

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1998)

Heft: 28: Traduction littéraire = Literarische Übersetzung

Artikel: Sur une nouvelle traduction de la Divine Comédie

Autor: Scialom, Marc

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006466>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Marc Scialom

Sur une nouvelle traduction de la *Divine Comédie*¹

Divers travaux de traductologie, et notamment ceux d'H. Meschonnic², ont amplement montré que traduire un texte littéraire, versifié ou non, c'est viser à rendre perceptibles dans une autre langue les effets de sa poétique: entreprise qui, dans le cas de la *Divine Comédie*, comporte des obstacles considérables, comme en témoigne l'histoire de sa traduction en français.

On sait que la *Divine Comédie* est à la fois tradition et innovation. Repensant d'une manière souvent inédite toute la culture contemporaine alors en crise, cet ouvrage s'organise en effet selon trois types de tension poétique par lesquels sont mis en relation divers éléments hétérogènes, voire opposés. En premier lieu: une tension texte/langues, le toscan se juxtaposant dans la *Comédie* à tous les autres dialectes italiens ainsi qu'à des provençalismes et au provençal lui-même, à des latinismes et au latin lui-même, à des gallicismes, à des termes hébraïques, à des *hapax*, dans le cadre d'une expérimentation linguistique extrêmement étendue. En second lieu: une tension texte/littératures, par laquelle la littérature religieuse dans sa diversité (écrits bibliques et patristiques, textes des théologiens médiévaux, poésie visionnaire, *exempla*) est violemment confrontée à différents genres littéraires laïques (roman, chronique, poésie lyrique, épique, satirique). En troisième lieu: une tension texte/idéologies, par laquelle contrastent et se conjuguent la pensée païenne (non seulement aristotélicienne) et la pensée chrétienne (non seulement thomiste), les valeurs aristocratiques (non seulement gibe-

1 Il s'agit de la traduction que j'ai publiée in Dante, *Œuvres complètes*, traduction nouvelle sous la direction de C. Bec, Paris, Le Livre de Poche, "La Pochothèque", 1996, pp. 593-1024.

2 Notamment H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.

lines) et l'idéal communal (non seulement guelfe). Ainsi se détermine la démarche fondamentale de la *Comédie*: démarche poétique consistant à approfondir simultanément plusieurs traditions contradictoires, qui constituaient l'horizon même du public contemporain, en un livre à la fois polysémique et unitaire où l'on observe leur incessante mise en présence critique – le livre à son tour comportant une incessante interprétation critique de l'histoire – en vue du réapprentissage, par Dante et par son lecteur expressément interpellé, de la poésie et de la vie elle-même. De cette convergence préméditée d'un texte et de sa première réception résulte, peut-être, le pouvoir récurrent qu'a l'oeuvre, enracinée dans son siècle mais l'entraînant vers un futur qu'elle contribuait à façonner, de traverser le temps pour resurgir comme préfiguration de contrastes désormais tout autres: par exemple, dans la France de Christine de Pisan, puis dans la France des Lumières, puis dans l'Italie de Foscolo, puis dans l'Europe de Hugo, puis à l'époque planétaire de Pound, de Joyce, de Mandelstam, de Beckett, de Borges³.

Or cet effort originellement moderniste vers une nouvelle cohérence, reconquise à partir d'antagonismes non unifiés mais concertant ensemble, se résume dans le rythme poétique lui-même, lieu par excellence de l'invention, résultat de l'interaction de deux instances distinctes. D'une part: un code de versification très élaboré et contraignant, fondé sur la tradition du mètre hendécasyllabique et sur la symbolique trinitaire de la tierce rime, leur combinaison invariable déterminant une pulsation qui semble inviter, comme avait fait la lointaine poésie orale, à la diction scandée et à l'écoute collective. D'autre part: une syntaxe et un phrasé mélodique très souples, très libres, dont la logique différente vient contrarier sans relâche l'ordre métrique, suscitant tout un jeu d'enjambements, rejets, contre-rejets, déplacements d'accents, mais aussi d'autres micro-distorsions diverses: amplifications et contractions, épenthèses et syncopes. S'y dessine

3 Cf. M. Scialom, "Pour une typologie des *Divines Comédies* en français", in *Revue des Etudes Italiennes*, XXXIII/1-4, jan.-déc. 1987, pp. 19-31; et Id., "Modernité de la *Divine Comédie*: la poétique comme traversée des siècles", in *Logique des traverses, De l'influence*, Saint-Etienne, C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Etienne, 1992, pp. 53-73.

résolument, cette fois, une écriture poétique destinée à la lecture individuelle et dont les figures – de l'*Inferno* au *Paradiso* – peu à peu s'abstractisent, tendent à s'adresser plus directement à l'intellect. Ce rythme complexe, métaphore des mouvements mêmes de la pensée, accentue la densité générale d'un discours qu'A. Pézard, éminent italianiste et traducteur du poème, qualifie de "musclé, nerveux, parfois osseux"⁴.

La signifiante d'une forme fixe perpétuellement sujette à de fortes modulations qui la contestent: voilà donc en bref ce qui ne cesse, au niveau premier des mots, de redéployer symboliquement la dialectique générale de la *Commedia*, et qu'un petit nombre de traducteurs de Dante, sans doute les plus clairvoyants, se sont efforcés de restituer avec des succès très divers. Rappelons-le, le corpus des traductions françaises du poème s'étend sur une durée d'environ cinq siècles et comprend, si on y inclut les versions partielles, près de deux cents ouvrages dont certains ont été réédités plus de trente fois⁵. Un tel passé, désormais inscrit entre Dante et nous, continue d'agir souterrainement: tout lecteur d'une nouvelle *Divine Comédie* en français – même si à travers celle-ci il aborde pour la première fois le poème italien et croit le découvrir – la lit en référence inconsciente à cette masse intertextuelle qui la précède et la contamine. Parallèlement, ceux qui recommencent à traduire Dante aujourd'hui vivent parfois un agaçant problème identitaire et se demandent en secret, au moment de récrire en français le poème (car leur parole, à n'en pas douter, n'aurait aucune autre chance d'approcher celle même de Dante): "ma parole sera-t-elle bien la mienne?"

Il m'aurait paru hasardeux, en conséquence, de projeter sérieusement une Nième traduction de l'ouvrage dantesque sans tenter d'abord d'en définir la doctrine non seulement à partir des données du texte-source, mais aussi en relation distanciée avec ce foisonnant

4 Dante, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par A. Pézard, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965, p. XXI.

5 V. sur ce sujet M. Scialom, "Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la *Divine Comédie* (XV^e-XX^e siècles)", in *Lingua e letteratura*, 1986/7, pp. 121-164.

corpus intermédiaire: en effet, si différemment qu'on envisage de travailler soi-même, la traduction à venir, sitôt achevée, ne laissera pas de s'y rattacher, de prendre place à sa suite dans un même processus historique. L'exigence de liberté animant le futur traducteur ne saurait donc le dispenser de cette exploration circonspecte qui, du reste, peut quelquefois lui inspirer une salutaire humilité. Aussi son approche, certes défiante, des versions antérieures se gardera-t-elle d'être trop hâtivement discriminatoire: confrontées au texte italien, les plus caduques d'entre elles possèdent, à l'occasion, cette propriété paradoxale de faire au moins soupçonner par défaut, au travers et au-delà de leur prisme, la modernité originelle de la *Commedia*. Surtout, bien plus que l'examen de chaque traduction comparée isolément au poème, c'est leur juxtaposition systématique qui porte fruit: cette opération révélatrice les convertit en facettes virtuelles de l'oeuvre, "imparfaites en cela que plusieurs", les unes incompatibles en apparence mais inopinément complémentaires, les autres permettant d'induire par leur rapprochement telle démarche traduisante encore inusitée, toutes ensemble faisant apparaître dans notre langue un Dante miroitant, qu'on rêverait volontiers réuni en quelque monumentale édition synoptique, et dont l'indéfinie variété des visages met en crise la lecture de l'ouvrage italien lui-même, décentre utilement ses perspectives de réécriture.

* * *

Entre la fin du XV^e et notre XX^e siècle finissant, les *Divines Comédies* en français ont été rédigées en alexandrins, en décasyllabes, en vers hétérométriques, en prose, en vers libres. La diversité de ces procédures – dont chacune, à son époque précise, signale une poétique et une mentalité – révèle la difficulté constante de restituer synthétiquement un texte unitaire où le lexique, la syntaxe, le mètre, le rythme et la rime font corps avec le sens et concourent ensemble à l'effet esthétique.

Sans doute, en matière de traduction de Dante, les choix anciens de l'alexandrin et des vers hétérométriques (vers de 8, 10 et 12 syllabes en alternance irrégulière) semblent-ils être désormais les moins défendables. Ils sont toutefois instructifs, et l'évaluation des

résultats qu'ils entraînent contribue à mettre en garde contre certains critères de traduction encore tenaces aujourd'hui.

Employé pour traduire la *Comédie* dès le XV^e siècle, puis, dans des optiques illusoirement variées, durant tout le XIX^e et même au XX^e siècle, l'alexandrin⁶ conduit à des cadences sans rapport avec celles du poème-source, uniformise la diversité stylistique du poème en y privilégiant l'éloquence oratoire, connote l'"éternelle poésie" comme "langue des dieux", occulte donc à la fois l'historicité et la poéticité spécifique de l'ouvrage, incite en outre, par son ampleur, à intégrer au texte des ornements supplémentaires et des éléments de glose qui en atténuent la densité. Par ailleurs, le choix de l'alexandrin pour transcrire les *endecasillabi* dantesques implique une conception dualiste de la forme opposée au sens: les traducteurs de Dante qui ont opté pour l'alexandrin n'ont guère restitué, sous l'oripeau uniforme de ce mètre, qu'un canevas sémantique obvie, sans voir quels liens profonds attachent ici le sens aux structures formelles avec lesquelles il a jailli originellement. Qu'il suffise d'observer les contorsions successives par lesquelles Martin Saint-René, dans ses deux versions datées respectivement de 1935 et de 1966, s'évertue à mettre en vers de douze syllabes l'incipit du poème:

Au milieu du chemin que notre sort figure⁷

A mi-chemin des jours que notre vie augure ...⁸

La traduction de la *Comédie* en vers hétérométriques⁹, elle, a été

6 Adopté dès la version française inaugurale (*Ms. anonyme L III-17*, Bibliothèque Nationale de Turin, 1491?-1496?), puis surtout au XIX^e et au XX^e siècle par plusieurs dizaines de traducteurs, notamment par L. Ratisbonne (Paris, Lévy frères, 1852-1854). Le dernier en date des *Dante* en alexandrins est celui d'A. Cioranescu (Lausanne, Editions Rencontre, 1968).

7 M. Saint-René, *L'Enfer de Dante, traduit littéralement en terza rima françaises [sic]*, Paris, Librairie Le Soudier, "Bibliothèque des Etudes Poétiques", 1935, p. 21.

8 Id., *ibid.*, p. 36.

9 Les vers hétérométriques sont employés pour la première fois en 1837 par A. Le Dreuille (Paris, Imprimerie Fain) et ne le seront à nouveau que par H. Longnon en 1931 (Paris, A la Cité des Livres; rééditée par Garnier en 1951, cette traduction a été fréquemment réimprimée jusqu'à nos jours) et A. Doderet en 1938 (Paris, Union latine d'Édition).

inaugurée en 1837, puis pratiquée à nouveau pendant l'entre-deux-guerres. D'une manière plus nette que la traduction en alexandrins, elle pose implicitement, sans le résoudre, le problème de la transposition en français de l'*endecasillabo*. Car si ce vers a été fort longtemps, en Italie (comme en France l'alexandrin), le vers par excellence, celui que les plus grands poètes ont employé dans l'ode, la tragédie et l'épopée – s'il est donc, pour ainsi dire, l'homologue littéraire de l'alexandrin, chargé de résonances culturelles comparables –, il n'est nullement son équivalent métrique ni rythmique; et il ne l'est guère davantage du décasyllabe ou de l'hendécasyllabe français. Rappelons ici que, d'une part, les prosodies respectives des deux langues sont irréductibles l'une à l'autre, l'accent tonique y jouant des rôles fort différents; que, d'autre part, les ressources de l'hyperbate sont plus limitées dans notre poésie que dans la langue poétique de Dante; qu'enfin, le vers italien admettant avec facilité dialèphes et synalèphes, il peut – tantôt plus ample, tantôt plus dense – contenir un nombre de mots extrêmement variable, souplesse bien moins aisée à atteindre en vers français. Dès lors on conçoit que, refusant également les carcans de l'alexandrin, du décasyllabe et d'un hendécasyllabe d'ailleurs peu en usage, quelques traducteurs aient choisi, pour mieux épouser l'élasticité des *endecasillabi*, cet artifice commode de l'alternance entre différents mètres: lit de Procruste sur lequel le vers de Dante est tantôt abusivement étiré, tantôt abusivement raccourci. La littéralité et la conformité syntaxique peuvent ou pourraient, ça et là, y gagner quelque chose; mais cette procédure détruit le rythme même de la *Commedia*: un rythme qui, on l'a dit, participe fondamentalement du sens. Voici le début de la traduction en vers hétérométriques due à la plume d'A. Le Dreuille:

Vers le milieu du cours de notre vie,
 Au fond d'un bois obscur je me retrouve enfin,
 Et j'ai perdu le droit chemin.
 Forêt âpre, sauvage, et d'obstacles remplie.
 Quel tableau pénible à tracer!
 Maintenant rien que d'y penser
 Toute ma peur se renouvelle,
 La mort à peine est plus cruelle

J'y trouvai cependant un bien; mais je dirai
Ce que d'abord j'y rencontrai¹⁰.

* * *

La traduction du poème dantesque en prose – après quelques “belles infidèles” dont la plus fameuse reste celle de Rivarol¹¹ – atteint son apogée vers 1840-1850¹², le développement simultané de la recherche historique et des études dantesques en Italie comme en France ayant alors suscité dans le public un nouveau besoin de connaissance fondé sur une exactitude philologique plus poussée; et, dès les dernières décennies du XIX^e siècle, l'idéologie positiviste ambiante confortera cette tendance très générale. La prose ne veut être ici que le support, ustensilaire et, si possible, “neutre”, de traductions-explorations sémantiques de la *Commedia*, plutôt que de véritables récritures poétiques. C'est le parti que prennent, dans leurs versions tantôt intégrales, tantôt anthologiques ou fragmentaires, des traducteurs dont tous ne sont d'ailleurs pas des italianistes, dont certains sont des comparatistes, des historiens, voire des théologiens, ou encore des vulgarisateurs s'adressant à un public populaire et divulguant les découvertes des précédents¹³. Le travail accompli par cette

10 *La Divine Comédie de Dante Alighieri; l'Enfer*, traduction nouvelle en vers libres par A. Le Dreuille, Paris, chez l'auteur, 1837, p. 1. Je rappelle ci-après le texte italien correspondant à la citation: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la dritta via era smarrita. / Abi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura! / Tant'è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.*”

11 Londres, Paris, Mérigot le jeune et Barrois, 1783. Cette première édition de la traduction complète du seul *Enfer* par Rivarol avait été précédée, en 1780, d'une publication partielle dans la “Bibliothèque Universelle des Romans”. L'ouvrage de Rivarol fut réédité en 1785 par Didot, en 1788 par Cussac, avant que plusieurs autres éditeurs ne s'en emparent tout au long du XIX^e siècle.

12 Les plus marquantes sont celles d'A.F. Artaud de Montor (Paris, Firmin-Didot, 1812) et surtout de P.A. Fiorentino (Paris, C. Gosselin, 1840); toutes deux ont été très souvent rééditées, tant au XIX^e qu'au XX^e siècle.

13 Ces traducteurs s'appellent – dans l'ordre chronologique – V. de Saint-Mauris (1853), B. Melzi (1875), E. Gebhart (1879, 1882, 1890), E. Bouvy (1900), M. de

catégorie de traducteurs est capital en soi, car il a contribué à corriger un nombre impressionnant de contresens repérables dans les versions antérieures, et donc à rendre plus justement les signifiés de la *Comédie* pour un lecteur francophone. Il ne restitue cependant qu'un registre – essentiel, certes – de l'ouvrage, en propose la transcription littérale plutôt qu'il ne le donne à lire en tant que poème, masque sa valeur artistique pour le réduire à l'état de document: nous retrouvons ici, sous un autre aspect que dans les traductions en alexandrins, la conception dualiste du sens opposé à la forme. J'en veux pour exemple la version d'*Inferno* I, 34-36 ("*e non mi si partia dinanzi al volto, / anzi 'mpediva tanto il mio cammino, / ch'io fui per ritornar più volte vòlto.*"), par P.A. Fiorentino (1840):

elle ne s'écartait pas de devant moi, et barrait tellement mon chemin, que plusieurs fois je fus tenté de retourner en arrière¹⁴.

Attentive au seul niveau de sens émanant du lexique, sourde aux messages de la rime équivoque (*volto / vòlto*), des allitérations, assonances et accents (*più volte vòlto*), l'"honnête" traduction de Fiorentino efface ici dommageablement l'hésitation virevoltante du protagoniste devant la danse de la *lonza*. Notons que, par leur extrême littéralité elle-même, les versions en prose échouent aussi, parfois, à rendre dans sa juste perspective ce sens premier qu'elles visent pourtant si exclusivement. Ainsi, le vers 68 de *Purgatorio* XIII comportant une "cheville" pléonastique imposée en partie par le mètre et la rime ("*così a l'ombra quivi, ond'io parlo ora*"), la traduction scrupuleuse de ces neuf mots, privée de la versification qui contribue à justifier leur choix, en survalorise vainement la signifiante: ce qui s'intégrait dans le poème comme élément rythmique devient donc redondance inexplicable ou, plus grave encore, éventuellement expliquée en note comme véhiculant quelque "intention de l'auteur".

la Rousselière (1901), E.F. Jourdain (1904), E. Terrade (1904), P. Gauthiez (1908), F.M. Salerno (1912), T. de Wyzewa (1912), H. de Choiseul (1915), F. Palhories (1931), M. Mignon (1953), P. Ladoué (1957), J. Madaule (1957).

14 *La Divine Comédie*, traduction nouvelle, accompagnée de notes, par P.A. Fiorentino, Paris, C. Gosselin, 1840, Gibert, s.d., p. 8.

Cependant, vers le milieu du XIX^e siècle, période où la prose poétique, avec Baudelaire et d'autres, connaît en France une fortune nouvelle, certains traducteurs en prose se montrent soucieux d'un type de fidélité tout différent¹⁵. Lamennais, en particulier, use ingénieusement de l'hyperbate, des distorsions syntaxiques, des sonorités, pour suggérer ce qui, de la langue et de l'écriture poétique de Dante, ne peut en aucun cas être imité directement: je veux dire cette tension spécifique dérivant des figures de raccourcissement, ellipses de l'article et du pronom personnel, élisions, synalèphes, apocopes. Procédant ainsi, Lamennais ne calque pas impersonnellement une forme, mais vise à rendre perceptible à ses contemporains l'effet esthétique produit par cette forme, du moins tel qu'à son époque romantique Lamennais lui-même, très subjectivement, le perçoit et l'interprète. A preuve sa traduction, au chant I de l'*Inferno*, des vers 3 à 6 ("*Abi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!*"¹⁶):

Ah! que chose dure est de dire combien cette forêt était sauvage, épaisse et âpre, dans la pensée cela renouvelant la peur!¹⁷

(Ne croirait-on pas la manière "fidèle", mais en fait typiquement mallarméenne, dont Mallarmé, pour traduire *The Raven*, suggère en français le ton et jusqu'à la langue anglaise de Poe: "Ah! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre...")¹⁸ Par ailleurs Lamennais, traduisant de la sorte, opte naturellement pour une typographie particulière qui signale l'inspiration toute biblique de sa démarche: il dispose son texte en versets correspondants aux tercets dantesques. Or, dans ses meilleures pages, cette prose ainsi

15 Ces traducteurs, qui ordonnent leur texte en versets correspondants aux tercets de la *Commedia*, sont A. Brizeux (1841), S. Rhéal (1843-1854), F. R. de Lamennais (1855), F. Ozanam (1862).

16 Tous les fragments de la *Commedia* cités dans cet article le sont d'après la leçon de G. Petrocchi (Milano, Mondadori, 1966-1967).

17 *Œuvres posthumes de F. Lamennais*, publiées par E.D. Forgues, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855, vol. I, p. 3.

18 S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, N.R.F., "Bibliothèque de la Pléiade", 1951, *Le Corbeau*, p. 190.

scandée dans un autre esprit que celui de Dante parvient presque à renouer – fugitivement, certes – avec l’une des structures essentielles du poème-source, où les *terzine*, enchaînées entre elles par la *terza rima*, solennisent le cheminement de l’*homo viator* dans sa quête du salut, contribuent donc à conférer à l’œuvre ses connotations liturgiques. Toutefois, malgré sa remarquable audace stylistique, la version de Lamennais échoue trop souvent à restituer les aspects les plus novateurs de l’écriture dantesque. Et la raison peut en sembler paradoxale: en effet, l’emploi de versets toujours aléatoires par leur longueur comme par leur organisation prosodique rend ici moins rigoureux le code de versification qui, dans la *Commedia*, constitue l’antithèse invariable et le tremplin de toute liberté inventive. C’est pourquoi, chez Lamennais, la liberté du poème originel tend à s’estomper.

D’abord entreprise dans cet esprit de recherche assez nettement poétique, la traduction de la *Comédie* en une prose disposée en versets ou en vers libres sera adoptée ensuite, et jusqu’à nos jours, dans un simple but de clarté par d’innombrables traducteurs qui éditeront, souvent pour le lycée ou l’université, le texte italien et leur propre version juxtalinéaire, généralement littérale, ou se borneront à présenter en versets numérotés leur seule version: l’on en revient ainsi à une prose pure et simple¹⁹. Il faut bien ajouter ici que, même chez Lamennais, la limite entre verset poétique et verset prosaïque paraît souvent incertaine –, ce qui, par ricochet, conduit à mettre en question le statut ambigu du vers libre: le vers libre relève-t-il encore de la poésie quand, cessant d’être effectivement agencé selon un rythme, il ne semble résulter que d’un découpage typographique? Pour présenter le problème de façon plus radicale: comment des traductions françaises de Dante à la fois littérales et en vers “libres” – assujettis en fait aux vers du texte-source – ou en versets – assujettis à ses *terzine* – pourraient-elles présenter constamment quelque as-

19 Celle, par exemple, des traductions de F. Reynard (1877), E. Rod (1891), A. Méliot (1908), L. Espinasse-Mongenot (1912, 1965²), A. Valentin (1913), H. Hauvette (1921-1922), S. et L. Martin-Chauffier (1930), R. Vivier (1941), P. Guiberteau (1947), A. Masseron (1947-1949), J. Risset (1985-1990), J.C. Vegliante (1995), etc.

pect rythmique que ce soit, alors que les *terzine* et les vers italiens de la *Commedia* se développent selon leur respiration propre? (Et notons-le: de telles traductions ne résistent pas à l'épreuve de la diction orale.) La version que donne L. Espinasse-Mongenot d'*Inferno* I, 34-36:

et elle ne s'en allait point de devant mon visage,
 mais au contraire elle empêchait si fort mon chemin,
 que plus d'une fois j'eus le désir de revenir sur mes pas²⁰.

diffère-t-elle de celle de Fiorentino par autre chose qu'un effort d'exactitude sémantique plus poussé?

* * *

Au long des deux derniers siècles, les traducteurs de la *Comédie* en décasyllabes²¹ ont tenté de résoudre, d'une façon radicale mais périlleuse, le délicat problème de la "transmétrisation". Certains, traitant abusivement le décasyllabe comme un équivalent de l'*endecasillabo*, ont cédé au vertige d'un mimétisme généralisé, le mimétisme métrique appelant à leurs yeux, semble-t-il, l'archaïsme linguistique perçu comme un mimétisme supplémentaire: c'est ainsi qu'après quelques autres, en 1879, P.E. Littré publia fort sérieusement son *Enfer mis en vieux langage françois* et en tierce rime, assorti d'un inévitable glossaire. En voici les deux premiers tercets:

1 En mi chemin de ceste nostre vie
 Me retrouvai par une selve obscure;
 Car droite voie ore estoit esmarie.

20 Dante, *La Divine Comédie*, traduction de L. Espinasse-Mongenot, texte français et notes revus et mis à jour par L. Cohen et C. Ambroise, Paris, Les Libraires Associés, 1965, p. 3.

21 Le premier d'entre eux est F. Bergaigne (Ms. 4119, nouv. acq. franç.; Bibliothèque Nationale de Paris, 1515?-1525?), suivi, beaucoup plus tard, de Carion de Nizas (1805), Wibert (1841), V. de Perrodil (1862), A. Jubert (1874), P.E. Littré (1879), H. Vinson (1888), A.J. Boyer d'Agen (1889), A. Pératé (1922-1924), R. Gutmann (1924), E. Ripert (1924), A. Pézard (1965), J. Parichet (1977), C. Perrus et A. Rochon (1994).

- 4 Ah! ceste selve, dire m'est chose dure
 Com ele estoit sauvage et aspre et fors,
 Si que mes cuers encor ne s'asseüre!²²

L'entreprise était aussi érudite qu'utopique – une langue ne se réduisant pas à un simple “code” inerte, et son vivant enracinement socio-culturel lui interdisant d'exister autrement qu'à travers des discours oraux ou écrits engagés avec elle dans un même processus historique. Traduisant Dante en une langue morte, Littré ne ressuscitait pas plus l'ancien français qu'il ne servait la poésie de Dante: il retombait en somme, bien qu'empruntant des voies différentes, dans l'erreur dualiste des traducteurs en alexandrins et des traducteurs en prose. A l'opposé de ces artifices seulement capables de désigner (et d'épaissir) la patine tout actuelle du vieux poème, la *Commedia* ne fut-elle pas rédigée, elle, en un italien alors moderne et même rénové?

Néanmoins, réussissant presque l'impossible, A. Pézard fit paraître en 1965 une *Divine Comédie* décasyllabique rédigée en un français archaisant²³, mais dont la qualité – et l'audience, jusqu'à nos jours – montrent que l'emploi du décasyllabe, quand une jaillissante invention rythmique et verbale permet de dépasser toute pratique dualiste de la traduction, peut ne pas faire obstacle à une réécriture à la fois fidèle et distanciée de l'ouvrage dantesque. (Et l'épreuve de la diction orale est ici concluante.) C'est, par exemple, avec un vrai bonheur d'expression que Pézard traduit le passage de *Purgatorio* XXVIII, 39-42, où est décrit le personnage de Matelda tel qu'il apparaît à Dante au paradis terrestre (“*una donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via*”):

- ... une dame seulette
 40 qui s'en allait chantant fine chanson
 et cueillant à choisie parmi les fleurs
 dont sous ses pas la sente fut brodée²⁴.

22 Dante, *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*, par E. Littré, Paris, Hachette, 1879, p. 5.

23 In Dante, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par A. Pézard, *op. cit.*

24 *Ibid.*, pp. 1316-1317.

Il est remarquable qu'au fil de ces pages la brièveté du décasyllabe favorise un type d'écriture où chaque mot déploie ses connotations, contraignant le texte à une densité comparable à celle même de la *Commedia*. Pézard – peut-être le premier – révèle au lecteur francophone cette densité comme étant l'un des caractères essentiels du poème dantesque. On regrettera d'autant plus qu'il ait opté pour une langue inventée, à mi-chemin du français moderne et du vieux français. Cette démarche doit-elle conduire à rapprocher de l'échec de Littré le brillant demi-échec de Pézard? Il est vrai qu'au contraire de Littré, qui traduit d'abord en philologue, Pézard use des ressources du lexique ancien à des fins proprement poétiques. Ainsi, dans le discours tenu à Ugolino par ses fils et ses petits-fils (*Inferno* XXXIII, 61-63), pour rendre la funèbre résonance en point d'orgue du verbe placé à la rime:

61 *"Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia."*

Pézard fait cette trouvaille lexicale (qui peut irriter certains lecteurs, mais il y a bien ici "re-production" d'un effet):

61 " Père, bien moins nous fera mal
si tu manges de nous; ces tristes chairs
tu nous en as vêtus: or nous *défubles*"²⁵.

Dans le même esprit, il est frappant d'observer la manière dont Pézard, mettant en français la description du personnage de Mahomet, aux vers 22-27 d'*Inferno* XXVIII, emploie des termes anciens pour leur expressivité propre, très secondairement pour leur couleur médiévale:

22 jamais tonneau perdant fonçaille ou douve
 ne crève à guise d'un que je vis là
 rompu du col au pertuis qui groumelle.

25 *Ibid.*, p. 1101.

- 25 La boyelle pendait entre les jambes;
 on voyait la coraille et l'orde poche
 qui merde fait de ce que l'homme engoule²⁶.

On remarque ici, en effet, un jeu itératif sur les doubles “l” (“fonçaille”, “groumelle”, “boyelle”, “coraille”) et sur les “r” précédés ou suivis d’une consonne (“perdant”, “crève”, “pertuis”, “orde”, “merde”), qui suggère efficacement les rudes allitérations du texte-source et suffirait à justifier les choix lexicaux. De tels choix, certes, ne facilitent pas la compréhension du poème. Néanmoins, dans l’ensemble de cette traduction, les très nombreux archaïsmes, obscurs en soi pour le lecteur moyen, demeurent pénétrables par celui-ci au moyen d’une étymologie intuitivement pressentie: d’abord mi-opaques, ils éclairent a posteriori la langue dans son épaisseur historico-sémantique et enrichissent le texte traduit de cette polysémie particulière qui est celle du mot en soi – écho de celle du mot en soi dans le poème-source lui-même (Pézard ne parle-t-il pas très justement du “halo”, de l’“ombroie”²⁷ des vocables dantesques?). Loin de n’être qu’afféteries inutiles, ces archaïsmes, dont certes le principe méthodologique peut être critiqué, remplissent donc à l’égard du texte une véritable fonction productrice. Dante, retravaillant sa propre langue, procède sans doute d’une manière comparable quand, pour nommer la ville natale et simultanément suggérer l’ascèse de saint François, il adopte la forme toscane du nom propre latin *Asisium*, que Jacopone da Todi écrit *Ascisi*, que lui-même écrit *Ascesi* (*Paradiso* XI, 53) – et que Pézard, en français, choisit d’écrire “Ascise” plutôt qu’“Assise”.

Pézard choisit aussi, hélas, d’écrire “Biétris” plutôt que “Béatrice”, et même “Ytaille” plutôt qu’“Italie”; au chant VI du *Purgatorio*, le vers 76 (“*Abi serva Italia, di dolore ostello...*”) devient donc dans sa version:

Ha serve Ytaille, herberge de douleur...²⁸

26 *Ibid.*, p. 1064. Voici le texte italien correspondant: “*Già veggia, per mezzul perdere o lulla, / com’to vidi un, così non si pertugia, / rotto dal mento infin dove si trulla. / Tra le gambe pendevan le minugia; / la corata pareva e ‘l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia.*”

27 *Ibid.*, Avertissement, p. XIII.

28 *Ibid.*, p. 1156.

ce qui l'oblige à une note justificative, et son ouvrage foisonne de telles notes. D'où, page après page, l'impression croissante qu'on a d'être en présence d'un texte aussi étincelant qu'abscons, mûrement mais un peu vainement médité. La très belle traduction de Pézard est-elle lisible en 1998? L'était-elle seulement en 1965? Son succès durable n'est-il pas dû surtout à son caractère exhaustif (le volume de la Pléiade donnait tout l'oeuvre de Dante) et à l'indéniable qualité de son appareil critique? Comme Littré, Pézard traducteur ne s'avise pas que l'écriture – y compris l'écriture traduisante – est chair vivante de celui qui écrit: j'écris avec ma personne, ma culture, ce temps que j'habite et dont je suis fait. Traduisant le poème de Dante dans l'intention principale de montrer à mes contemporains que sa force originelle continue d'agir aujourd'hui, je ne puis donc opter que pour la langue d'aujourd'hui: c'est-à-dire la mienne propre. Qui parle ici? si séduisant qu'il paraisse, ce texte-fantôme n'est ni d'un Français du Moyen Age, ni de Dante, ni de Pézard.

* * *

Certaines versions évoquées ci-dessus m'ont accompagné dans mon propre travail, conduit en partie contre elles, mais en partie aussi comme leur re-traduction. Et notamment celles de Lamennais et de Pézard. A leurs époques respectives, l'une et l'autre étaient allées à l'essentiel: restituant bien plus qu'un simple canevas sémantique, elles avaient tendu, chacune à sa manière, à dévoiler et à faire apprécier en français la spécificité artistique du poème dantesque.

De l'expérience de Lamennais, j'ai retenu la nécessité de ne viser la modernité de Dante qu'à travers la nôtre. Comme on l'a vu, Lamennais enseigne aux traducteurs liés désormais à une autre "langue-culture" la supériorité de l'équivalence globale sur le mimétisme analytique, ce critère conduisant à deux résultats concourants: une réécriture moins morcelée et balbutiante du vieux texte, et une plus évidente restauration de sa force poétique aux yeux du public contemporain. L'exemple de Lamennais m'a donc dicté une première tâche: tenter de mettre en lumière ce qui, dans la *Commedia*, traverse effectivement les siècles jusqu'à nous atteindre aujourd'hui; et, à cet effet, sauvegarder les contrastes d'une écriture à la fois somptueuse

et laconique, périodique et heurtée, comme si son harmonieuse perfection s'opposait à un inachèvement secret, sa continuité à une hâte, à une discontinuité fiévreuse – l'originalité du poème, pour nous autres lecteurs inquiets du XX^e siècle, procédant d'abord de ce conflit dans les mots, où sont impliqués significativement les multiples contenus de l'œuvre, sous les deux signes opposés de l'ordre et de la rupture. Or ces considérations me persuadaient, paradoxalement, du notable avantage de traduire en vers réguliers: car leur régularité même, quand le texte italien l'exige, peut opportunément s'inverser en son contraire grâce à tous les jeux de l'enjambement et des dislocations rythmiques.

Ici est intervenu l'exemple de Pézard, qui illustre par ailleurs l'importance de la densité et mettait en garde – *a contrario* – contre les dangers de l'archaïsme. Ces divers impératifs une fois établis m'ont conduit à opter pour une traduction décasyllabique non rimée, en français moderne. Les exigences d'une telle versification m'ont amené à conserver, de la traduction de Pézard, le système de francisation de plusieurs noms propres italiens, impossibles à intégrer tels quels en des vers français. J'ai choisi le décasyllabe en considération de sa brièveté, jugée précieuse pour aider à restituer la concision de Dante, et non par on ne sait quel souci d'homologie. Je l'ai choisi aussi en raison de sa structure plus nettement asymétrique que celle de l'*endecasillabo*: car, la césure plus forte du décasyllabe français se situant tantôt sur la 4^e, tantôt sur la 6^e syllabe, cette inégalité très sensible des hémistiches produit un effet assez comparable à celui même que crée dans la *Commedia* la *terza rima*: l'incomplétude apparente de chaque vers appelle le vers suivant et, par suite, détermine dans tout le poème une tension indéfiniment orientée vers sa fin; de même, le marcheur progresse en se déséquilibrant et en se rééquilibrant à chaque pas. La rançon, ici et là, de cette densité et de ce rythme en partie retrouvés était une perte de certains signifiés de détail: perte, me semble-t-il, beaucoup moins préjudiciable à la "forme-sens" du poème que n'est celle, dans certaines traductions très littérales, de la densité elle-même, voire d'aspects plus proprement musicaux du style: assonances, allitérations, aussi riches de signifiante que les mots.

C'est, par exemple, en m'efforçant de recomposer en vers français une architecture sonore et un mouvement indissolublement liés

au sens que, traduisant *Purgatorio XXX*, 34-39 (il s'agit du passage où Dante, au paradis terrestre, retrouve et reconnaît Béatrice avant même d'avoir vu son visage):

- 34 *E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato ch'a la sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,*
37 *sanza de li occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor sentì la gran potenza.*

je choisis de maintenir l'enjambement très expressif des vers 34-35 (*cotanto / tempo*), les allitérations en "r" du vers 36, la frappe énergique du vers 39, quitte à m'écarter – imperceptiblement, on me le concèdera – de la syntaxe et du sens lui-même:

- 34 Et mon esprit, qui depuis un si long
temps déjà n'avait plus, par sa présence,
tremblé jusqu'à se rompre de stupeur,
37 sans que l'oeil pût encor la reconnaître,
par une occulte vertu qui vint d'elle,
sentit l'irrésistible amour ancien²⁹.

On l'aura observé dans le fragment ci-dessus, la traduction versifiée permet de créer des effets de sens en plaçant délibérément chaque mot en position forte ou faible au sein du vers; d'user, par exemple, de la triple répétition en fin de vers, comme le fait Dante dans *Paradiso XXX*, 94-99:

- 94 *così mi si cambiaro in maggior feste
li fiori e le faville, sì ch'io vidi
ambo le corti del ciel manifeste.*
97 *O isplendor di Dio, per cu' io vidi
l'alto trionfo del regno verace,
dammi virtù a dir com'io il vidi!*

29 Dante, *Œuvres complètes*, sous la direction de C. Bec, *op. cit.*, p. 866.

que je traduis ainsi:

- 94 je vis les étincelles et les fleurs
devenir fête plus grande: et j'*ai vu*
paraître l'une et l'autre cour du ciel.
- 97 O divine splendeur, par qui j'*ai vu*
le triomphal sommet du saint royaume,
fais que j'en parle comme je l'*ai vu*.³⁰

ou encore de reprendre une précieuse tmèse, comme celle de *Paradiso* XXIV, 16-17:

- 13 *E come cerchi in tempra d'oriuoli*
si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
quièto pare, e l'ultimo che voli;
- 16 *così quelle carole, differente –*
mente danzando, de la sua ricchezza
mi facieno stimar, veloci e lente.

que je rends par une figure semblable, mais après avoir préparé l'oreille du lecteur à cette surprise au moyen d'une rime en "-erce" deux vers plus haut ("dort et se berce"), ce qui me contraint à m'écarter quelque peu de la structure générale et du sens considéré en soi, notamment du sens de *quièto*:

- 13 Tels vont tournant d'harmonieux rouages
d'horloge – et le premier dort et se berce
en apparence, quand le dernier vole –,
- 16 de même ici, évoluant *diverse –*
ment, rapides ou lentes, ces caroles
me marquaient le degré de leur richesse³¹.

C'est encore à l'écoute globale d'une "forme-sens" que je traduis le début d'*Inferno* XIII. Chacune des trois premières *terzine* de ce chant des suicidés – esprits négateurs par excellence – comporte dans le texte italien un "Non" placé en anaphore, dont l'écho vocalique et consonantique se répercute en miettes à l'intérieur des vers

30 *Ibid.*, p. 1010.

31 *Ibid.*, p. 982.

correspondants (puis reparait aux trois rimes des vers 8, 10, 12), comme le montrent ci-dessous mes soulignements:

- 1 *Non era ancor di là Nesso arrivato
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da neun sentiero era segnato.*
- 4 *Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tōsco.*
- 7 *Non han sì aspri sterpi nè sì folti
quelle fiere selvaggie che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi colti.*
- 10 *Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.*
- 13 *Ali hanno...*

Intention, consciente ou inconsciente, qu'il m'a paru important de respecter, du moins autant que faire se pouvait:

- 1 Non. Nessus n'avait pas touché la rive
lorsque nous pénétrâmes dans un bois
que ni sentiers ni traces n'ont marqué.
- 4 Non vertes frondaisons: mais d'un ton sombre;
non droites branches: noueuses, retorses;
non des fruits: des piquants, et leur poison.
- 7 Non moins âpres halliers, non moins touffus
qu'entre Cesne et Cornoi, où sont ces bêtes
noires qui n'ont qu'horreur pour les gagnages.
- 10 Là font leurs nids les hideuses Harpies...³² etc.

S'agissant d'autre part de la lisibilité d'un texte souvent obscur, et pour proposer au public francophone d'aujourd'hui une *Divine Comédie* plus aisément pénétrable, j'ai jugé important, certes, de respecter dans l'ouvrage les zones d'ombre voulues par son auteur, mais je me suis employé à le nettoyer de cette couche opaque supplémentaire dont les siècles – c'est-à-dire notre histoire et notre différence – l'ont malencontreusement recouvert. L'une de mes tâches, dans ce domaine, a consisté à débrouiller prudemment l'écheveau syntaxique à

32 *Ibid.*, p. 647.

chaque fois qu'il entravait désormais notre compréhension. C'est ainsi que, traduisant les vers 41-43 d'*Inferno* I, où l'on observe une antéposition du syntagme verbal par rapport à ses deux sujets, ce syntagme verbal étant lui-même encadré par ses compléments:

*sì ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fera a la gaetta pelle*
43 *l'ora del tempo e la dolce stagione;*

j'ai cru nécessaire, au risque de modifier notablement le mouvement de la *terzina*, de rétablir un ordre des termes plus acceptable en français moderne:

aussi l'heure du jour, la saison douce,
m'induisaient à fonder un bon espoir
43 en ce fauve à la robe chatoyante³³.

Quant au lexique, on a vu que je lui fais subir une modernisation relative; je suggère d'autre part le plurilinguisme de Dante par le maintien des passages en latin, en provençal, par des tentatives de transcription de quelques dialectalismes – ainsi que de certains mots rares, comme le montre ma traduction d'*Inferno* XXXI, 40-45:

40 car, comme on voit l'enceinte circulaire
de Montroyon se couronner de tours,
tels, surgissant sur le pourtour du puits
43 de la taille à la tête, *tourroyaient*
les horribles géants, que Jupiter
menace encor de son ciel quand il tonne³⁴.

Je mets ici en relief le mot “tourroyaient”, forgé à l'imitation du mot rare italien *torreggiavano*, en le plaçant à la rime et en prenant soin de l'annoncer, dans les mots qui le précèdent, par des sonorités analogues aux siennes: “Montroyon”, “tours”, “pourtour”, “taille”, “tête”.

33 *Ibid.*, p. 600.

34 *Ibid.*, p. 724. Voici les vers italiens correspondants: “*però che, come su la cerchia tonda / Montereccion di torri si corona, / così la proda che 'l pozzo circonda / torreggiavan di mezza la persona / li orribili giganti, cui minaccia / Giove del cielo ancora quando tuona.*”

De même, je m'efforce de transcrire de manière recevable plusieurs *hapax* négligés par mes prédécesseurs, comme c'est le cas dans ma traduction de *Paradiso IX*, 73 ("*Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia...*"):

Dieu, lui, voit tout: et ta vision s'*en-lui-e*...³⁵.

Cette transcription de *s'inluia* par un "s'en-lui-e" aussi difficile à accepter (mais pas plus!) que l'*hapax* dantesque dont il procède, est annoncée, en début de vers, par un "lui" qui n'est pas dans le texte italien: si j'ajoute ce "lui", c'est pour préparer l'oreille et l'esprit du lecteur au mot étrange qui va paraître.

* * *

J'aurais mauvaise grâce à me citer moi-même plus longuement. Aussi bien interromprai-je mon propos sans prétendre le conclure. La nouvelle traduction présentée ici, perfectible, inéluctablement provisoire, redevable de ses éventuels mérites à toutes celles qui l'ont précédée (mais de ses faiblesses à son seul auteur), ne voudrait contribuer qu'à faire entrevoir Dante au lecteur non italoophone et à susciter à son tour – pour qu'à partir de la *Commedia* ne cesse de s'enrichir le puzzle intertextuel – l'élaboration ultérieure d'autres *Divines Comédies* en français.

Abstract

The content of the *Divine Comedy* is inseparable from its form, with the meeting point of these two registers being undoubtedly its poetic rhythm. A number of translators of this poem failed to take into account this essential convergence of meaning and form, and having limited themselves to the reconstitution of the semantic framework of the book, betrayed its very significance. Others, while trying to copy its form exactly, found their efforts thwarted by the insurmountable difficulties arising from the historical, linguistic and cultural differences existing between

35 *Ibid.*, p. 919.

the sources and the work under scrutiny. Others finally understood that the translation of the *Divine Comedy* should be less a formal copy of the original than an overview allowing us to apprehend with our present day sensitivity a) the significance of its form, b) the aesthetic effect this form had originally sought to convey. The author of this article gives us an outline of these various attempts and analyses, focusing in particular on the striking translations of Lamennais and Pézard, before presenting his own version not as a final accomplishment but simply as a milestone and an incitement to further endeavours.