

# \_\_\_\_ Titres \_\_\_\_

## NOTE POUR UNE NOUVELLE TRADUCTION DE LA COMÉDIE DE DANTE ALIGHIERI

Il existe de très nombreuses traductions françaises du chef-d'œuvre de Dante ; mieux, il existe en France une véritable tradition de ces traductions-là, à côté d'une sorte de supérieure ignorance et d'une fréquente insensibilité *de fond*, au-delà des modes, à la littérature transalpine. A la poésie tout spécialement. Cette tradition a elle-même été étudiée, commentée, comparée ; il n'est pas question d'en examiner ici la chronologie, ni les développements. Mais des versions modernes, de fidèles, parfois en édition bilingue, nous ont rapprochés de Dante, alors même que son œuvre était déchu du peloton de tête des livres traduits à travers le monde, vers le milieu des années Trente (cf. l'*Index Translationum* de l'UNESCO ; à noter qu'un autre auteur italien, Salgari en l'occurrence, ne viendra à son tour occuper une place honorable dans ce classement que 40 ans plus tard). Grossièrement, on peut donc dire que le problème d'une traduction nouvelle aujourd'hui aurait pu être le suivant : comment donner à lire, dans un français littéraire mais non archaïsant, un texte à peu près aussi célèbre – dans un large secteur du monde occidental – que la Bible, en tout cas pour son thème et son auteur, mais rarement connu de l'intérieur, fréquenté en tant qu'œuvre de poésie, et au fond réellement *lu pour lui-même*, comme n'importe quel grand texte de la littérature européenne de tous les temps.

Il fallait d'abord mettre l'accent sur cette découverte nécessaire d'un texte, à tort considéré comme « allant de soi » ; ce qui a été tenté déjà par le titre : *La Comédie* – ainsi que son auteur désignait le poème, avant toute « divinisation » postérieure. Et *La Comédie* de l'Alighieri, écrivain et personnage historique, bien ancré dans la Florence et la péninsule italienne de son temps (non pas l'Italie, alors inexistante) ; là encore par souci de casser des habitudes paresseuses – Dante, on croit connaître, sans savoir toujours hors d'Italie que l'on ne tient là qu'un prénom, assez banal de surcroît.

Quelles étaient alors les versions les plus courantes, sinon les plus lues, en français, vers cette fin de siècle ?

D'abord bien sûr celle d'André PEZARD, en vers, dans les *Œuvres complètes* de la prestigieuse Pléiade. Une entreprise riche de commentaires et d'érudition, précieuse à plus d'un titre, avec une indéniable épaisseur poétique ; çà et là sans doute – dans le cadre décasyllabique – encore indépassable pour quelques lustres, dans notre langue métriquement réglée (française). Malheureusement, trop particulière par endroits (et contre l'opinion dominante des spécialistes italiens plus ou moins contemporains), trop assujettie à un système général d'interprétation, inutilement archaïsante souvent, et devenue quasiment impraticable dans la longue distance d'une lecture suivie. Relatif échec du maître que Pézard a voulu être : dans une sorte de superbe isolement, cet admirable connaisseur, bon écrivain parfois – certains de ses vers sont des vers, et restent en tant que tels dans nos mémoires –, n'a pas vu le risque de laisser s'édifier sur sa propre logique un texte extravagant, presque aussitôt désagréable, voire illisible pour le plus grand nombre.

A l'extrême opposé, Alexandre MASSERON avait produit une version en prose raisonnable, agréable à lire, parfois la plus honnête dans ses doutes et ses tentatives d'élucidations ; parfois aussi trop explicite, voire à la limite du commentaire traductif – où bien entendu le lecteur sera amené à douter souvent de ce que l'interprète impose –, avec un parti-pris un peu surprenant de « dissacration » du texte et surtout des divers commentateurs qui ont sur lui accumulé leurs gloses, précisément « divinisantes ». Le regroupement des suites de trois vers de la *terza rima* en « versets » ne suffit pas à faire de ceux-ci une véritable unité poétique. On retient quelques décasyllabes de Pézard, répétons-le, on ne retient aucun « verset » de cette version prosaïque.

Récemment, la traduction moderne de Jacqueline RISSET a rencontré la faveur de la critique et du grand public, surtout parce qu'elle a été jugée de lecture facile. C'est un immense mérite. Par rapport à celle de Pézard, injustement donnée à cette occasion comme repoussoir, voilà bien une version « dépoussiérée », a-t-on dit, qui « se lit comme un roman ». N'est-ce pas là un problème ? Il est trop évident que tant de clarté va de pair avec l'écriture cursive, la tendance à l'aplatissement, la simplification d'une œuvre complexe, polysémique, hésitante et en perpétuelle modification – au moins jusque vers son milieu, la fameuse ordonnance des chants XVI et XVII du *Purgatoire* –, mais surtout poétique, avec l'infinité de lectures et la cohérence d'écriture que cela suppose. L'opacité. L'achoppement. Le danger d'une traduction pour lecture facile, dont aucun Italien ne se dirait capable aujourd'hui devant ce texte-là, va parfois jusqu'au sillon des expressions toutes faites – et « toutes faites » à des époques diverses, lesquelles n'ont rien à voir avec celle de Dante (des Centaures « en file indienne », par exemple). Le moindre mot, obscurément, nous fait entrevoir sa patine de siècles accumulés. Or, nous le savons, cette *Comédie*-là inventait littéralement une langue en même temps que son langage propre.

Un tel succès, en soi bénéfique, a quelque peu éclipsé les mérites de la version contemporaine de Lucienne PORTIER, très fidèle aux signifiés – en particulier intellectuels, philosophico-théologiques, voire religieux de la seconde partie de l'œuvre –, mais peu sensible à certaines composantes de cette langue poétique, telles que la variation lexicale (et même morphologique) et la souplesse du rythme, dans le cadre réglé de la *terza rima* dantesque. L'invention linguistique semble bien timorée, ainsi que le travail sur la correspondance entre petites et grandes unités du texte. Et de même que chez Risset, la découpe des pseudo-vers, en français, n'est pas toujours convaincante ; si bien qu'à la lecture, ce qui fait de l'ensemble textuel un « signe » global nouveau, inédit, inouï, risque de passer totalement inaperçu. Par leur adhérence têtue à l'original, refusant bien sûr le romanesque, certains vers toutefois ont une frappe intéressante, où la précision extraordinaire du vocable (dantesque) est préservée.

Pour mémoire, on rappelle aussi les versions un peu plus anciennes de LONGNON (1938), toujours disponible, et de PERATE (1921-23), qui avaient les défauts et les qualités des francisations en vers pratiquées à leur époque. Celle de Longnon, en particulier, alternait astucieusement décasyllabes et alexandrins, dans la perspective d'une équivalence globale à l'*endecasillabo* italien – évidemment inatteignable – et à la *terza rima*, par l'espèce de concaténation (métrique) qu'elle suggérait dans notre lecture. On note aussi en passant que Masseron (1947) a manifestement lu Pératé (1923), lequel connaissait quelques grandes traductions du XIX<sup>e</sup> siècle (en particulier l'*Enfer* de Littré) ; et que Risset (1985-87) a lu autant Masseron que Pézard (1965).

Déclarons d'emblée, avant de passer à quelques principes élémentaires qui ont guidé cette traduction nouvelle, qu'elle a été elle-même accompagnée d'une longue fréquentation du volume de la Pléiade, texte et notes, parallèlement au respect scrupuleux de l'édition critique et des choix philologiques de Petrocchi. Les seules notes réellement utiles, au-delà des quelques grands choix interprétatifs sous-jacents aux traditionnelles présentations de chaque chant (voir en particulier les divisions de la troisième zone du septième cercle, *Enfer* XV-XVII), auraient été d'élucidation littérale ou historique. Plutôt que d'ajouter là quelques touches minimales à Pézard et Petrocchi, on a fait le pari d'y renoncer tout à fait ; quitte à tenter d'intégrer, si l'on peut dire, la précision « savante » dans le texte même (traduit). C'est évidemment plus difficile.

Le souci premier, avec celui d'une écriture si possible *poétique*, dont seul le lecteur sera juge, a été de fixer un certain nombre de garde-fous linguistiques (le recours constant au grand *Robert* de la langue française, par exemple) et d'impératifs formels sans lesquels, semble-t-il, il eût été impossible de conserver à ce texte-là, aujourd'hui, en français, une cohérence quelconque. Avant toute tentative de fidélité aux contenus (dictionnaire), un passage par un certain nombre de contraintes significatives – linguistiques ou poétiques – a été une autre garantie liminaire. Le vers, avons-nous cru, à condition de ne pas trop l'inscrire dans la haute tradition française classique (l'alexandrin), ne pouvait être éludé. Mais encore faut-il en donner un avatar de type résolument contemporain – rôle du « e muet » à l'intérieur des hémistiches, quasi-disparition des diérèses dites « poétiques » (di-amant), tolérance des hiatus... –, dans une forme malgré tout assez neuve pour qu'au moins y soit *désignée à distance* l'invention absolue de celle du poète toscan.

Des vers, donc, mais qui soient lisibles sans un traité de métrique à la main. En particulier, rôle fondamental de la syntaxe et du rythme prosodique, y compris bien sûr par fraction de vers, mais renoncement aux subtilités métriques des diverses coupes ou césures (*épiques* par exemple). Moins codée à la simple lecture, la césure dite *enjambante*, qui consiste au fait à oublier l'existence *métrique* d'une véritable césure, a été privilégiée ; à l'italienne. La liaison, la diphtongaison presque toujours, la diérèse presque jamais. Pour faire vite, une régularité syllabique accueillant avec modération quelques possibilités du parlé (les « e muets » pour l'oreille essentiellement, encore une fois), mais évitant les cas les plus épineux d'indécision entre diction poétique et prosodie. La langue doit pouvoir contenir, sans prétendue subversion – ce qui ne signifie pas sans forcément –, toute la possible poésie à une époque donnée. Il n'est pas absolument illusoire d'essayer de désigner parfois, à défaut de le calquer, le rôle de l'accent tonique (distinctif) de la langue italienne, dans une séquence où aurait réussi à s'imposer une certaine scansion. À côté du rythme, les éléments rhétoriques du vers ont également été respectés : ainsi, la répétition de tête (anaphorique), la rime du même au même (« de toutes ses forces /.../... avec tant de force » : *Enfer* XIV, 59-61), la figure étymologique, etc. – Donnons-en à la suite quelques lieux ou points d'illustration plus précis :

**Un objet d'écriture étranger**, sans être inassimilable par l'identique : la traduction peut et doit apporter dans son nouvel horizon ce que l'original avait permis d'exprimer à sa propre langue. Chaque passage à l'acte (d'écrire, de traduire) constitue une invention potentiellement « non prévue » dans les attentes et les besoins du système linguistique et de l'institution littéraire où il se produit. Il s'agit toujours « d'inventer un verbe poétique » (Rimbaud – mais « Je réservais la traduction »), par exemple dans un espace

formel inexploré ou peu fréquenté, une image inouïe, une cadence réglée non attendue, ou préservant et décevant tour à tour une attente, une construction inhabituelle, etc. Dès l'entrée en matière, dans le cas d'espèce, éviter le train banal du 6+4 (« Au milieu du chemin de notre vie »), peut-être au profit d'un balancement à la fois déhanché (4+3) et récupérant un autre type d'équilibre, plus proche de la liberté impaire du vers italien :

*À la moitié du chemin de notre vie,*

de cadence symétrique dans le déhanchement (4+3+4) – et par ailleurs, si tel était notre propos, plus adhérent au « contenu » immédiat (forme et substance) de l'expression originale. Le vers classique même, s'il est revisité, peut se construire sur une variation et une oscillation entre plusieurs positions probables – ou également improbables – jouant les unes avec les autres et se compensant dans une séquence malgré tout « jouable », interprétable par tout lecteur de bonne volonté ; et « accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens » (id.). Par exemple, au chant XVIII d'*Enfer*,

*et que le fouet chasse pareillement*

peut parfaitement s'entendre dans la matrice métrique générale des 10 positions (décasyllabe), à la limite d'une scansion parlée, comme :

+	+	+	+	(?)	+	(?)	+	+	(?)	+
1	2	3	4	*	5*	6*	7*	8*	*	10
(9)										

(en particulier, la sixième position, précédant une légère pause, semble trop fragile pour « porter » sur un -e muet une syllabe pleine et entière). C'est ce que nous appelions, sans besoin de recourir à des conventions métriques désuètes (la césure *épique*, en effet), compensation. La lecture-exécution, en tout cas, s'y *retrouve*. Il ne s'agit en aucun cas de règles préétablies, ni ici d'ordre poétique, ni plus haut d'ordre linguistique (les fameux « écarts », à quelle norme). Bien plutôt de jouer à chaque fois sur différents niveaux de signification, où les formes (et substances) du contenu sont elles-mêmes *informées* dans tous les sens par celles de l'expression (poétique). La priorité, on le voit, est donnée au rythme – un rythme a priori « étranger », de l'*endecasillabo* italien, mais sans aucun doute assimilable puisque c'est celui que redécouvrait Rimbaud dans le même texte déjà cité, où il poursuivait :

*« Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,  
Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère »*

etc. (*Alchimie du verbe*). Du Dante, à peu de chose près...

**Une forme d'enchaînement capable de faire jouer, par ces vers, la narrativité avec le lyrisme** – et le didactisme, chez Dante inévitable –, ne doit pas interdire la provisoire autonomie de chaque unité (mot ou syntagme, hémistiche, vers, tercet, chant, etc.). Le système des rimes à empiètement y est fondamental, et fait partie désormais de la tradition italienne au point de s'inscrire dès l'époque moderne dans le champ parodique. On a essayé de transposer cette « chaîne » de la rime (périlleuse en français



aujourd'hui, avec ce qu'Eluard nommait ses « oreilles d'âne ») à un autre niveau du texte. A savoir : en une espèce de concaténation rythmique, qui fait revenir tyranniquement la liaison régulière de 10 (décasyllabes suivis), rassurante et reconnaissable, dans un ensemble de 11, selon le schéma :

11, 11, 10; 10, 11, 11; 11, 11, 10; 10, 11, 11; 11...

où aucun groupe de trois vers (lointain écho strophique de la *terza rima*, à défaut de mieux) ne reste isolé. De la rime au rythme, même si l'étymologie nous conforte, il est clair que l'anticipation de l'empiètement devient plutôt une forme de respiration et de liant, de pause peut-être dans le chemin tissé à travers chaque royaume d'outre-tombe. La rime, lorsqu'elle n'ajoute pas assez naturellement – du fait de la parenté néo-latine de nos deux langues – un surplus de sens, a été souvent évitée au profit de l'écho intérieur (*Enfer*, XVI, 104-106 : « cette onde teinte /.../ J'avais la taille ceinte d'une... »), ou de l'assonance finale (id. 124-126 : « ... un mensonge /.../... de la honte »).

Au-delà des questions techniques, traversant tous les niveaux de l'architecture textuelle, c'est peut-être là une façon d'aborder le traitement tout différent que les deux langues réservent à la répétition. Sonore (assonance), sonore et rythmique (rime), strophique (mètre et rime), sémantique (champs lexicaux), etc. – la répétition investit plus facilement et symétriquement l'intonation de la métrique française, alors que la morphologie et le vocabulaire redondants appartiennent aux habitudes discursives italiennes (j'y reviendrai). Bien entendu, la symétrie a été souvent variée en français (alexandrins de 3 × 4), tout comme la redondance l'est en italien (oscillations des formes, figures de polyptote, etc.) ; il n'empêche. D'où la nécessité de « compenser » telle perte, là, par une insistance nouvelle, ici – le plus souvent sur une autre partie du texte, voire en changeant de niveau. Par exemple, au chant XXIII d'*Enfer*, la reduplication *udi'... udi'...* (142-143), jugée pesante en français, sera compensée peu après par une reprise « à grands pas... de ses pas » (145-148), laquelle fait aussi office, par ailleurs, de rime interne.

**Une proportion très contrôlée, même si elle ne peut être aussi stricte là qu'au niveau métrique/rythmique, entre répétition et variation lexicale.** Il n'était pas concevable de traduire uniformément par « air » (*aria aere – aire* et *aura* par exemple (cependant qu'« atmosphère », mot trop récent, était refusé) : d'où « air », « fluide », « milieu », « nuit », etc. suivant l'occurrence. Le premier guide du personnage Dante, voyageur de l'au-delà (Virgile), ne saurait être uniformément appelé « maître » ou « guide ». Mais ici encore, la cohérence du tout et la pertinence du choix (de la partie) se nuancent et se modèrent l'une l'autre : à l'inverse, il a semblé nécessaire de faire varier l'énorme présence de *triste* (mais en italien, déjà alterné dans *triste – tristo*), en jouant à la fois sur l'ordre des mots (on comparera « triste individu » à « individu triste ») et sur toute la gamme du champ sémantique concerné, de « morne » à « sombre » à « sinistre » et même « orde » (après vérification, bien sûr, dans le grand *Robert*). Diversification d'autant plus nécessaire que le poids de *triste* était encore accru par quelques *mesto/-a*, voués à devenir également des « triste » français ! – Et l'on voit combien la variation morphologique italienne, à côté de celle du lexique, est forcément sacrifiée dans notre langue (« triste » est finalement seul face à *triste, tristo/-a, mesto/-a*).

A titre d'illustration, une expression comme *la trista riviera d'Acheronte* (*Enfer*, III, 78) avait d'abord été rendue par « les tristes rivages d'Achéron », alors que le même chant avait un peu plus haut « les tristes âmes » (*l'anime triste*), après un certain nombre d'autres occurrences « tristes ». Il fallait donc varier ; les rivages devinrent alors « mornes », jusqu'à ce qu'au chant VII, *lo cerchio tetro* appelât un « cercle morne » ; finalement, éliminant « mornes » mais aussi « rivages », qui se trouvait un peu plus bas pour traduire *la riva malvagia* (III, 107), la traduction opte donc pour « les *sinistres rives* d'Achéron ». L'hémistiche impair, bien sûr, est préservé (9 chaque fois). Dans les chants de la fin, XXXIII et XXXIV, on verra s'équilibrer de la même façon *breve pertugio* (...) *per lo suo forame* et : *per un pertugio tondo* (à proximité de *la buca d'un sasso*), en : « une étroite ouverture (...) par sa *trouée* de ciel » et « par une *trouée* ronde » – à proximité de « la fente d'un rocher », d'une tonalité toute différente. Des tendances profondes de chaque code linguistique – ce que j'ai appelé ailleurs « pensée de la langue » – interdisent parfois de tels jeux de variation-répétition. A l'abondance d'allotropes italiens (type « oignon/ognon ») correspondent des utilisations poétiques de la synonymie ditologique, moins productives en français (« neige immaculée et blanche »)... que faire ? Mais inversement, l'extension sémantique d'un terme peut se trouver réduite à l'extrême par les possibilités combinatoires de l'autre langue (voir par ex. *fioco* en face de « faible », « sourd » ou « flou », voire « sans voix » : *Enfer* I, 63 ; III, 27 et 75 ; XIV, 3 ; XXXIV, 22). Dans tous les cas, il est trop clair que ces diverses opérations passent toujours par la forme : la traduction des textes est aussi un échange des corps.

Enfin, bien loin de chercher à expliciter – dans un sens qui prêterait souvent à discussion –, le texte traduit doit si possible préserver la pluralité de lectures inscrite dans les difficultés même de la création, les traces de la genèse textuelle, ces « serpents qui s'entremêlent dans la complexité originale » (Audiberti, sur Le Tasse). Il arrive même que la traduction ajoute à l'épaisseur et aux hésitations de départ (polysémie, ambiguïté, etc.), éminemment poétiques dans toute langue, l'opacité propre à la forme écrite de sa propre langue – la langue d'arrivée – et du système littéraire dans lequel elle s'exprime. Ce passage par une traversée de tous les niveaux linguistiques s'apparente à une transmission quasiment physique d'une écriture à une autre, d'un sujet d'énonciation à un autre. Que serait une langue privée de ce corps, en tout cas pour son utilisation poétique ? C'est en cela, et non dans quelque présomption vaine, que le traducteur doit se comporter effectivement en écrivain, acceptant qu'un texte qui soit un texte lui échappe, se prête à plusieurs lectures, à l'infini imprévisible des interprétations ; soit ouvert à de « mauvaises » lectures, même, que par définition il n'a pas pu prévoir. Tout comme l'écrivain original, soumis à la « tmèse affaiblie » des lecteurs pressés (Barthes). C'est en quoi son résultat est bien différent d'une épreuve scolaire, parfois plus « claire », et d'une explication savante qui s'efforce précisément de prévoir « toutes » (?) ses lectures, sans faille. Sans plaisir. Il s'agit bien, avons-nous écrit, d'une opération autonome, matérielle, créative, de *transduction*. A condition que le rapport du poème et de la *transduction* à leurs époques respectives soit « égal », ou du moins comparable, par ailleurs. Et c'est pourquoi un tel texte, à l'instar de l'original, n'a pas à comporter de notes, si dans celui-là son premier auteur n'avait pas jugé bon d'en mettre. L'expérience montre du reste combien, mis à part celles de pure information (autour de l'œuvre et de son contexte), elles sont parfaitement superfétatoires. Cela, chez un très grand poète, est autorisé par le caractère d'évidence de ses choix, qui n'ont pas à être justifiés de l'ex-

térieur, et par la cohérence absolue des différentes unités aux différents niveaux de structuration de l'œuvre (syntaxe, lexicale, phonie, métrique, etc.). Certes, la diérèse pourra exceptionnellement redevenir signifiante, là, à l'*or-i-ent* du lieu de naissance d'un saint tel que François :

*Donc on ne doit, pour parler de ce lieu,  
dire Ascise, qui serait trop court nommer,  
mais Orient, si l'on veut proprement dire.  
(Paradis, XI).*

C'est que l'occurrence et l'occasion, alors, sont bien exceptionnelles.

En d'autres termes, plus un texte littéraire est riche et complexe (« difficile »), plus il est facile d'en proposer dans l'autre langue un texte prétendant à une forme d'équivalence – sans doute jamais définitive –, c'est-à-dire une traduction.

**Jean-Charles Vegliante**  
(février 1996)