



## « Une moralité composée des grandes calamitez » :

### Lazare de Baïf et l'Électre de Sophocle<sup>1</sup>

Marie SAINT-MARTIN (U. Paris-Sorbonne)

Lazare de Baïf est le premier à suivre la ligne que lance François 1<sup>er</sup> en 1530 lorsque ce dernier fonde un Collège royal (futur Collège de France) dans lequel soient relancées les études anciennes, et étudiées les littératures et langues grecque, latine et hébraïque. En 1537, avec son *Électre*<sup>2</sup>, Baïf publie la première traduction française d'une pièce grecque – entreprise qui sera suivie par Bochetel (1544, *Hécube*), Sébillet (1549, *Iphigénie à Aulis*) et Jean-Antoine de Baïf (1573, *Antigone*). Le traducteur considère la tragédie comme une « moralité composée des grandes calamitez, meurtres & adversitez survenus aux nobles & excellentz personnages<sup>3</sup> ». Cette définition, présentée au seuil de sa traduction, pourrait s'appliquer tout aussi bien à l'adaptation que John Pickering donne de la même pièce trente ans plus tard<sup>4</sup>, en s'appuyant sur la traduction du *Recueil des histoires de Troyes* de Raoul Le Fèvre (1464) par William Caxton (1475). En cela, elle demeure ancrée dans la forme médiévale : c'est un morceau édifiant, organisé autour d'épisodes sanglants montrant la chute des grands. Elle correspond aux conceptions esthétiques des théoriciens de la deuxième moitié du siècle, comme Peletier du Mans, pour lesquels la tragédie doit se terminer mal.

Malheureusement pour Baïf comme pour Pickering, le modèle sophocléen ne se prête guère à une telle définition : l'histoire d'Électre et d'Oreste, qui tuent leur mère Clytemnestre pour venger leur père Agamemnon, se termine chez Sophocle sur un chant de victoire. Si Pickering, qui livre une adaptation extrêmement libre de son modèle, peut contourner la difficulté et transformer la fable initiale pour qu'elle corresponde à ses vues, Baïf, lui, en tant que traducteur, n'a pas cette liberté ; sa traduction, d'une qualité remarquable, se veut avant tout un « truchement fidele<sup>5</sup> ». Il s'agit désormais, en opposition aux traditions de glose médiévale, de traduire « ligne pour ligne » et « vers pour vers<sup>6</sup> », comme le proclame la page de titre, afin de rendre possible un accès direct au texte, en se faisant intermédiaire sans

<sup>1</sup> Article tiré d'une communication qui a eu lieu le 6 octobre 2012 au sein du séminaire Chorea, « La traduction », dont le compte rendu est à consulter sur le site Cornucopia (<http://www.cornucopia6.com/2-chorea-2012-2013/traduire/compte-rendu-de-la-séance-du-06-10-12/>).

<sup>2</sup> Lazare de Baïf, *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'innumaine et trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, et son adultere Egistus*, Paris, Estienne Rosset, 1537.

<sup>3</sup> Lazare de Baïf, *Op. cit.*, « Définition de la tragédie » (non paginé).

<sup>4</sup> John Pickering, *A new interlude of Vice containing the history of Horestes with the cruel revengement of his father's death upon his one natural mother*, 1567, édité par D. Seltzer, *The Interlude of Vice (Horestes)*, Oxford, Vivian Ridler, University Press, 1962.

<sup>5</sup> Prologue inédit au roi François 1<sup>er</sup>, inscrit en tête du manuscrit de la bibliothèque Saint-Marc de Venise : « Et nonobstant que ce ne soit ma profession den composer en ryme, ce neantmoins pour donner quelque grâce à l'œuvre, et aussy en suyvant mon aucteur, j'ay observé les nombres de ses mestres autant qu'il m'a este possible et j'ay adjouté rythme telle quelle. » (cité par Br. Garnier, *Pour une poétique de la traduction : l'Hécube d'Euripide en France, de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 43).

<sup>6</sup> Édition de 1537, page de titre.



intervention, selon les préceptes de Luther dans son *Art de traduire* (1530)<sup>7</sup>. Une telle entreprise ne va pas sans difficultés, comme Baïf le remarque dès son adresse au lecteur : « A bon sens rendre, sçaches qu'il fault prudence bien certaine ». Baïf est confronté à une contradiction interne à son projet même : il s'agit, pour donner accès au texte de Sophocle, d'en traduire non seulement le sens, mais également les beautés, ce qu'il fait en donnant un texte en vers, très souvent agrémenté de nombreux effets de style. Ce faisant, il aménage un espace de liberté dans lequel ses conceptions esthétiques s'expriment, quoi qu'il en dise, et dans lequel la tradition dramatique médiévale, grâce aux apports antiques, se transforme pour mener à la tragédie humaniste.

Malgré ses exigences de fidélité au modèle, Baïf infléchit légèrement le texte pour lui donner une coloration nettement humaniste et le faire concorder davantage avec les attentes du public – avec toutes les difficultés que cela suppose, puisque Baïf ne va pas à la rencontre d'un public, mais le forme : il faut conserver à l'esprit que la première tragédie française, la *Cléopâtre captive* de Jodelle, ne paraît qu'en 1553 ; pourtant, les discussions sur la tragédie à partir de la *Poétique* d'Aristote, venues d'Italie, orientent déjà le discours esthétique depuis sa traduction en latin par Valla en 1498. L'essai du traducteur est bien davantage une contribution à cette formation de l'esthétique tragique française, qu'une soumission à des règles qui ne sont pas encore édictées. Je voudrais, dans cet article, étudier la traduction d'*Électre* par Baïf à la lumière des enjeux esthétiques qui définiront la tragédie quelques années plus tard.

Je reprendrai le texte de Baïf en regard des éléments qui fonderont le canon esthétique de la tragédie humaniste, en partant de la définition qu'il en donne dans les pages liminaires : « une moralité composée des grandes calamitez, etc. ». En premier lieu, je montrerai combien cette traduction est imprégnée par la conception encore très médiévale de la tragédie comme moralité ; en second lieu, j'essaierai de comprendre le participe « composée » et de montrer que l'on peut y lire l'ensemble des moyens propres à fonder l'efficacité pathétique d'une pièce ; enfin, j'aborderai le problème du dénouement funeste pour montrer les problèmes que pose la pièce de Sophocle dans le cadre de cette définition de la tragédie.

\*

La tragédie humaniste, tout en se définissant par un renvoi constant à la *Poétique* d'Aristote, demeure bien plus proche, dans la pratique, de la « *doxa* médiévale<sup>8</sup> » : une tragédie se doit de traiter « de la chute des grands » et « enseigne à se méfier de l'inconstante fortune ». Ce faisant, la tragédie s'ancre dans une définition utilitaire et moralisante, dont fait état Baïf lorsqu'il aspire, dans son adresse « Au lecteur », à en communiquer en premier lieu le « sens fort utile ». Il s'agit alors avant tout de souligner l'instabilité de la fortune : le sort des rois de Mycènes devient une leçon pour chaque particulier ; la tragédie est un exemple et une illustration de la sagesse des nations, suivant un schéma platonicien bien plus qu'aristotélien.

Dans ce contexte, on comprend que le modèle tragique, en Italie comme en France, soit bien davantage Sénèque que les tragiques grecs<sup>9</sup>. Lorsque l'on considère le mythe d'*Électre*, le

<sup>7</sup> Rapprochement suggéré par T. Karsenti, « Les conceptions de la théâtralité tragique dans les trois premières traductions en français de l'*Électre* de Sophocle », dans *De la philologie à la scène : l'herméneutique dans les traductions du théâtre antique en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, sous la direction de V. Lochert et Z. Schweitzer, p. 157-173.

<sup>8</sup> Comme le souligne E. Zanin, *Fins tragiques : Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, thèse menée sous la direction de Fr. Lecercle, soutenue en 2010, p. 141 (URL : [http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/E.Zanin\\_These.pdf](http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/E.Zanin_These.pdf)).

<sup>9</sup> M. Delcourt a souligné combien la réception de Sénèque et celle des tragiques grecs semblaient exclusives l'une de l'autre (*Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1925, p. 4-5) : « On semble n'avoir vraiment admiré Sénèque qu'à l'époque où l'on se désintéressait des tragiques grecs, où, du moins, on ne se souciait pas de les mettre en français. » Sénèque n'est pas encore goûté à l'époque qui voit les premières traductions grecques : Jacques Peletier du Mans, dans son *Art Poétique*, en 1555, estime que « Sénèque n'est guère magnifique » ; cependant, cinquante ans plus tard,



nombre de traductions et d'adaptations consacrées à l'*Agamemnon* du dramaturge latin est sans commune mesure avec la faible diffusion de ses homologues grecs. L'effet attendu de la tragédie à l'époque humaniste convenait peu aux tragédies de Sophocle, dénuées de tout sens moral évident. *Électre*, en particulier, montre le triomphe de deux enfants qui n'hésitent pas à frapper leur mère pour venger leur père ; alors qu'Eschyle et Euripide se sont interrogés sur les difficultés morales de cet acte, Sophocle ne pose pas la question : la pièce de Sophocle est absolument étrangère à tout jugement moral. Son adaptation par Pickering, en 1567, est révélatrice de l'esthétique humaniste moralisante : il s'agit, pour le dramaturge anglais, de montrer que l'on s'expose aux plus grands maux si l'on commet un acte comme celui d'Oreste. Pour cela, Vice, Courage et Revanche s'affrontent dans une mise en scène très médiévale reposant sur le travail des allégories ; le contexte chrétien impose le pardon demandé par Clytemnestre et Égisthe, condamnant résolument la volonté de gloire qui pousse Oreste à perpétrer le meurtre.

Lazare de Baïf est influencé par l'intertexte sénèque, ne serait-ce que lorsqu'il rédige l'argument de sa pièce : il y rappelle l'ensemble de l'intrigue de l'*Agamemnon*, ce qui lui permet de dresser un parallèle entre le meurtre d'Iphigénie, le meurtre d'Agamemnon et le meurtre de Clytemnestre. La tragédie de Sophocle est ainsi interprétée dans un sens très proche de la *revenge tragedy* élisabéthaine, c'est-à-dire d'une tragédie montrant un personnage vengeant la mort d'un autre d'une manière sanglante : l'acte d'Oreste se comprend comme une juste rétribution pour le crime commis contre Agamemnon et, à ce titre, il peut entrer dans le cadre esthétique humaniste. La lecture de l'ensemble du titre donné par Baïf à sa traduction est à cet égard signifiante :

*Tragedie de Sophocles intitulee Electra, contenant la vengeance de l'innumaine & trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faite par sa femme Clytemnestra, & son adultere Egistus.*

Baïf donne à lire une tragédie de vengeance, dont la morale est explicitée par le chœur au moment d'en appeler à la victoire des enfants d'Agamemnon :

Iustice bien tost sen viendra  
Et en ses mains force tiendra  
Et punira les malfaiteurs  
Qui du meurtre furent aucteurs<sup>10</sup>.

La figure, très habituelle à Baïf, de la reduplication, permet de passer de deux vers à quatre, mais surtout de flanquer l'annonce du triomphe des héros de son corollaire, la punition des malfaiteurs (peut-être présente, très légèrement, dans le texte grec, par le verbe *μέτεισιν*, « ils poursuivent »). Dans la traduction, ce qui n'était qu'un simple appel à la justice devient la punition des forfaits commis par les mauvais – la perspective a légèrement changé. Le mot de « malfaiteurs » est repris plus loin par le chœur, dans le même sens :

Vauquelin de la Fresnaye semble mettre les tragiques grecs et Sénèque sur le même pied (M. Delcourt, p. 19) ; puis, « entre la Pléiade et Racine, nous ne rencontrerons plus d'autre trace des tragiques grecs que quelques vers épars chez Corneille ou Rotrou ; encore ne s'y trouvent-ils que pour avoir été repris par Sénèque » (p. 82). Enfin, Saint-Rival ne craint pas de signaler, dans la préface de 1658 de l'édition P. Linage des œuvres du tragique latin, le mépris dans lequel Sénèque est tenu désormais (p. 118). R. Bray, lui aussi, constate que « la tragédie française jusqu'à Racine est à peu près indépendante de la tragédie attique » (*La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1977, p. 182).

<sup>10</sup> Sophocle, *Électre*, texte édité par A. Dain, traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1985 [1922], v. 477-478 : Δίκαια δίκαια φερομένα χερσῶν κράτη / Μέτεισιν, ὃ τέκνον, οὐ μακροῦ χρόνου.



Mais ou est la fouldre de dieu,  
Et le beau soleil reluysant,  
Si ce regardant du hault lieu  
Aux malfacteurs nest point nuysant ?

Si, dans le texte grec, il semblait choquant que les dieux, voyant les actes, les cachent en toute tranquillité (ἐκηλοί<sup>11</sup>), dans la traduction, la punition des criminels devient un attribut de Dieu, qui ne doit plus seulement s'émouvoir des crimes, mais nuire aux criminels en les châtier. L'entreprise de vengeance est devenue la norme incontestée de l'action tragique, ce que soulignent encore les mots de Chrysothémis, lorsqu'elle évoque ce qu'elle ferait si elle avait toute liberté d'agir<sup>12</sup> :

Que mon cueur est dolent, & venger se vouldroit  
Des choses qu'avons veu, & si iavoys puissance  
Bien tost leur monstrey ce que contre eulx ie pense.

La liberté de parole s'accompagne chez Lazare de Baïf d'un appel à la vengeance absent du texte grec. La tragédie repose sur la mémoire des morts, qui réclament vengeance ; il faut y lire une leçon morale : chacun, dans un avenir plus ou moins proche (et, au plus tard, au moment du Jugement dernier), devra rendre compte de ses actes. Baïf peut ainsi ajouter au texte source une prédiction qui prend des allures de maxime :

Quand jadis loccist en grand honte  
Quelque jour du fait rendra conte.<sup>13</sup>

La résonance biblique de ces vers colore le texte sophocléen d'une signification religieuse qu'elle n'avait pas dans le cadre d'une tragédie grecque, où c'était avant tout la faute d'*hubris* qui entraînait la chute du héros.

La transformation d'*Électre* en une pièce construite sur un modèle sénéquien, tel que l'adopteront les *revenge tragedies* quelques années plus tard, est, en somme, relativement aisée ; la prolifération des sentences, elle aussi caractéristique du style de Baïf, est également favorisée par la présence, dans le texte grec, de ce genre de sentences. Cependant, elles prennent un tour presque automatique dans le texte français et généralisent très souvent le propos. Parmi mille exemples, on peut lire la véritable maxime prononcée par Électre au moment de la mort d'Égisthe :

Car qui tost doibt mourir, quel gaing peult il avoir  
En prolongeant la mort, qui tost doiblt recevoir ?<sup>14</sup>

<sup>11</sup> *Ibid.*, v. 824-826 : εἰ ταῦτ' ἐφορῶν- / τες κρύπτουσιν ἐκηλοί.

<sup>12</sup> *Ibid.*, v. 333-334.

<sup>13</sup> *Ibid.*, v. 484-486.

<sup>14</sup> *Ibid.*, v. 1485-1486.



Le sens des vers grecs n'était applicable qu'à ceux des mortels qui se sont mêlés à des crimes ; Baïf l'élargit à tout un chacun et fait de ce qui visait le seul Égisthe, grand criminel, une figure de la condition humaine. Ce mouvement de questionnement général, présent dans le texte grec, est systématisé chez Baïf, dans une visée édifiante et souvent teintée de pensée chrétienne.

À ces réflexions morales destinées au commun des mortels s'oppose un héros excessif et orgueilleux. Face à Chrysothémis, Électre revendique une morale de l'excès qui deviendra typique de la tragédie humaniste<sup>15</sup> : un banal adjectif de fréquence, comme *πολλος*<sup>16</sup>, est l'occasion pour Électre de formuler cette esthétique, au moment où elle confesse aux femmes du chœur sa honte de gémir sur la mort de son père et sur son sort de manière si outrée :

Et trop excessive es lamentations.

Par ces mots, Électre s'assimile au parfait héros tragique humaniste, en rupture avec la société qui l'a porté, tout en restant une figure éminemment positive<sup>17</sup>. Par ces légères inflexions, Lazare de Baïf ancre ainsi la pièce de Sophocle dans le cadre d'une tragédie de revanche moralisante dont le but est de donner en spectacle un exemple instructif pour les spectateurs, selon le dogme platonicien. Cette dimension morale s'incarne évidemment dans le chœur, mais également dans les mots d'Électre, qui assume le rôle du héros tragique excessif. Le problème est que ce héros est normalement celui qui subit le malheur tragique ; or, le modèle d'Électre dédouble les fonctions, pour permettre un dénouement heureux : alors que l'héroïne, Électre, fait preuve d'excès, c'est une autre, Clytemnestre, qui en subit les conséquences malheureuses. La linéarité de l'intrigue est ainsi contredite – il faudra y revenir.

\*

La tragédie humaniste est un poème moral, dont la forme importe autant que le fond pour faire jaillir le pathétique. Baïf rappelle, dans son « Avis au lecteur », qu'il va s'appliquer à « bien traduire », ce qui ne se fera pas « sans grand peine ». Être un « truchement fidele », cela implique une fidélité à la forme, afin d'atteindre la « grâce<sup>18</sup> » ; cela va de pair avec un détachement du sens littéral, pour rendre les exigences formelles du texte par des effets propres à la langue d'arrivée. Ces exigences donnent lieu à quelques développements fort personnels, empreints d'un lyrisme charmant : la tragédie sera à la fois œuvre poétique et pathétique, grâce à ces effets d'écriture, qui tirent peut-être leur forme très monologique du genre médiéval du dit<sup>19</sup> – on peut également y voir l'influence des longs monologues sénéquiens. Le *lamento* d'Électre en est une illustration : il est écrit selon une expression à la fois très poétique et marquée de ces reduplications qui, chez Baïf, font naître le pathétique par l'*amplificatio*. Baïf délaisse l'alexandrin utilisé ailleurs, pour de brefs octosyllabes qui permettent de traduire le chant d'Électre. À l'anaphore en *πολλάς*<sup>20</sup> répond un fragment lui aussi empli d'échos sonores :

<sup>15</sup> E. Zanin, *Fins tragiques : Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, *Op. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, v. 255 : πολλοῖσι θρήνοις.

<sup>17</sup> De la même manière, le Saül de La Taille ou le Nabuchodonosor de Garnier se coupent de la société, mais aussi de leur famille même, par leurs excès.

<sup>18</sup> Prologue au roi inscrit en tête du manuscrit de la bibliothèque Saint-Marc de Venise, *Op. cit.*

<sup>19</sup> Comme le dit Fr. Heulot-Petit, « le terme monologue est utilisé pour désigner une forme théâtrale du Moyen-Âge qui trouve son origine dans le dit. Le dit est une poésie récitée qui est déjà le cadre d'une dramatisation du Moi. » (*Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 40).

<sup>20</sup> Sophocle, *Op. cit.*, v. 88-89.



Navez vous pas souventes foyz  
De mes grandz coups ouy le son  
Quand ma poitrine ferissoys  
Tous les matins par marrisson ?

Le rythme du vers, la régularité des retours phoniques dans un schéma de rimes croisées (et non suivies comme dans les passages parlés), semblent imiter les coups frappés si souvent sur la poitrine de la malheureuse. L'évocation du lit, « dresse en la pire maison que point ie puisse voir<sup>21</sup> », par son inflation superlative, plonge le spectateur dans l'amplification pathétique. Le verbe *θρῆνω*<sup>22</sup>, un peu plus loin, est développé dans une amplification du je lyrique pour devenir :

Las comment ie povre lamente  
De mon pere la dure mort.

On est bien ici dans une poésie personnelle au pathétique intense, axée sur l'expression lyrique de l'intériorité.

L'évocation de la mort d'Agamemnon amplifie ces effets pathétiques, par un développement de l'image du bûcheron présente dans le texte de Sophocle<sup>23</sup> :

Mais ma mere (si vraye mere est)  
Et Egisthus son mesnaigier  
Comme ung buscheur en la forest  
Coupe le chesne, ainsi le test  
Luy ont fendu d'hache meurtriere  
Par trahison, & par derriere.

Le passage se développe par l'évocation très pathétique des dangers possibles des pleurs (« me dust-il nuyre »), ce qui ne se trouvait pas dans le texte grec, puis reprend, en le déclinant, le verbe « pleurer » :

Mais iamais ie ne cesseray  
De plorer, & me deust il nuyre  
Tant que la nuict astre verray  
Et de iour le soleil reluyre.  
Ie ploreray, & feray deuil,  
Faisant comme le rossigneuil  
Parvenir mon son a chascun  
Sans espoir de secours aulcun.

<sup>21</sup> Développement du v. 93, *Ibid.*.

<sup>22</sup> *Ibid.*, v. 94.

<sup>23</sup> *Ibid.*, v. 98-99.





Les échos sonores qui créent une chaîne de sens, de la nuisance à la nuit puis au soleil qui reluit, permettent de lier le malheur d'Électre aux forces cosmiques éternelles. Deuil rime fort joliment avec rossignol : la comparaison est actualisée, par l'alliance sonore, avec un oiseau idéalisé pour l'occasion (alors que ses pleurs, dans le texte grec, s'expliquaient parce qu'il avait tué ses petits, il n'en est plus question ici<sup>24</sup>). À ce deuil s'ajoute non seulement le risque de représailles, mais aussi l'absence d'espoir, qui ne se trouvait pas chez Sophocle et qui, dans le contraste formé par l'union à la rime entre « chacun » et « aucun », prend des allures de démission collective de la race humaine. On est ici à la fois dans l'amplification et le pathétique, mais aussi dans une poésie délicate, très travaillée, qui reprend à son compte les images du texte source pour les enrichir de jeux sonores très personnels.

On a pu relever, tout au long de cet extrait, les notations qui égratignent au passage la figure de Clytemnestre, assombrissant le sort d'Électre : Clytemnestre est régulièrement noircie, comme dans le segment qui suit, traduisant les v. 285-286 :

Οὐδὲ γὰρ κλαῦσαι πάρα  
Τοσόνδ' ὅσον μοι θυμὸς ἡδονὴν φέρει.<sup>25</sup>

Pour Baïf, ces vers deviennent :

Il ne m'est permys de plorer a plaisir,  
Et ma mere ne veult men donner le loysir.

La triste condition d'Électre, assombrie encore chez Baïf, nourrit le pathos de la scène. De la même manière, les notations d'intériorité reçoivent un traitement qui va vers le pathétique : un simple vers,

ἄτις ἄνευ τοκέων κατατάκομαι<sup>26</sup>

devient une véritable chaîne sonore :

En désespoir mon cœur me lasse.  
Lasse je suys, mon deul me myne,  
Moy de parens povre orpheline.

Le je, là encore, y trouve une place plus importante, amplifiée par la répétition en rime annexée de « lasse », continuée par la parenté phonique et visuelle de « myne » et de

<sup>24</sup> Contrairement aux modèles analysés par M. Jourde dans sa thèse, l'image du rossignol est ici, peut-être, le signe d'un manque d'éloquence : le deuil du rossignol, comme celui d'Électre, est un « son », et non un discours articulé – en cela, l'image est bien plus sophocléenne que renaissante (*La Voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de C. G. Dubois, Bordeaux, 1998).

<sup>25</sup> P. Mazon, *Op. cit.* : « Et il ne m'est pas permis de pleurer autant que mon cœur y trouverait plaisir. »

<sup>26</sup> *Ibid.*, v. 187.



« moy ». De la même manière, un peu plus loin, la simple notation *ἡ τάλαιν' ἀπόλλυμαι*<sup>27</sup> devient :

Mais ie povre peris, Orestes attendant,  
Et seiche sus le pied (comme il est evident).

L'image d'une plante malheureuse et desséchée entre en concordance avec les jeux de Sophocle sur le nom d'Électre, rapprochée d'*ἀλεκτρα*, la jeune fille sans couche, celle qui est vouée à demeurer vierge et sans enfants. Mais l'ajout colore le passage en prenant à témoin les spectateurs, faisant appel à leur vision grâce à l'adjectif « evident » : le tableau se construit en fonction de leur réaction ; il faut faire naître en eux la pitié par ces développements lyriques. Pour toucher le spectateur, Baïf multiplie les vers oxymoriques et les formules brèves et bien frappées : « le temps se passait toujours comme si je devais mourir<sup>28</sup> » devient « j'ay vescu en mourant ».

On a croisé, au sujet de la mort d'Agamemnon, la tendance à l'amplification ; elle se retrouve, sous une forme sanglante, dans la traduction du récit de la mort du roi, rendu par Mazon de la manière suivante :

Mort sous ses coups ignominieusement, [il] a été de plus mutilé par elle  
comme un ennemi, quand, pour se libérer, elle essayait son arme  
ensanglantée sur la tête de sa victime.<sup>29</sup>

L'évocation du rite purificateur est abandonnée par Baïf, comme toutes les réalités un peu trop exotiques pour être comprises du spectateur ; par contre, le premier vers est développé en trois segments évocateurs et complété par une image pleine de vigueur :

Delle fut mutile, navre & decoppe,  
Assommé comme ung beuf devant quil eust soupe.

Ces vers montrent à quel point le pathétique, pour Baïf, recouvre à la fois la pitié, qui se développe au spectacle d'Électre racontant sans fins des maux encore plus terribles que ceux du texte grec, mais aussi la terreur, et même, l'horreur, telle qu'elle s'exprime dans la description des meurtres. Le spectacle auquel nous convie Baïf, c'est avant tout le spectacle des mots, maniés à la façon d'un Marot, dans un esprit lyrique parfois personnel et émancipé de son modèle, souvent avec bonheur : comme le dit Tiphaine Karsenti, « Lazare de Baïf place au fondement de l'effet tragique l'*elocutio*, la parole bien employée : mise en forme des sentences par la tragédie du verbe incarné, langue poétique qui transmet la raison antique à l'âme et à l'esprit français.<sup>30</sup> »

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. 304.

<sup>28</sup> *Ibid.*, v. 782, traduction P. Mazon.

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 444-446.

<sup>30</sup> T. Karsenti, Art. Cit.





\*

C'est sur le *phobos*, entendu au sens d'horreur par les philologues humanistes, que je voudrais terminer, parce qu'il influe de manière importante sur le sens de la tragédie. La définition que les théoriciens retiennent de la réflexion aristotélicienne est que la tragédie finit mal, ce qui fait naître non seulement la pitié, mais aussi et surtout la terreur, ou plutôt, dans la traduction que l'on donne du *phobos*, l'horreur<sup>31</sup>.

L'intrigue tragique humaniste est relativement linéaire et tendue vers sa fin malheureuse ; c'est l'un des critères transmis par les grammairiens et, en 1553, Peletier du Mans peut proposer la définition suivante :

En la tragédie, la fin est toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir.<sup>32</sup>

Cette définition est celle de Scaliger, de Jean de la Taille ou de Mairet, pour qui

Tragédie n'est autre chose que la représentation d'une aventure héroïque dans la misère.<sup>33</sup>

Or, si elle s'applique parfaitement aux pièces de Sénèque, elle est beaucoup moins vraie d'un grand nombre de pièces grecques et, notamment, ni d'*Électre*, ni d'*Iphigénie en Tauride*. La réécriture de Pickering répond à ce canon, en évacuant complètement le personnage d'Électre, ce qui permet de répondre à l'exigence de linéarité dans l'intrigue, tout entière tournée vers la chute du héros ; la pièce montre également la folie d'Oreste, dans une réécriture qui inclut ce qu'on pourrait considérer comme le début des *Euménides*. Bien entendu, Lazare de Baïf ne peut se livrer à ces aménagements. Le texte de Sophocle se termine par un triomphe, et celui de Baïf s'en fait l'écho :

O genre d'Atreus, apres qu'as bien souffert  
Tu as ta liberte a peine recouvert  
Par hardement  
Finalement.

Cependant, Baïf émaille son texte de certaines incertitudes, qui laissent supposer au moins un certain flottement à l'égard du sens à donner à l'issue de la pièce de Sophocle.

<sup>31</sup> E. Zanin, *Op. cit.*, p. 141. Cette exigence est remise en question vers 1640, et déjà par Sarasin (*Discours de la tragédie ou Remarques sur l'Amour tyrannique de M. de Scudéry*, 1639) ou Vossius (*Poétique*, 1647) ; voir à ce sujet J. Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975, p. 23. On pourra également se reporter aux définitions successives de la tragédie analysées par G. Forestier dans l'introduction de *La tragédie française*, 2010, p. 3-8 : l'auteur met en évidence un changement de paradigme, qui intervient grâce à la réflexion de D'Aubignac en 1657. Voir également l'analyse qu'il donne des différences entre des pièces où les passions sont « soutenues » par l'action, et d'autres dans lesquelles c'est l'action qui se trouve enrichie par les passions (p. 202-215).

<sup>32</sup> Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, Livre II, VII, *De la comédie et de la tragédie*, 1553, dans *Traité de poétique et de rhétorique*, F. Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990, Le Livre de Poche, p. 303-304.

<sup>33</sup> Préface de la *Silvanire*, 1631, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, I, édité par J. SCHERER, Paris, Gallimard, 1975, Bibliothèque de la Pléiade, p. 482.



J'y reviendrai, mais je voudrais avant cela relever les définitions qu'il donne, ici et là, du jour tragique – pour le mythe d'Électre, il s'agit, par excellence, du jour de la mort d'Agamemnon, avec lequel Baïf semble bien plus à l'aise qu'avec l'action qu'il traduit. Électre, évoquant cette journée, parle ainsi<sup>34</sup> :

O le jour que j'ay plus en hayne,  
Que iour qui soit en la sepmaine.  
O nuyct, o grandes passions,  
O les grandes afflictions  
De la mort que receut mon pere  
Des doubles mains en grand misere  
Lesquelles m'ont oste la vie  
Du pere, dont morte desvie,  
Lesquelles m'ont ainsi destruite.

Le jour tragique sème la mort et la misère ; il est bien ce jour luctueux, porteur de deuil et de haine, et mobilisant les grandes « passions » attendues du spectacle tragique. Or, le jour que montre la tragédie d'Électre, celui de la vengeance d'Oreste, a failli se dérouler de la même manière : après la dispute des deux sœurs, le chœur fait cette demande à la renommée<sup>35</sup> :

Porte nouvelle de casus,  
Qui leur sera tres despiteuse :  
Car leur maison est fort hideuse.

Jusqu'ici, la tragédie se déroule selon les critères retenus par les grammairiens. Pourtant, avec l'arrivée d'Oreste, tout change, et l'issue risque d'être trop heureuse pour un dénouement de tragédie. Par une série d'incertitudes dans la répartition des répliques, Baïf peut cependant atténuer l'effet heureux de cette fin.

En premier lieu, si nous avons vu qu'Électre chargeait sa mère de toutes les accusations, amplifiant le pathétique de sa situation, Clytemnestre, elle, jouit d'un traitement « adoucissant » et s'exprime avec une douceur relative par rapport à son homologue grecque. On peut noter ce genre d'inflexion à plusieurs reprises<sup>36</sup> ; nulle part elle n'est plus claire que dans la traduction de vers où Clytemnestre se demande si elle doit se réjouir de la mort de son fils<sup>37</sup> :

O mon dieu quest cecy ? est ce ung heur miserable  
Ou bien ung vray malheur, lequel est prouffitable ?  
Las mon cas va tresmal, sil fault saulver ma vie  
Par les malheurs de moy, & toute ma mesgnie.

<sup>34</sup> Sophocle, *Op. cit.*, v. 201-208.

<sup>35</sup> *Ibid.*, v. 1069-1070.

<sup>36</sup> Par exemple, dans la traduction des v. 612, 630-631.

<sup>37</sup> *Ibid.*, v. 766-768 ; traduction P. Mazon : « Ô Zeux ! qu'est-ce là ? puis-je dire un bonheur ? ou un événement tout à la fois terrible et profitable ? J'ai chagrin toutefois à ne garder la vie qu'au prix de mon malheur. »



Alors que, dans le texte de Sophocle, les deux options sont finalement heureuses (un bonheur, ou bien un événement utile, bien que terrible), chez Baïf, les deux sont affectées par le malheur : l'une est misérable, l'autre malheureuse. Le génitif « toute ma mesgnie » est ajouté à un texte grec dans lequel Clytemnestre n'évoquait que ses malheurs propres. Si le sens global est respecté, la traduction confère à Clytemnestre plus de douceur à l'égard de ses enfants : même si elle considère la mort de son fils comme un bien, ce bien ne va pas sans malheur (alors que, chez Sophocle, au moins la première solution envisagée était celle d'un bonheur sans tache). Ce relatif adoucissement de Clytemnestre contribue à faire de sa mort un événement peut-être plus problématique qu'il n'y paraît et va dans le sens d'une moralisation de la pièce, dans laquelle une mère ne peut se réjouir de la mort de son enfant. L'édition utilisée (qui prévaudra jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle) a elle aussi de lourdes conséquences sur ce phénomène : la disparition de répliques au dénouement, l'attribution du vers 1426 à Oreste et non à Électre, adoucissent également les relations de la jeune fille à l'égard de sa mère. Mazon peut traduire, en retenant une leçon proposée par Erfurdt en 1803, les vers 1424-1427 comme suit :

ORESTE. Dans le palais tout est bien comme il faut, si, de son côté,  
Apollon a prophétisé comme il le fallait.

ÉLECTRE. La misérable est morte ?

ORESTE. Sois tranquille : l'orgueil d'une mère ne t'humiliera jamais plus.

Lazare de Baïf, lui, s'appuie sur une édition dans laquelle la répartition des vers est différente, le passage ayant été très mutilé<sup>38</sup>. Ce n'est pas Électre qui demande avec impatience si sa mère est bien morte, mais Oreste qui le constate, sur un ton bien différent de celui adopté par Mazon. Baïf fait de Clytemnestre une « povre misérable », désormais peut-être digne de pitié de la part même de celui qui vient de la tuer et s'en réjouit :

Tout va tres bien pour nous, touchant ceulx de dedans  
Si d'Apollon loracle est seur & veritable :  
Car ia trespassee est la poure miserable :  
Ne crains plus que honte ayt maternelle pouvoir  
De te deshonnorer.

Chez Pérez de Oliva, qui avait proposé une traduction très libre de la même pièce en 1528, Oreste va jusqu'à supposer que les larmes versées par sa sœur pourraient être dues à son chagrin pour la mort de Clytemnestre :

ORÉSTES. ¿ Por qué lloras, Electra ? ¿ pésate por ventura de lo que yo he hecho ?

ELECTRA. No lloro yo porque hubo Clitemnestra tal muerte, sino porque la mereció. Quisiera yo que elle oviera sido tal, que sus hijos desearamos su vida con aquel ansia que procurabamos su muerte.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> M. Delcourt signale que ce traducteur a dû s'appuyer sur le texte grec, qui n'était pas traduit en latin ; il avait le choix entre les éditions Alde de 1502 et 1522, l'édition Junte de 1522 ou celle de Colines de 1534 (*Étude sur les traductions*, p. 27 et, sur la traduction Baïf, p. 26-33).

<sup>39</sup> Fernán Pérez de Oliva, *La Venganza de Agamenón*, 1528, dans *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, I, Madrid, Benito Cano, 1787, p. 230 : « ORESTE. Pourquoi pleures-tu, Électre ? Serais-tu triste de ce que j'ai



Il devient ici clair que le dénouement, si ardemment désiré qu'il ait été, ne peut qu'être horrible et luctueux – Pérez de Oliva supprime d'ailleurs le chant victorieux du chœur à la fin de la pièce. Chez Baïf, la soumission d'Égisthe, qui se garde bien des ironies qu'il tient dans la traduction de Mazon, introduit quelques doutes sur le bien-fondé du crime d'Oreste et, peut-être, la tyrannie à venir<sup>40</sup>. Ce malheur est prophétisé par le roi qui, chez Mazon, demande s'il est « indispensable que ce palais voie les malheurs nouveaux... » La question est interprétée par Baïf comme un constat résigné :

Force est quen ce logis veoye de fatal sort  
Les maux des Pelopides, presens, & advenir.

Dans l'ensemble de cette scène, l'attribution des répliques (dépendante, bien entendu, de la transmission manuscrite), mais également l'interprétation de la particule *H* comme une particule affirmative et non interrogative, au sens de "oui, sans doute", et non "est-ce que", changent l'esprit du dénouement et projettent une ombre tyrannique autour d'Oreste, faisant d'Égisthe et, surtout, de Clytemnestre, des victimes certes coupables, mais avant tout pitoyables. La tragédie se rapproche ainsi – si peu, mais de manière significative – d'une définition qui voit en elle le spectacle de malheurs attachés à la personne des rois. Clytemnestre et Égisthe, souverains en fonction, jouissant de l'aura sacrée qui s'attache à ce titre (quelle que soit la manière dont il a été acquis), deviennent en filigrane les victimes d'une morale dans laquelle l'homme au plus haut doit suivre le mouvement de la roue de la fortune et retomber au plus bas ; ce sort, qui s'attache à tous les puissants, ne manque pas de profiler derrière les deux enfants un destin funeste. La tragédie d'Électre et d'Oreste, ce n'est donc plus une tragédie implexe qui, grâce à la scène de reconnaissance, tourne le malheur (d'Électre) en bonheur et en triomphe, mais bien un spectacle linéaire entièrement tourné vers sa fin, dans lequel la mort des tyrans, prophétisée d'entrée de jeu, est effective au dernier acte.

La tragédie de Sophocle, dans la traduction de Baïf, montre ainsi « un merveilleux spectacle », comme Électre le dit de la vision qu'elle annonce à Égisthe<sup>41</sup> ; on peut y lire la définition de la tragédie, comme pièce sanglante et hautement spectaculaire, telle que le seront les pièces de la fin du siècle. Cela passe par les mots qui s'y prononcent, notamment dans les commentaires du chœur. Au moment de la mort de Clytemnestre, ce dernier, parlant du palais (mais on peut l'entendre également de la pièce), souligne que « Les execrations / [S'y] font sans fictions : / Et ceulx qui sont soubz terre, / Aux vivants font la guerre : / Car les mortz, des meurtriers veulent le sang avoir / Ung chascunde cela peult exemple icy veoir<sup>42</sup> ». Une telle horreur deviendra vite définitoire du genre, et Laudin peut affirmer en 1598 :

---

accompli ? ÉLECTRE. Je ne pleure pas parce que Clytemnestre a reçu une telle mort, mais parce qu'elle l'a méritée. J'aurais voulu qu'elle fût telle, que nous, ses enfants, désirions sa vie avec la même anxiété que nous avons recherché sa mort » ; on pourra se reporter, pour l'œuvre de Pérez de Oliva, aux travaux de Fl. d'Artois, notamment « *Las Troyanas* (1633) de González de Salas : "nouvelle idée de la *tragedia*" à l'usage des dramaturges ou dernier avatar du commentaire humaniste ? », communication proposée à l'occasion du colloque « De la philologie à la scène : l'herméneutique dans les traductions du théâtre antique en Europe (XVI<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècles) », organisé à l'université de Paris VII les 26 et 27 novembre 2010, par V. Lochert et Z. Schweitzer.

<sup>40</sup> *Ibid.*, v. 1503 : traduction Baïf : « Point n'y contrediray », à comparer à P. Mazon : « As-tu donc peur que je t'échappe ? »

<sup>41</sup> *Ibid.*, v. 1455.

<sup>42</sup> Traduction des v. 1419-1421.



Plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes<sup>43</sup>.

Le spectacle funeste fait advenir l'horreur, critère essentiel de la tragédie à partir de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, venant traduire le *phobos* aristotélien. Si Pickering ou, encore en 1633, Goffe, ont pu développer le spectaculaire à outrance et inonder la scène britannique de sang, Baïf ne peut opérer de si grands changements. Cette horreur est cependant présente et donnée à lire dans le texte : le spectateur, double du chœur, la subit lorsqu'il entend les cris de Clytemnestre<sup>44</sup> : alors que le chœur antique se contentait de frémir (*φρῖζαι*), le chœur de Lazare de Baïf transcrit le terme d'un mot qui peut résumer sa poétique de l'excès et du pathétique :

Chose inaudite i'oy, dont i'ay tres grande horreur.

Dans ce dernier vers, on peut lire une description de l'effet tragique sur le spectateur : la tragédie représente une chose inouïe, qui fait advenir l'horreur. De ce point de vue, l'issue d'Électre, malgré son péan final, est sans aucun doute exemplaire.

\*

L'entreprise de Baïf, de respecter à la fois le fond et la forme pour transmettre la « grâce » du modèle sophocléen, était vouée à l'échec – Du Bellay le soulignait dans sa *Deffense*, lorsqu'il estimait que pas plus que le peintre ne peut représenter l'âme dans son tableau, le traducteur ne peut transmettre l'énergie du texte source<sup>45</sup>. Après les travaux pionniers qui suivent Baïf, on note un abandon des traductions en vers, pour privilégier le sens – ce que feront André Dacier et Brumoy. Cependant, l'émergence de la tragédie française, seize ans plus tard, n'a pu manquer d'être marquée par le modèle grec présenté par Baïf : en cela, le traducteur a contribué à l'ambition de François I<sup>er</sup>, de former un nouveau public lettré. J'espère avoir montré dans cet article que ce modèle, malgré quelques flottements au regard de sa définition générique, a pu faire école et orienter l'esthétique de la tragédie humaniste naissante. Malgré les quelques éléments qui ont donné matière à cette réflexion, l'ambition de Lazare de Baïf, de donner une traduction fidèle aux modèles luthériens de respect du texte source, est tout à fait honorée par son travail. Les quelques aménagements ou incertitudes dans la traduction du dénouement permettent cependant d'entrevoir une interprétation dans laquelle Clytemnestre serait victime de son fils, dans une leçon de morale montrant la chute des grands soumis à leur faute d'*hybris*, même si le dénouement demeure, pour le chœur, un cri de victoire et de liberté.

Si l'*Électre* de Sophocle reçoit ainsi une traduction de qualité, le travail de Baïf est cependant oublié au siècle suivant, au point que Dacier, traduisant le même texte en 1692, semble l'ignorer complètement. De la même manière, les efforts de Pérez de Oliva pour acclimater la tragédie grecque en Espagne demeurent lettre morte. De ce relatif désintérêt, il faut peut-être accuser les difficultés matérielles des éditeurs à imprimer en grec. Surtout, il me semble que même en traduction, le texte ne pouvait toucher le public car, malgré les aménagements de Baïf, il ne répondait pas aux critères définitoires du tragique auquel le public s'habitue dans les décennies suivantes, notamment le dénouement malheureux et la linéarité

<sup>43</sup> Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, 1598, édité par J.-Ch. Monferran, Société des textes français modernes, 2000, p. 160.

<sup>44</sup> Sophocle, *Op. cit.*, v. 1407.

<sup>45</sup> Joachim Du Bellay, *Deffence & illustration de la langue françoise*, Paris, Arnould l'Angelier, 1549, Livre I, Chapitre VI, non paginé.



de l'intrigue qui entraîne le héros vers sa chute sans solution de continuité. Ce n'est qu'avec la redécouverte d'une *Poétique* plus favorable aux dénouements heureux, grâce à Corneille et à d'Aubignac, que des travaux comme ceux de Dacier, puis de Brumoy, pourront donner au texte une résonance plus vaste, relayée par les adaptations de Crébillon et de Voltaire, dans lesquelles l'incertitude est résolue au profit d'un pathétique attaché au personnage de Clytemnestre – ce que Baïf avait peut-être pressenti, sans oser le mener à terme.



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

- BAÏF Lazare de, *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'innumaine et trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, et son adultere Egistus*, Paris, Estienne Rosset, 1537
- DU BELLAY Joachim, *Deffence & illustration de la langue françoise*, Paris, Arnould l'Angelier, 1549
- LAUDUN D'AIGALIERS Pierre de, *L'Art poétique françois*, 1598, édité par J.-Ch. MONFERRAN, Société des textes français modernes, 2000
- MAIRET Jean, *La Silvanire*, 1631, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, I, édité par J. SCHERER, Paris, Gallimard, 1975, Bibliothèque de la Pléiade
- PELETIER DU MANS Jacques, *Art poétique*, Livre II, VII, *De la comédie et de la tragédie*, 1553, dans *Traité de poétique et de rhétorique*, édité par F. GOYET, Paris, Librairie Générale Française, 1990, Le Livre de Poche, p. 303-304
- PÉREZ DE OLIVA Fernán, *La Venganza de Agamenón*, 1528, dans *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, I, Madrid, Benito Cano, 1787
- PICKERING John, *A new interlude of Vice containing the history of Horestes with the cruel revengement of his father's death upon his one natural mother*, 1567, édité par D. SELTZER, *The Interlude of Vice (Horestes)*, Oxford, Vivian Ridler, University Press, 1962
- SOPHOCLE, *Électre*, texte édité par A. DAIN, Paris, Les Belles Lettres, 1985 [1922]

### Textes critiques

- BRAY René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1977
- D'ARTOIS Florence, « *Las Troyanas* (1633) de González de Salas : "nouvelle idée de la *tragedia*" à l'usage des dramaturges ou dernier avatar du commentaire humaniste ? », communication proposée à l'occasion du colloque *De la philologie à la scène : l'herméneutique dans les traductions du théâtre antique en Europe (XVI<sup>e</sup> -XVIII<sup>e</sup> siècles)*, organisé à l'université de Paris VII les 26 et 27 novembre 2010, par V. LOCHERT et Z. SCHWEITZER
- DELCOURT Marie, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1925
- FORESTIER Georges, *La tragédie française, Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010
- GARNIER Bruno, *Pour une poétique de la traduction : l'Hécube d'Euripide en France, de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999
- HEULOT-PETIT Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : l'altérité absente ?*, Paris, L'Harmattan, 2011
- JOURDE Michel, *La Voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de C. G. Dubois, Bordeaux, 1998
- KARSENTI Tiphaine, « Les conceptions de la théâtralité tragique dans les trois premières traductions en français de l'*Électre* de Sophocle », dans *De la philologie à la scène :*

*l'herméneutique dans les traductions du théâtre antique en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, sous la direction de V. LOCHERT et Z. SCHWEITZER, p. 157-173

TRUCHET Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975

ZANIN Enrica, *Fins tragiques : Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, thèse menée sous la direction de Fr. LECERCLE, soutenue en 2010 [[http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/E.Zanin\\_These.pdf](http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/E.Zanin_These.pdf)]