d’interroger la valeur de l’écart entre le texte et ses traductions, sa capacité à faire sens. La transposition d’un texte dans un autre système linguistique donne-t-elle à voir une autre réalité de l’œuvre ?

Une étude philologique des traductions permettra, grâce à une constante confrontation avec le texte original, de pénétrer au cœur même de l’« atelier du traducteur » selon l’expression de Claire Lechevalier¹, pour retrouver méthodiquement le processus mis en œuvre dans l’acte de traduire. Afin d’identifier clairement les choix effectués par les traducteurs – consciemment ou non – quant à l’interprétation du texte, à travers ses différentes possibilités de sens, l’étude philologique du texte original à travers ses résistances, son opacité et ses différentes traditions d’interprétation s’avère indispensable. La traduction devra également être recontextualisée par sa confrontation avec le débat théorique sous-jacent à sa pratique.

* Ce texte a été présenté lors du XXI^{ème} colloque CorHaLi, Lille 9-11 juin 2011. Je remercie les organisateurs du colloque pour l’invitation et les intervenants dans le débat pour leurs remarques et leurs suggestions.

¹ Lechevalier 2007, 28.

Le *kommos* des *Choéphores* (vv. 306-478), la longue déploration lyrique alternée entre le chœur, Électre et Oreste, adressée à Agamemnon sur son tombeau, constitue un moment unique dans l'*Orestie*. L'ensemble de la famille des Atrides, vivants et morts, y est réuni. Eschyle crée une tension ambiguë entre un usage à caractère général des liens familiaux et la référence précise aux personnages. Par leur attachement à une norme sociale définie, cet usage joue sur l'horizon d'attente que les termes de parenté suggèrent habituellement, révélant ainsi la dimension transgressive que prend la filiation.

Tout au long de la première partie du *kommos* (vv. 306-422), les termes de parenté (vv. 329, 385, 419) sont employés dans un pluriel qui réunit l'ensemble des Atrides, parents et ancêtres. Cette apparente unité contraste avec l'appel répété du père (vv. 315, 332, 346, 364). À travers cette association du père et de la mère transparaît le rappel de la culpabilité d'Agamemnon, le sacrifice d'Iphigénie. Les parents sont unis dans la malédiction. Mais cette construction d'une unité est artificielle et trompeuse. Le mot 'mère', qui apparaît pour la première fois dans le *kommos* au vers 422, fait voler en éclat cette unité de manière irrévocable. La famille se disloque alors et le récit des atrocités commises par la mère sur le père peut enfin avoir lieu. L'énonciation des liens familiaux et leur agencement dans le langage poétique semblent relever d'une stratégie discursive qui donne au *kommos* son mouvement.

L'antistrophe chantée par Électre (vv. 418-22) clôt la première partie du *kommos* et détermine le moment crucial où la famille éclate dans un déchaînement de la parole et du geste. L'opacité de ces paroles, l'indétermination du discours et la dimension analytique du langage qui cherche à définir cette filiation constituent une difficulté majeure pour les traducteurs.

Il s'agit donc de comprendre à travers une étude philologique du texte et de ses traductions, comment s'articulent l'interprétation qui, dans un souci de clarification, développe et explicite le texte, et sa restitution dans un langage synthétique et singulier ? Quel rapport nouveau le traducteur instaure-t-il entre la langue et l'œuvre ? S'agit-il de produire un discours clair, univoque et cohérent, conforme aux attentes et qui fasse sens avec la trame de l'*Orestie* ? Comment recréer un langage qui, à travers différentes polarités antithétiques telles que naissance/mort, liberté/soumission ou encore humanité/animalité, élabore une poétique complexe de la contradiction dans laquelle la filiation se définit exclusivement par son caractère transgressif ?

{Ηλ.}		
τί δ' ἂν φάντες τύχομεν; ἢ τάπερ	{ἀντ. ζ.}	
πάθομεν ἄγεα πρὸς γε τῶν τεκομένων;		
πάρεστι σαίνειν, τὰ δ' οὔτι θέλγεται.		420
λύκος γὰρ ὄστ' ὀμόφρων		
ἄσαντος ἐκ ματρὸς ἐστι θυμός.		

Le texte suit ici la colométrie antique telle qu'elle nous a été transmise par le Laurentianus Mediceus 32.9 (M)², et non la colométrie choisie par certains éditeurs mo-

² Fleming 2007, 133.

dernes³, qui isole dans le dernier vers, ματρός ἐστι θυμός. Le mètre iambique est prépondérant dans cette antistrophe, à l'exception du vers 419, composé de deux dochmiacques.

Je propose une traduction littérale et je discuterai ensuite les choix interprétatifs qu'elle suppose :

Que dire pour atteindre notre cible ? Les souffrances
Que nous avons subies de nos parents ?
On peut caresser, mais ces souffrances-là ne se charment pas
Car comme un loup carnassier
Mon cœur hérité de ma mère ne se caresse pas.

Électre commence par poser une question : τί δ' ἄν φάντες τύχοιμεν;⁴ Cette question reprend celle posée par Oreste au début du *kommos* (v. 315 ss.) : τί σοι / φάμενος ἢ τί ῥέξας / τύχοιμ' ἄν ('que te dire ou que faire pour atteindre'). La reprise de ce motif donne à cette première partie du *kommos* une construction annulaire. Ainsi se dessine une rhétorique rituelle qui, à travers une mise en scène de la parole, vise à trouver les mots justes pour atteindre Agamemnon et réveiller sa colère. À cette question, Électre propose aussitôt une réponse sous la forme interrogative : ἢ τάπερ πάθομεν ἄχρα πρὸς γε τῶν τεκομένων;⁵ Afin de renforcer la probabilité de cette réponse, qui annonce le récit des souffrances qui suit, la conjonction interrogative ἢ a été corrigée en ἦ par Blomfield et éditée par Page, West et Sommerstein. La particule ἦ introduit a « suggested answer, couched in interrogative form, to a question just asked »⁶. La forme insistante du relatif τάπερ renforce encore la valeur de cette suggestion. Mais l'interprétation du participe substantivé τῶν τεκομένων pose un problème. S'agit-il d'un véritable pluriel à valeur générale ? Ou doit-il être interprété comme un singulier se référant à une personne précise ? La forme moyenne de τίπτω à l'aoriste désigne généralement le père⁷, mais elle peut parfois qualifier la mère⁸ ; au pluriel, elle signifie souvent les parents⁹. Face à cette indétermination du langage, de nombreux commentateurs, par souci d'une cohérence avec l'intrigue tragique, optent pour le sens de 'mère'. A. Garvie¹⁰, notamment, justifie cette interprétation par d'autres exemples¹¹, où l'usage du pluriel masculin¹² est

³ Page 1972, 218 ; Sommerstein 2008, 264.

⁴ La correction proposée par Bothe 1831, II, 181, φάντες, tirée de la scholie εἰπόντες, à la place de πάντες donné par le Mediceus est certaine.

⁵ La correction proposée par Schwenk 1819, 90, ἄχρα, qui désigne la souffrance morale, reprise de la scholie τὰ ἄχη, au lieu de ἄχθεα donné par le Mediceus, est reprise par tous les éditeurs modernes.

⁶ Garvie 1986, 155 (cf. Denniston 1934, 283 et *Ag.* 1115, 1542).

⁷ *LSJ*, τίπτω, II. 2.741 ; 6.154.

⁸ II. 2.742 ; 15.187 ; 22.48 ; *Hes. Fr.* 46.

⁹ *Od.* 23.61 ; 24.293.

¹⁰ Garvie 1986, 156.

¹¹ *Aesch. Ch.* 689, 716-8.

attesté pour qualifier une femme. Mais ces usages divisent également les interprètes et il est donc difficile de s’y référer avec certitude. Cet emploi problématique du pluriel fait écho à la déroutante sentence d’Oreste (v. 384) : *τοκεῦσι δ’ ὄμως τελεῖται* (‘il [le châtement] s’accomplit même contre les parents’). Si *τοκεύς* désigne le plus souvent au singulier ‘le père’, au pluriel il évoque généralement ‘les parents’, comme *τῶν τεκομένων*. Dans son commentaire de l’*Orestie*, A. Lebeck commente abondamment cette difficulté et conclut que *τοκεῦσι* se rapporte aux deux parents, mais dans un sens antithétique : « fulfillment of revenge for the father, for the mother penalty paid in full »¹³. Cette association de la mère et du père crée une étrange contradiction entre le discours et la situation scénique qui trouble le spectateur. Elle assimile implicitement le crime d’Iphigénie commis par Agamemnon à celui commis par Clytemnestre.

Le vers 419 crée une tension singulière entre le décalage par rapport à la norme de la structure familiale comme espace privilégié et son adéquation avec la situation scénique, révélant ainsi l’aspect paradoxal de cette famille. La particule *γε* insiste sur le lien entre *ἄχρα* et *τῶν τεκομένων*. Cette accentuation peut être interprétée comme une touche pathétique, comme le suggère A. Garvie, ou dans un sens ironique selon l’interprétation de M. Untersteiner¹⁴. En réalité, ces deux interprétations se complètent et se renforcent l’une et l’autre. La préposition *πρός*, construite avec le verbe *πάσχω* désigne clairement l’origine des souffrances éprouvées. A. Lebeck interprète *ἄχρα πρὸς γε τῶν τεκομένων* comme la nécessité de la vengeance : c’est le crime qui se transmet de génération en génération. Mais cette lecture anticipe l’intrigue tragique car ce n’est pas la vengeance qui est évoquée ici, mais la souffrance.

Le vers suivant, *πάρεστι σαίνειν, τὰ δ’ οὔτι θέλγεται* est difficile à interpréter, tant du point de vue de sa cohérence avec la question qui précède que par son caractère indéterminé. Car si le sens de la seconde proposition se laisse clairement deviner puisque le pronom *τὰ* fait référence aux souffrances énoncées, la première pose plus de problèmes. Quel est le sujet de *πάρεστι* et quel est l’objet de *σαίνειν* ? *Πάρεστι* doit-il être interprété comme un impersonnel énonçant une suggestion à valeur générale comme le suppose Untersteiner ou, comme le suggèrent les scholies, doit-on sous-entendre Clytemnestre en datif d’intérêt de *πάρεστι* et Agamemnon comme objet de *σαίνειν* ? Le caractère général de la forme impersonnelle semble être davantage en accord avec le développement du discours. De plus, l’identification de Clytemnestre dans ce vers anticipe les vers suivants et rompt la brutalité de l’évocation de la ‘mère’ au vers 422.

Le verbe *σαίνειν* désigne en premier lieu, le geste du chien qui remue la queue pour marquer son contentement, plus généralement, il signifie ‘flatter’, ‘caresser’, ‘adoucir’. Si l’on se fie à l’interprétation des scholies¹⁵, *σαίνειν* désigne les libations que le chœur et Électre ont portées à Agamemnon de la part de Clytemnestre pour l’apaiser et *τὰ δ’ οὔτι θέλγεται* signifie alors l’intransigeance d’Agamemnon.

¹² Sur le plan grammatical, ce pluriel n’est pas nécessairement masculin mais l’emploi d’un féminin n’aurait aucun sens dans ce passage.

¹³ Lebeck 1971, 118.

¹⁴ Untersteiner 2002, 296.

¹⁵ Σ *πάρεστι*] τῇ μητρὶ τὸν Ἀγαμέμνονα.

L'image du chien, fourbe et impudent, sied parfaitement à la personnalité de Clytemnestre et cette association revient à plusieurs reprises dans l'*Orestie*¹⁶. Si la majorité des commentateurs s'accorde pour faire de Clytemnestre le sujet de σαίνειν, ils identifient Électre et Oreste comme objet de ce verbe, sujet de πάθομεν, et non Agamemnon, conservant ainsi la progression analytique du discours. Il serait en effet étrange de considérer que le pronom τὰ se rapporte aux souffrances d'Agamemnon et non à celles de ses enfants mentionnées précédemment. Ce pronom rompt brusquement le caractère impersonnel du discours, recentrant ainsi la parole sur la situation présente. La dimension analytique du texte s'intensifie et ce qui était énoncé sur un mode indéterminé se personnalise. La nature inéluctable de ces souffrances fait probablement écho aux paroles précédentes du chœur qui, selon l'interprétation commune, décrit ses souffrances qui s'éloignent.

Selon une dimension progressive et réflexive de sa parole, Électre justifie ensuite l'insensibilité de ses douleurs face au charme par sa comparaison avec le loup : λύκος γὰρ ὅστ' ὠμόφρων. Pour la plupart des commentateurs, le terme θυμός qui désigne dans un sens physiologique, l' 'esprit', le 'cœur', l' 'ardeur', se rapporte à Électre. Mais, avec l'usage du pluriel πάθομεν, il n'est pas impossible de penser qu'il s'agit à la fois du cœur d'Électre et de celui d'Oreste. Contrairement à ces interprétations, les scholies¹⁷ considèrent que l'image du loup désigne Agamemnon, insensible aux caresses de Clytemnestre, recentrant ainsi le conflit sur le couple. Mais cette interprétation pose de nouveau un problème, puisqu'il ne s'agit pas des souffrances d'Agamemnon, mais bien de celles éprouvées par Électre et Oreste. Cette image d'un loup ὠμόφρων¹⁸ cruel et sanguinaire, s'oppose clairement à l'image du chien contenue dans le verbe σαίνειν. Ce passage du chien au loup rappelle alors la signification de la parabole du lion racontée par le chœur dans l'*Agamemnon* (vv. 717-36), dans laquelle le lionceau affectueux (σαίνων) devient un lion cruel, symbolisant ainsi l'accomplissement de la filiation naturelle de la violence¹⁹. Mais cette image du loup carnassier contraste avec celle esquissée au vers 1259 de l'*Agamemnon*, où désignant Egisthe, le loup symbolisait la lâcheté²⁰. Ce changement de signification trouve un écho dans la deuxième *Pythique* de Pindare²¹, où le loup s'oppose justement au fourbe puisqu'il préfère l'affrontement aux caresses. Comme le loup, le cœur d'Électre et selon les interprétations, celui d'Oreste également, est ἄσαντος, 'qui ne se caresse pas'. En accord avec l'interprétation commune, je considère ἄσαντος dans un sens passif, contrairement au sens actif

¹⁶ Dans l'*Agamemnon*, au vers 798, σαίνειν désigne les regards hypocrites de Clytemnestre adressés à Agamemnon. Au vers 607 de l'*Agamemnon*, Clytemnestre fait son propre éloge et se nomme elle-même, δωμάτων κύνα 'chienne de garde'. Le 'chien' a dans ce passage une valeur positive. Cette appellation, sans le génitif et dans un sens strictement négatif, sera reprise par Cassandre au vers 1228.

¹⁷ Σ < θυμός >] ὁ τοῦ Ἀγαμέμνονος.

¹⁸ Littéralement « qui pense cru ».

¹⁹ Judet de La Combe 1982, 60-86.

²⁰ Dumortier 1975, 151-4.

²¹ Pind. *Pyth.* 2.82-4 : ὄμως μὲν σαίνων ποτὶ πάντας ἄταν πάγχυ διαπ' λέκει / οὐ οἱ μετέχω θράσσεος, φίλον εἶη φιλεῖν / ποτὶ δ' ἐχθρὸν ἄτ' ἐχθρὸς ἐὼν λύκοιο.

donné par la glose d'Hésychius qui le définit par οὐ σαίνων, 'qui ne caresse pas', interprétation reprise par Wilamowitz²².

Dans le dernier vers, à la fin de la première partie du *kommos*, le mot 'mère' apparaît pour la première fois dans cette prière. L'expression ἐκ μητρός constitue le pendant symétrique de πρὸς γε τῶν τεκομένων. Son interprétation est l'objet d'un grand nombre de commentaires. Certains interprètes (Bamberger, Lloyd-Jones) font dépendre ἐκ μητρός d'ἄσαντος, 'qui ne peut être caressé par ma mère'. Le caractère implacable d'Oreste (Bamberger) ou d'Agamemnon (Lloyd-Jones) est insensible aux caresses de Clytemnestre. L'usage du ἐκ instrumental est attesté chez Eschyle²³ et cette construction est possible. Mais une autre interprétation, plus plausible à mon sens et beaucoup plus répandue, consiste à faire dépendre ἐκ μητρός de θυμός. La question est alors de savoir comment interpréter ἐκ, dans le sens d'origine²⁴, 'venu de ma mère, hérité de ma mère' ou simplement causal²⁵. Le sens causal impliquerait que par son crime, Clytemnestre a rendu sa fille sauvage et cruelle comme un loup. Bien que cette interprétation soit tout à fait envisageable, il paraît plus probable sur le plan grammatical²⁶ et surtout, plus riche de sens, compte tenu de l'importance de la thématique de l'hérédité du crime dans l'*Orestie*, d'interpréter ἐκ dans le sens d'origine. En outre la nature réflexive et introspective du langage d'Électre fait pencher l'interprétation vers ce sens. Cette justification de la violence comme accomplissement de la filiation maternelle est également reprise par l'Électre de Sophocle (vv. 608 s.).

Ces paroles d'Électre s'opposent nettement aux propos tenus par Apollon sur la parenté dans les *Euménides* (vv. 658 ss.). Mais la nature distincte de ces discours justifie cette opposition. Contrairement à Apollon, Électre ne cherche pas à exprimer une vérité physiologique. La filiation par laquelle elle se définit repose davantage sur les souffrances endurées et le caractère implacable qui en découle, que sur un principe naturel. Cette antistrophe marque un changement radical des aspirations d'Électre. Elle ne souhaite plus comme aux vers 140 et 141, être 'plus sage' et 'plus pieuse' que sa mère. Elle revendique dorénavant cette filiation du crime et de la souffrance. Ces vers témoignent d'une réflexion progressive et argumentée qui aboutit à une définition du principe de reproduction héréditaire dans la famille des Atrides. Cette hérédité transgressive prend un caractère animal, sauvage qui s'accomplit dans la souffrance et la mort.

Après avoir reconstruit les différents réseaux de significations possibles du texte et l'histoire de son interprétation, nous sommes alors en mesure de retracer le cheminement herméneutique de chaque traducteur. Ce cheminement comporte aussi une part de subjectivité individuelle, que la connaissance des débats critiques permet

²² Wilamowitz-Moellendorff 1914, 206.

²³ *Pers.* 707.

²⁴ Cette hypothèse est soutenue par Lebeck 1971, 202 n. 26 ; Wilamowitz 1914, 206 et Groeneboom 1949, 174.

²⁵ Lesky 1943, 89 ; Garvie 1986, 156 s.

²⁶ La construction de la préposition ἐκ au génitif avec un terme de parenté marque très souvent l'origine.

aisément d'identifier. La traduction constitue le point de convergence entre le déchiffrement du texte et sa réécriture. Elle pose le problème de l'interprétation, mais contrairement au commentaire, elle synthétise cette étape préalable qu'est la compréhension du texte dans une écriture.

Pour le passage du *kommos* évoqué précédemment, j'ai retenu cinq traductions, trois en langue française et deux en langue anglaise, publiées au cours du XX^e et XXI^e siècles, afin d'esquisser différentes pistes pour l'analyse et la confrontation des traductions d'Eschyle. Ces cinq traductions sont le fruit d'une analyse précise du texte original. Elles bénéficient de l'essor de la critique philologique et des progrès scientifiques réalisés depuis le XIX^e siècle. Elles sont particulièrement significatives car chacune témoigne d'une relation singulière et affirmée au langage poétique d'Eschyle et à sa réécriture. Leur confrontation permet ainsi d'esquisser un éventail des options possibles, des différents enjeux et des 'partis pris', scientifiques, dramaturgiques, poétiques et culturels qui sous-tendent la pratique de la traduction.

Pour confronter les traductions choisies, il convient de distinguer chaque langue d'accueil, le français et l'anglais, comme des systèmes linguistiques et culturels dotés d'un fonctionnement et d'une histoire propres. Car les aptitudes d'une langue à la traduction, ses ressources linguistiques, ses capacités à s'élargir pour accueillir ce qui lui est étranger ne sont pas identiques d'un idiome à un autre. Un traducteur peut utiliser des outils herméneutiques (éditions, commentaires, traductions) en langue étrangère, comme nous l'avons fait pour l'explication philologique ; mais, du fait de cette interdépendance entre individu et langue²⁷, la compréhension d'un texte et sa transposition constituent des processus intellectuels indissociables de la langue dans laquelle ils s'inscrivent et sur laquelle ils agissent. En outre, la pratique de la traduction s'inscrit dans une tradition très fortement marquée par les méthodes d'enseignement des classiques et par les normes littéraires en vigueur. Lorsqu'il s'agit d'une retraduction, comme c'est le cas pour l'*Orestie*, le traducteur se positionne par rapport à un héritage donné, constitué par les traductions antérieures produites dans sa langue.

J'étudierai dans un premier temps, la traduction du poète et dramaturge Paul Claudel, publiée en 1920. Il décida de traduire l'*Orestie* en réaction contre les traductions de Leconte de Lisle (1872) qu'il considérait comme « de loin les plus mauvaises »²⁸, en raison de leur aspect archaïque et de leur style ampoulé²⁹. Dès le début de son travail de traduction, Claudel appréhenda sa confrontation avec le langage eschyléen comme un exercice poétique à travers lequel il entendait élaborer sa propre poétique, pour ainsi rompre avec les canons de la tradition classique. Il était essentiel pour lui de connaître avec précision le texte de l'*Orestie*, dans le but de s'appropriier les pro-

²⁷ Depuis le début du XX^e siècle, les théories du *linguistic turn*, notamment celles de Wilhem Von Humboldt, permirent de repenser le rapport entre pensée et langue. Ainsi toute pensée est tributaire de la langue, elle s'exerce toujours dans une langue et s'exprime également comme un acte réflexif sur la langue elle-même.

²⁸ Claudel – Gide 1949, 198.

²⁹ Alexandre 1997, 31 s.

cédés de composition d'Eschyle. Il utilisa l'édition commentée de A.W. Verrall³⁰ pour son étude philologique. Cette édition défend un point de vue résolument « conservateur »³¹ sur le texte d'Eschyle, rejetant un grand nombre de corrections modernes et Claudel s'en écarte parfois. Mais son commentaire philologique détaillé fut une aide précieuse. Très influencé par les théories de Saint Victor³² sur la dimension primitive des tragédies d'Eschyle et la prépondérance du lyrisme, Claudel considérait que « l'élément essentiel [de la traduction était] moins le sens que l'intonation, la violence ou la rémission ou l'élargissement du débit, et tous les éléments du rythme, – moins le sens des mots que le train de la pensée et l'expression des sentiments »³³. Comme sa traduction en témoigne, le mouvement et la musicalité du texte occupent une place déterminante dans la composition de Claudel³⁴ :

*Électre*³⁵. – Que dire de plus ? de quelle souffrance
Sommes-nous redevables à nos parents !
Elle n'oublie pas, lors même
Qu'on lui fait faire le chien couchant !
C'est la louve qui de sa mère même
A pris l'humeur féroce³⁶.

Claudé transforme la première question d'Électre en une expression courante, 'que dire de plus'. 'De plus', repris de la traduction de Leconte de Lisle³⁷ suggère l'idée d'une succession de propositions sans notion d'objectif (exprimée dans le texte d'Eschyle par le verbe τύχομεν) et traduit l'ampleur du désœuvrement d'Électre, dans une sorte d'épuisement de la parole, qui contraste avec la dynamique de cette question dans le texte original. Ainsi transparait la relation ambiguë que Claudel entretient avec la traduction de Leconte de Lisle, qui joue à la fois, le rôle de modèle et de repoussoir. Claudel traduit ἄχρεα par un singulier qui renforce l'intensité de sa personnification, mais il ne traduit pas le verbe πάσχω contenu dans l'idée de souffrance. Par sa connotation positive et donc ironique, l'expression 'être redevable' qui traduit πρὸς γε, restitue de manière implicite toute l'anomalie de la situation familiale. L'adjectif 'redevable' contient également l'idée de souffrance comme dette, dans laquelle on retrouve le principe de transmission tel que l'a esquissé Anne Lebeck.

Claudé inverse les deux propositions du vers 420. Il ne traduit pas θέλγεται, mais interprète le principe qui le sous-tend, la mémoire infaillible de cette souff-

³⁰ Verrall 1893.

³¹ Fraenkel 1950, 58.

³² Saint-Victor 1880.

³³ Claudel 1967, 1322 n. 12.

³⁴ Cette traduction était destinée à une mise en scène de l'*Orestie*, mise en musique par Darius Milhaud avec lequel Claudel collabora pour plusieurs pièces.

³⁵ Je conserve la typographie dans laquelle la traduction est éditée et il en est de même pour les traductions suivantes.

³⁶ Claudel [1920] 1967, 927.

³⁷ 'Que dirons-nous de plus ? Faut-il rappeler les maux dont nous avons été accablés par notre mère ? Il est des haines qui s'apaisent, mais non celles-ci. Ma colère contre ma mère est implacable comme un loup affamé'.

france, celle de la vengeance, faisant ainsi écho aux paroles du chœur dans la *parodos* (61-5), sur le délai avec lequel s'exerce la justice. Claudel transforme l'inutilité de toute tentative de charme en principe distinctif, donnant ainsi à cette souffrance une valeur absolue, intemporelle. Mais ce caractère intemporel se rompt sur la locution 'lors même', en contre-rejet, mimant ainsi la brutalité de la soumission qu'on lui impose. C'est la souffrance qui est sujet de *σαίνειν*, mais cette posture du chien est contrainte par le pronom 'on' qui conserve le caractère indéterminé du discours. Il ne s'agit plus d'une possibilité comme le suggérait le verbe *πάρεστι*, mais d'une réalité effective. L'expression idiomatique 'faire le chien couchant', à la place du verbe *σαίνειν*, renvoie à l'image du chien de chasse, couché sur le ventre pour attraper sa proie, et signifie plus généralement 'faire en sorte d'amadouer quelqu'un en le servant basement'. Cette pesante soumission est accentuée par la répétition du verbe 'faire' et la juxtaposition de monosyllabes. Claudel ne respecte pas la colométrie d'Eschyle et développe le vers 420 sur deux vers, qu'il réagence afin de créer une tension violente entre liberté morale et soumission physique.

Cette évocation du 'chien couchant' rappelle la posture d'Argos, le chien d'Ulysse (*Od.* 17) dont les prétendants se servaient pour la chasse, tout en le laissant à l'abandon. Au vers 291, le chien Argos apparaît comme *κύων κείμενος* et cette posture est de nouveau rappelée au vers 300, *ἔνθα κύων κείτ' Ἄργος*. Le verbe *σαίνειν* est également employé dans ce passage, mais dans un sens contraire : lorsqu'Argos reconnaît Ulysse, il remue la queue pour marquer sa joie (v. 302 *οὐρῆ μὲν ῥ' ὁ γ' ἔσηνε*). Claudel n'est pas le premier à déplacer l'image joyeuse contenue dans *σαίνειν* vers celle du chien soumis ; il répond au jeu produit par l'association des Argiens au verbe *σαίνειν*, évoquée par le chœur à la fin de l'*Agamemnon* (v. 1665) : *οὐκ ἄν Ἀργείων τόδ' εἶη, φῶτα προσσαίνειν κακόν*. En développant cette référence homérique en écho avec le texte d'Eschyle, Claudel reproduit l'un des procédés de composition privilégiés par Eschyle. Il s'éloigne considérablement du texte pour recréer, par sa traduction, un dialogue avec l'écriture poétique grecque.

Claudel restitue l'image du loup par le présentatif 'c'est' qui donne à cette phrase une valeur générale. Conformément au texte, l'image du loup forme le parallèle antithétique de celle du chien couchant. Juxtaposée à celle du chien soumis, cette image rappelle la fable de La Fontaine, *Le loup et le chien*³⁸. Pour renforcer cette intertextualité en lui donnant une résonance linguistique, Claudel traduit *ἄσαντος θυμός* par l'expression 'humeur féroce', issue de la langue classique. Il atténue la comparaison d'Eschyle pour transposer l'énonciation exclusivement dans le monde animal. L'emploi du féminin définit le principe d'une filiation mère-fille par laquelle la sauvagerie se transmet. La répétition de 'même' en fin de vers insiste sur le processus de la transformation animale et le précise, créant un lien entre le chien et le loup. L'emploi du verbe 'prendre', emprunté à la traduction de Verrall³⁹, renvoie à l'idée de dette exprimée au début de l'antistrophe et renforce le principe de transmission.

³⁸ La Fontaine 1668 : dans cette fable, le chien vante au loup les mérites de la captivité par le confort qu'elle apporte ; le loup tout d'abord intéressé par ce propos, prend soudain la fuite en voyant la trace laissée par le collier sur le cou du chien.

³⁹ Verrall 1893, 221 : « Implacable, as the cruellest wolf, is the temper they took from the dam ». (« They » se rapporte à ἄρχα.)

Mais la verbalisation dans un sens actif, de la préposition ἐκ donne à cette transmission un caractère volontaire. À travers le présentatif à valeur générale, la référence à l'image animale et l'usage de la langue classique, l'écriture claudélienne donne à cette phrase une valeur de maxime qui rappelle de nouveau le principe de la fable.

Claudiel transforme le caractère indéterminé et réflexif du texte pour lui donner une résonance à la fois universelle et intemporelle, symbolisée par la synthèse de différentes traditions culturelles et linguistiques. Il considère la traduction comme un 'acte' poétique autonome, un dialogue entre auteurs, anciens et modernes.

La traduction du philologue Paul Mazon se veut beaucoup plus précise que celle de Claudel. Elle témoigne d'un souci de clarté et d'harmonisation du texte d'Eschyle, que Claudel refusait au profit d'une compréhension non rationnelle du texte, dominée par l'intuition et l'émotion. Contre les lectures d'une écriture eschyléenne obscure et chaotique qui dominaient au XIX^e siècle, Mazon entend restituer un texte cohérent et intelligible⁴⁰. Cette traduction fut publiée par la société d'édition Les Belles Lettres créée en 1919, par l'Association Guillaume Budé, pour concurrencer les éditions allemandes des textes classiques, omniprésentes sur le marché éditorial français. Maurice Croiset, président de l'Association Guillaume Budé nomma son élève Paul Mazon à la tête des Belles Lettres, que ce dernier dirigea jusqu'en 1940. Ces éditions, les seules en France à publier le texte grec avec un appareil critique, en regard de sa traduction, entendaient promouvoir la culture classique afin d'en affermir la tradition, et faisaient ainsi autorité dans l'enseignement scolaire. L'enjeu des traductions réside dans l'équilibre entre exactitude philologique et écriture littéraire. L'édition de Mazon, désormais canonique, sert de référence pour la grande majorité des traductions ultérieures de l'*Orestie*. Une des raisons de ce succès tient peut-être à l'essai particulièrement maîtrisé et réussi de démonstration du sens, de sa transposition d'une langue vers une autre, qui guide l'écriture de Mazon :

*Électre*⁴¹. – Par quels mots pourrais-je agir ? Dirai-je les souffrances que nous devons à une mère ? On peut essayer de les apaiser : pour elles, il n'est point de calmant ! Ma mère elle-même a fait de mon cœur un loup carnassier que rien jamais n'apaisera⁴².

Dans une apparente contradiction entre langage ('mots') et action ('agir'), Mazon donne à la parole rituelle, une puissance d'action. Mais le verbe 'agir' est ajouté, il ne traduit pas τύχομεν qui désigne l'objectif que la parole cherche à atteindre, sans idée d'un acte effectif. Reprenant la traduction de Claudel, il traduit le verbe πάθομεν par la notion de dette, 'les souffrances que nous devons' ; on retrouve alors l'image d'une transmission intergénérationnelle transgressive. Mais Mazon, conformément à l'interprétation de U. von Wilamowitz-Moellendorff sur laquelle il se fonde, choisit de traduire par 'une mère' ; il conserve à travers l'article indéfini la

⁴⁰ Lechevalier 2007, 463.

⁴¹ Afin de mettre en évidence la dimension lyrique du texte, P. Mazon édite les parties chorales en italique et indique dans les didascalies, la teneur du rythme et sa progression. Dans cette antistrophe, le rythme est qualifié de « modéré ».

⁴² Mazon [1925] 2002, 96.

valeur générale du participe pluriel. Par souci de clarté, il anticipe les vers suivants en identifiant précisément lequel des deux parents est responsable des souffrances des enfants. Les rôles sont immédiatement distribués. Mazon ne restitue pas la gestuelle du chien exprimée par *σαίνειν* et modifie l'image du charme au profit d'une image médicale à travers le mot 'calmant', par souci de cohérence et d'harmonisation avec la traduction du verbe *σαίνειν* par 'apaiser', qui peut se dire également d'une souffrance due à la maladie. Il crée donc un lien sémantique entre les termes ἄγχεα, *σαίνειν* et *θέλγεται* produisant ainsi un discours clair et fluide. La filiation s'accomplit dans la transmission de cette maladie incurable qu'est la malédiction.

Si la symétrie de l'usage des prépositions *πρός* et *ἐκ* disparaît, elle est remplacée par l'usage symétrique, mais distinct, du mot 'mère', puisqu'on passe d'un dire qui se veut général, 'une mère' soulignant implicitement l'anomalie de la situation familiale, à une énonciation désormais ancrée dans la situation présente, 'ma mère elle-même'. Contrairement à Wilamowitz, Paul Mazon interprète *ἐκ* dans un sens causal et restitue cette préposition à travers le verbe 'faire'. Cette verbalisation joue sur l'image de l'enfantement, mais il s'agit d'une conception monstrueuse. Il supprime ensuite le terme de comparaison pour renforcer l'animalité d'Électre et transforme l'adjectif ἄσσαντος en relative : 'que rien jamais n'apaisera' respectant ainsi l'emploi chez Eschyle, de l'adjectif négatif dérivé de *σαίνειν*, comme le veut la pratique de la version scolaire. Il insiste sur l'impossibilité de tout apaisement par l'ajout de 'rien' et 'jamais'. Par cette opposition entre le passé composé 'a fait' qui marque un événement précis et l'adverbe 'jamais' construit avec le futur, Paul Mazon dramatise ce caractère animal en l'inscrivant dans une éternité qui le définit.

Par souci de conformité de la parole à l'action scénique, il lève toute ambiguïté sur la mention des responsabilités familiales. Dans le respect de la progression analytique du texte, Mazon entend recréer une parole rationnelle et unifiée, qui fasse sens de manière immédiate. Cette exigence de clarté dans la composition poétique, héritée de la tradition classique française, impose une réécriture du texte soumise à la recherche d'un sens univoque.

Les traductions de Mayotte et Jean Bollack marquent un renouvellement de la traduction des Tragiques en France. Car ils allient, dans une dialectique dynamique, le souci d'une reconstitution philologique du texte, en tant qu'expérience singulière du langage poétique et l'écriture d'un texte dramaturgique. Dès 1985, dans le cadre de l'École philologique de Lille, ils s'attachèrent à la traduction des poèmes tragiques, le plus souvent en collaboration étroite avec des metteurs en scène. La traduction des *Choéphores* et des *Euménides* fait exception car elle n'est pas effectuée suite à la commande d'un metteur en scène. Ce texte succède à une première traduction commandée par Serge Tranvouez pour sa représentation de l'*Orestie*⁴³ au Théâtre des Amandiers (1996-97). Mais cette collaboration n'a pas abouti car Tranvouez choisit finalement la traduction de Claudel. Indépendamment de toute commande scénique, l'enjeu, la finalité de la traduction demeure la représentation théâtrale dont les Bol-

⁴³ Pierre Judet de La Combe était alors chargé de la traduction de l'*Agamemnon*.

lack revendiquent la primauté⁴⁴. Contre les préjugés scientifiques et idéologiques qui dominant la réception des textes antiques, le texte est soumis à une interrogation permanente. Dans ce travail sur le langage, la syntaxe est considérée comme l'« ossature »⁴⁵ du texte :

Électre

Quoi dire pour frapper juste ? Dire les souffrances
Que nous avons subies de nos parents ?
Elle peut cajoler, mais ces souffrances-là ne se laissent pas amadouer !
Comme un loup carnassier,
Mon cœur inapaisé se nourrit de ma mère⁴⁶.

La première interrogation reprend la traduction d'Ariane Mnouchkine⁴⁷, réalisée d'après Mayotte et Jean, notes de Jean Bollack, 'que dire pour frapper juste'. L'emploi prédicatif de 'quoi' et la concision de cette interrogation donnent à ce premier vers une dimension à la fois dynamique et émotionnelle. Cette construction crée un effet de surprise par son décalage avec la norme linguistique, dans une tension entre un langage familier, marqué par 'quoi' à la place de 'que' et un langage recherché qui découle de l'emploi du prédicatif. Le verbe 'cajoler' reprend à la fois l'idée de caresse et l'idée de flatterie, sens ancien de cajoler. 'Elle' désigne Clytemnestre et ses cajoleries s'adressent à ses enfants. L'utilisation d'un terme charnel, tel que le verbe 'cajoler', joue sur les gestes maternels et anticipe probablement la scène qui précède le meurtre, lorsque Clytemnestre se découvre au vers 896, pour attendrir Oreste en lui montrant le sein qui l'a nourri. On glisse ensuite vers le verbe 'amadouer' dont la connotation péjorative donne aux 'cajoleries' de Clytemnestre un caractère hypocrite et manipulateur. Le verbe 'amadouer' peut avoir le sens d'appriivoiser un animal, ce qui se rapproche de l'idée contenue dans *σαίνειν*, mais la gestuelle du chien n'est pas transposée. L'emploi de la périphrase passive 'se laisser + infinitif' et l'exclamation qui intensifie la forme négative restituent pleinement la négation renforcée οὔτι. Le caractère volontaire de ces souffrances accentue l'inutilité des tentatives d'apaisement de Clytemnestre.

La violence du langage dans laquelle est restitué le dernier vers, est tout à fait surprenante : 'mon cœur inapaisé se nourrit de ma mère'. Le verbe 'se nourrir' est déduit de la construction ἐκ μητρὸς ἐστίν. Par le détournement de l'image de l'enfant qui se nourrit au sein de sa mère et la mention du loup carnassier qui donne au verbe « se nourrir » son sens plein, ce vers accentue l'aspect transgressif de cette filiation. L'adjectif 'carnassier' restitue pleinement la matérialité de l'évocation de la chair crue contenue dans l'adjectif ὀμόφρων. Cette traduction fait également écho au cauchemar de Clytemnestre (vv. 523-51) dans lequel elle donne le sein à un serpent qui la mord, mêlant ainsi le lait au sang. La traduction crée un lien entre l'image du loup qui qualifie Électre et celle du serpent à laquelle s'identifie Oreste ; le frère et

⁴⁴ Bollack 1999, 9.

⁴⁵ Bollack 2000, 81.

⁴⁶ Bollack 2009, 32.

⁴⁷ Mnouchkine 1992. Traduction effectuée pour son spectacle *Les Atrides* (1989-91).

la sœur sont unis dans l'animalité. L'adjectif 'inapaisé' ne reprend pas le verbe 'cajoler', mais renvoie davantage à l'idée d'une faim insatiable, selon l'expression consacrée, 'une faim de loup'. 'De ma mère' reprend dans une symétrie exacte, à la même place dans le vers, 'de nos parents', mais dans un mouvement inversé, car c'est désormais à la mère de subir. Dans cette dernière phrase, ce n'est plus la dimension analytique du discours d'Eschyle qui est visée, mais la réciprocité de la violence subie. À la monstruosité du traitement infligé aux enfants répond leur propre cruauté sanguinaire. En revendiquant avec fureur cet héritage maternel, Électre redéfinit sa propre nature. La dimension charnelle de la langue donne un caractère cru aux propos d'Électre qui accentue sa dénaturation, son animalité. À travers les liens, les associations que le langage crée avec les autres moments du drame, ce passage restitue tout le déroulement de l'intrigue tragique et donne une structure à l'ensemble. Comme l'a fortement affirmé Jean Bollack⁴⁸, l'écriture doit se libérer de l'analyse philologique qu'elle suppose pour recréer un texte dramaturgique singulier. « L'innovation trouve alors sa voie propre, même si elle reste dans les limites du sens établi »⁴⁹. Mais, dans ce passage, l'écriture dépasse ces limites. L'exigence philologique s'efface au profit de l'événement théâtral que constitue l'évocation de Clytemnestre à travers sa relation à Électre.

Parmi les nombreuses traductions de langue anglaise des *Choéphores*, je retiendrai celles de Richmond Lattimore et de Hugh Lloyd-Jones. Tous deux professeurs, ils occupèrent une place déterminante dans la réception et la diffusion des textes classiques au XX^e siècle. Mais ils se distinguent fortement par leur différente appréhension de l'acte de traduire, entre création poétique et production scientifique. Cependant il serait quelque peu réducteur d'opposer à l'approche poétique de Lattimore, la démarche philologique et critique de Lloyd-Jones. Car si Lattimore n'est pas ignorant de la construction du texte d'Eschyle, ni de l'histoire de ses interprétations, l'écriture de Lloyd-Jones n'est pas sans prétention littéraire non plus. Ces deux traductions illustrent différentes articulations des rapports du traducteur avec la réception du texte et sa transposition.

Celle de Richmond Lattimore publiée en 1953, est désormais considérée comme l'une des plus belles restitutions en langue anglaise de l'*Orestie*. Elle connut un succès éditorial remarquable, tant auprès des universitaires que du grand public. Poète renommé, Lattimore mena conjointement ses activités universitaires et sa pratique littéraire. Directeur avec D. Grene de la collection *The Complete Greek Tragedies* (University of Chicago Press), il a traduit un grand nombre d'auteurs grecs, notamment Homère, Eschyle, Pindare, Euripide. Ces traductions ne sont accompagnées ni du texte original, ni de notes philologiques. Pour les *Choéphores*, Lattimore utilisa l'édition de Smyth⁵⁰, tout en prenant parfois la liberté de ne pas suivre ses corrections. Dans ce passage, l'écriture est soumise à la recherche d'une syntaxe expressive qui mime à travers son agencement la filiation des Atrides :

⁴⁸ Lors de la discussion qui a suivie la présentation de ce texte au XXI^{ème} colloque CorHaLi (Lille 9-11 juin 2011).

⁴⁹ Bollack 2010, 26.

⁵⁰ Smyth 1926, 198.

Electra

Of what thing can we speak, and strike more close,
 Than of the sorrows they who bore us have given?
 So let her fawn if she likes. It softens not.
 For we are bloody like the wolf
 And savage born from the savage mother⁵¹.

Contrairement au texte grec, le verbe de parole est mis sur le même plan que celui qui marque l'objectif du discours, spatialisé par l'adverbe 'close'. Le mot 'sorrows' qui traduit ἄλγεα désigne en premier lieu, le chagrin causé par la mort d'une personne et précise donc, conformément à la situation scénique, la nature du chagrin éprouvé. Le participe substantivé est traduit par une relative au pluriel 'they who bore us'. Le verbe 'to bear' signifie ici 'donner naissance', mais il peut également être employé dans le sens de 'supporter', 'endurer' en parlant de douleur, dans une signification proche de πάσχω. Bien que le pronom 'us' clarifie l'emploi de 'to bear', la polysémie de ce verbe constitue un lien sémantique entre ἄλγεα et τῶν τεκομένων. De même, le verbe 'to give', au lieu du verbe πάσχω, contraste avec le terme 'sorrow', jouant ainsi sur la dualité ambiguë de ce que l'enfant reçoit de ses parents, à la fois la vie et la souffrance. L'expression 'give sorrows' est probablement une réminiscence des vers de Malcom dans *Macbeth*⁵² : « Give sorrow words⁵³. » Mais cette référence prend une valeur négative puisque la souffrance d'Électre ne peut s'atténuer par des mots. Avec la mention de Clytemnestre à travers le pronom personnel 'her', sujet de σάινειν, l'énonciation se rapporte directement à la situation scénique et la langue devient soudain plus courante. Pour atténuer la rupture du discours – passage d'un discours précis à un langage indéterminé – Lattimore ajoute un 'so' explicatif. Le verbe 'to fawn' traduit exactement le verbe σαίνω. Utilisé spécifiquement pour désigner le chien, il signifie 'faire la fête à quelqu'un', 'montrer son affection'. L'ajout ironique de l'expression courante 'if she likes' anticipe sur l'inutilité de cette tentative qui sera réaffirmée de manière absolue dans la seconde proposition : 'it softens not'. L'aspect général de la première proposition est alors transposée dans la seconde, avec une grande concision, pour renforcer le caractère implacable de cette souffrance.

La répétition du terme 'savage' mime la répétition des crimes, d'une génération à l'autre, au sein de la famille des Atrides. Son association contradictoire avec les termes de parenté 'born' et 'mother' restitue toute la brutalité et la monstruosité de cette hérédité. Mais la symétrie due à cette répétition crée une harmonie qui brise le caractère brutal de l'évocation de la mère, perdant ainsi la valeur d'événement que prend ἐκ μητρὸς dans le texte d'Eschyle. Dans la traduction, le vers spatialise la filiation de cette violence : la préposition 'from' qui marque l'origine, est placée au centre, séparant les deux générations qui occupent chacune six pieds. L'agencement

⁵¹ Lattimore – Grene 1953, 107.

⁵² La référence à Shakespeare est constante dans la réflexion de Lattimore sur la tragédie eschyléenne (Lattimore – Grene 1953, 4 et 27).

⁵³ Shakespeare 1606, *Macbeth*, IV.3, 210 s.

du vers constitue ainsi une donnée métatextuelle. Lattimore joue sur la mise en espace des mots et leur agencement dans une syntaxe réflexive, à travers les liens d'assimilation ou d'opposition qu'ils entretiennent entre eux.

Loin des ambitions littéraires et poétiques de Richmond Lattimore, la traduction de Hugh Lloyd-Jones, publiée en 1970, est davantage destinée au monde universitaire. Titulaire de la chaire royale de grec à l'université d'Oxford, Lloyd-Jones contribua à plusieurs éditions pour l'Oxford Classical Texts (*Dyscolos* de Ménandre en 1960, Sophocle en 1990 avec Nigel Wilson), ainsi qu'à des éditions accompagnées de leur traduction, des fragments d'Eschyle (1960) et des tragédies de Sophocle pour la Loeb Classical Library (2000). En parallèle de son travail d'éditeur et de traducteur, il publia plusieurs recueils d'articles critiques⁵⁴. Célèbre polémiste, il n'hésitait pas à fustiger certaines interprétations modernes des textes anciens qu'il jugeait erronées. Ses partis pris interprétatifs se retrouvent affirmés avec force dans ses traductions :

Electra

What must we say to find the target? Must we recount
the agonies we have suffered, yes, from our begetters?
She may try to fawn upon him, but there is no appeasement;
for like a savage wolf, not to be cajoled
by my mother, is his wrath⁵⁵.

Cette traduction littérale propose une interprétation différente de celles présentées jusqu'alors. Le verbe 'to recount' qui se rapporte au récit, anticipe la narration des atrocités qui va suivre. Comparé au terme 'sorrow', 'agony' est à la fois plus littéraire et plus expressif. Attesté à plusieurs reprises dans les drames shakespeariens, il rappelle le moment qui précède la mort, contrastant ainsi avec la mention des parents en fin de vers. Il est important de noter que le terme 'begetter', littéralement, 'ceux qui engendrent', se rapporte communément au père, en accord avec l'usage courant de l'aoriste moyen de τίκτω. Le pluriel renverrait alors aux ancêtres, comme le participe actif substantivé τῶν τεκόντων au vers 329, traduit lui aussi par 'begetters'. L'origine des souffrances est donc externe au drame. Conformément à l'interprétation des scholies, c'est Agamemnon que Clytemnestre tente d'attendrir en faisant le chien. Mais le lien entre les souffrances et les caresses supposées les apaiser, est alors rompu.

De même, c'est Agamemnon dont la fureur, 'wrath', est comparable à celle d'un loup. Et ἐκ ματρὸς ne se rapporte pas à θυμός, mais à ἄσαντος, 'not to be cajoled by my mother'. Les verbes σαίνω et θέλγω renvoient alors au même événement : lorsque Clytemnestre envoie le chœur et Électre porter des libations sur la tombe d'Agamemnon en son nom pour apaiser sa colère. Mais l'inutilité des tentatives d'apaisement de Clytemnestre suppose implicitement la possibilité d'apaisement par

⁵⁴ Je citerai notamment : *Classical Survivals : The Classics in the Modern World* (London 1982) ; *Blood for the Ghosts : Classical Influences in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (London 1982) ; *Greek in a Cold Climate* (London 1991).

⁵⁵ Lloyd-Jones 1970, 33.

ses enfants. Au-delà de la conformité de la traduction avec les scholies, Lloyd-Jones restitue un texte qui fait sens avec le développement de l'action scénique des *Choéphores*. Le conflit est centré sur le couple Agamemnon/Clytemnestre et les enfants ne font qu'en rendre compte. Comme Lloyd Jones l'affirme dans son introduction, « Aeschylus has no interest in character for its own sake, and this fact is especially easy to perceive here. Electra, who in Sophocles and Euripides will be a dominating figure, has the conventional qualities of a princess in the heroic age »⁵⁶. Ainsi la complexité de l'identité d'Électre définie à travers sa filiation maternelle n'est pas envisagée. Lloyd-Jones réfute le caractère analytique du langage et lui substitue une dimension exclusivement dénotative. Contre les lectures psychologisantes du *kommos*⁵⁷, qu'il juge erronées, car dominées par la dramaturgie moderne et donc impropres à la compréhension des tragédies antiques, Lloyd-Jones considère l'évocation d'Agamemnon comme l'objet central de ce rituel autour duquel se déploie tout le discours⁵⁸. Conformément à la lecture aristotélicienne de la tragédie, l'intrigue est essentielle. C'est l'action qui détermine le personnage et non l'inverse.

La complexité philologique de ces cinq vers produit au regard des traductions étudiées, une multiplicité de discours. À travers cette réception individuelle se dessinent différentes traditions scientifiques et culturelles qui s'entremêlent. Face à la difficulté de ce passage, la confrontation des interprétations qui sous-tendent ces traductions révèle des intérêts contradictoires à l'égard du texte original. La comparaison de ces traductions permet de discerner une polarité autour de la définition de la tragédie d'Eschyle, à travers la hiérarchie entre intrigue et protagoniste qui oppose l'interprétation de Lloyd-Jones à celle des autres traducteurs mais également, à travers l'appréciation de la cohérence du langage avec l'intrigue tragique comme le montre l'usage anticipé du mot 'mère'. Dans la traduction, cette polarité se matérialise par une tension entre langage dénotatif et langage réflexif. L'analyse approfondie de ces traductions explicite le rapport du traducteur à son œuvre et plus généralement, au langage poétique, en regard avec la tradition linguistique et culturelle dans laquelle il s'inscrit. Une opposition apparaît alors entre la volonté du traducteur de s'appropriier le texte, de le restituer dans un langage qui abolisse sa singularité et sa distance, et au contraire, la recherche d'innovations linguistiques, de nouveaux procédés de composition, afin de créer un écart avec les canons imposés. La contradiction entre ces positions critiques quant à la réception du texte original et son rapport au langage nourrit et vivifie l'œuvre. Elle témoigne de la vivacité des débats et des convictions qu'elle suscite.

EHESS, Paris

Bénédicte Barillé

⁵⁶ Lloyd-Jones 1970, 5.

⁵⁷ Je fais référence au débat des critiques au XX^e siècle, sur la signification du *kommos* quant à son rôle dans la prise de décision d'Oreste (cf. Garvie 1986, 122-5).

⁵⁸ Lloyd-Jones 1970, 26: « The great conjuration is directed not at the living but at the dead ».

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alexandre 1997 = P. Alexandre, *Traduction et création chez Paul Claudel : l'‘Orestie’*, Paris 1997.
- Blomfield 1824 = C. J. Blomfield, *Aeschyli, ‘Choephorae’*, Leipzig 1824.
- Bollack 1999 = J. & M. Bollack, *Antigone*, Paris 1999.
- Bollack 2000 = J. Bollack, *Sens Contre Sens, Comment lit-on ?*, Entretiens avec Patrick Llored, Genouilleux 2000.
- Bollack 2009 = J. & M. Bollack, *Les ‘Choéphores’ et les ‘Euménides’*, Paris 2009.
- Bollack 2010 = J. Bollack, *Ouverture : écriture et retraduction*, in *La Retraduction*, sous la direction de R. Kahn – C. Seth, Rouen 2010, 21-30.
- Bothe 1831 = F.H. Bothe *Aeschyli tragoediae* (Poetae Scenici Graec. XI-XII), Leipzig 1831.
- Claudé 1967 = P. Claudé, *Théâtre* vol. 1, Paris 1967.
- Claudé – Gide 1949 = P. Claudé – A. Gide, *Correspondance*, Paris 1949.
- Denniston 1934 = J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1934.
- Dumortier 1975 = J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1975.
- Fleming 2007 = T.J. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, a c. di G. Galvani, Amsterdam 2007.
- Fraenkel 1950 = E. Fraenkel, *Aeschylus, ‘Agamemnon’*, I, Oxford 1950.
- Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus, ‘Choephoroi’*, Oxford 1986.
- Groeneboom 1949 = P. Groeneboom, *Aeschylus, ‘Choephoroi’*, Groningen 1949.
- Judet de La Combe 1982 = P. Judet de La Combe, *L'‘Agamemnon’ d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, 2, Lille 1982.
- La Fontaine 1668 = J. de La Fontaine, *Fables*, Paris 1668.
- Lattimore – Grene 1953 = R. Lattimore – D. Grene, *The Complete Greek Tragedies. Aeschylus I, ‘Oresteia’*, Chicago 1953.
- Lebeck 1971 = A. Lebeck, *The ‘Oresteia’. A Study in Language and Structure*, Washington 1971.
- Lechevalier 2007 = C. Lechevalier, *L'Invention d'une origine. Traduire Eschyle en France de Le-franc de Pompignan à Mazon : le ‘Prométhée enchaîné’*, Paris 2007.
- Leconte de Lisle 1872 = C.M. Leconte de Lisle, *Eschyle, traduction nouvelle*, Paris 1872.
- Lesky 1943 = A. Lesky, *Der Kommos der ‘Choephoroi’*, Vienne 1943.
- Lloyd-Jones 1970 = H. Lloyd-Jones *Aeschylus, ‘The Libation Bearers’*, A Translation with Commentary, London 1970.
- Mazon 1925 = P. Mazon, *Eschyle*, 2, Paris 1925.
- Mnouchkine 1992 = A. Mnouchkine, *Les ‘Choéphores’*, *Eschyle*, notes de J. Bollack, Paris 1992.
- Page 1972 = D. Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1972.
- Schwenck 1819 = K. Schwenck, *Aeschylus ‘Choephoroi’*, Trajecti ad Rhenum 1819.
- Saint-Victor 1880 = P. de Saint-Victor, *Les deux masques*, 1, *Les antiques, Eschyle*, Paris 1880.
- Smyth 1926 = H.W. Smyth, *Aeschylus : ‘Agamemnon’, ‘Libation-bearers’, ‘Eumenides’, Fragments ; Cambridge MA-London 1926.*
- Sommerstein 2008 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus*, 2, Cambridge 2008.

Untersteiner 2002 = M. Untersteiner, *Eschilo, Le 'Coefore'*, testo, traduzione e commento a c. di W. Lapini – V. Citti, Amsterdam 2002.

Verrall 1893 = A.W. Verrall, *The 'Choepori' of Aeschylus*, London 1893.

West 1990 = M.L. West, *Aeschylus. Tragoediae*, Stuttgart 1990.

Wilamowitz-Moellendorff 1914 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914.

Abstract: The purpose of this paper is to draw through the comparative study of several significant translations of *The Libation bearers* of Aeschylus, in French and in English, the range of possible alternatives, the various issues and also the bias of the translators, that underlie their practice, through the act of understanding as well through its transposition in a personal writing. The complex language in which the word 'mother' appears for the first time in the *Commos* produces a poetic and dramatic event, focused on the definition of the filiation in the Atreidae family. This moment is particularly interesting for analysing translator's practice and in a wider approach, the modern reception of Aeschylus' drama.

Keywords: translation, interpretation, philology, family relationship, transgression.