

TRADUIRE DANTE

Dante écrivait dans son *Convivio* :

« Et que chacun sache que nulle chose harmonisée par lien musaïque ne se peut transmuier de son idiome en un autre sans perdre toute sa douceur et son harmonie. »

Si l'on convient avec l'auteur de la *Comédie* que toute traduction – dans la mesure où elle implique la rupture du lien indissociable entre le son et le sens qui constitue le texte poétique comme tel – se présente inévitablement comme une opération réductrice, on devra admettre aussi que la traduction qui aura pour objet l'œuvre de Dante lui-même se présentera comme doublement, ou triplement réductrice, puisque ce qui dans cette œuvre se trouve infiniment renforcé – par rapport aux œuvres poétiques normales – c'est tout ce que leur auteur désigne par le beau nom de « lien musaïque » : l'ensemble des éléments qui fondent le langage poétique (le *travail des Muses*) rendant inséparables les différents aspects du texte – la forme du vers, les rimes, etc.

Dans la *Divine Comédie* en effet, aux contraintes habituelles s'ajoutent encore d'autres liens; et avant tout le jeu nouveau de la tierce rime – strophe formée de trois vers, dont le premier rime avec le troisième, et le deuxième avec le premier de la strophe suivante. On peut dire la tierce rime une invention de Dante : bien qu'elle lui soit inspirée par la tradition courtoise (la strophe du *serventès*), c'est Dante qui le premier saisit la possibilité génératrice d'une telle strophe enchaînante. Il emploie la tierce rime pour la totalité de son grand poème, soudant ainsi chaque chant en une unité indivisible, où chaque strophe sort littéralement, en autant de naissances renouvelées, de la strophe précédente, sous les yeux du lecteur. Lequel perçoit un mouvement rapide, continu : plus qu'une série de strophes, on a une seule tresse qui se déroule; ou plutôt une série d'arcs et de flèches, chaque flèche partant du milieu de l'arc et allant fonder l'arc suivant.

Mais, de plus – et ce point indique une difficulté spécifiquement dantesque – la scansion en strophes de 3 vers est perçue par l'auteur de la *Comédie* comme entièrement significative, et précisément comme une occurrence essentielle du nombre 3, qui gouverne tout le poème. Sans affronter ici le problème inextricable de la numérologie chez Dante, rappelons ces vers du *Paradis* :

« Ce un et deux et trois qui vit toujours
et règne toujours en trois et deux et un,
non circonscrit, et qui circonscrit tout »,
(Par., XIV, 28-30)

où s'éclaire la valeur de « véritable Trinité prosodique¹ » de la tierce rime. Si par ailleurs on se souvient que le vers employé par Dante est l'endécasyllabe, on observe une corrélation supplémentaire : aux 33 chants qui composent chacune des 3 parties du poème correspondent des cellules de base (les strophes) elles-mêmes formées de

trois vers de 11 pieds – chacune a donc 33 pieds.

De sorte que la traduction introduit à tous les niveaux, par rapport à ce tissu infiniment et rigoureusement articulé et « lié », une série de ruptures irréparables. Car il est impossible, par exemple, d'implanter la tierce rime dans une traduction moderne (seules les toutes premières traductions, celles du XVI^e siècle, l'ont maintenue²) sans que tout le texte se trouve du même coup soumis à un effet de répétition excessive, perçue comme tout à fait arbitraire. Et d'ailleurs la simple rime elle-même, si elle est systématiquement imposée dans le texte traduit, y provoque une impression de mécanique redondante, ce qui trahit et méconnaît un autre aspect du texte de Dante, peut-être encore plus essentiel, celui de l'invention souveraine, qui frappe le lecteur et le déconcerte à chaque pas sur les chemins inconnus de l'autre monde...

Traduire Dante est une opération risquée; mais traduire Dante *en français* l'est plus encore : Rivarol, auteur de la première traduction célèbre de la *Comédie*, au XVIII^e siècle, imputait à Dante cette difficulté comme une sorte de perfidie supplémentaire :

« Il n'est point de poète qui tende plus de pièges à son traducteur; c'est presque toujours des bizarreries, des énigmes ou des horreurs qu'il lui propose : il entasse les comparaisons les plus dégoûtantes, les allusions, les termes de l'école et les expressions les plus basses : rien ne lui paraît méprisable, et la langue française, chaste et timorée, s'effarouche à chaque phrase³. »

La langue française est sans doute aujourd'hui moins « chaste et timorée », mais la norme du *goût* (du goût français, en tant qu'absolu et universel) a régné durablement sur la langue littéraire nationale, et, de façon impérative, sur les traductions d'autres littératures. Le « plurilinguisme » de Dante, qui inclut – surtout pour l'*Enfer* – le « bas », le « dégoûtant », est sans aucun doute profondément étranger à la tradition de la langue française, où Rabelais est resté isolé, et qui s'est constituée, historiquement, comme essentiellement « haute » et *homogène*. « Rien ne lui paraît méprisable » : l'esthétique – et l'éthique – classique tremblent...

Mais aujourd'hui – avec, disons, Céline, avec Freud – peut-on traduire ce Dante bizarre, ce Dante qui « ne méprise rien »? André Pézard a courageusement essayé, dans son édition de la *Pléiade*, en recourant aux archaïsmes, aux néologismes, aux tournures dialectales. Mais, avec des points de surprenante réussite, l'entreprise apparaît malgré tout comme une reconstitution un peu trop volontariste ou plutôt restrictive : d'une part, l'archaïsme, dans la langue de la traduction, renvoie à un Moyen Âge français, et non italien. D'autre part, l'archaïsme même donne l'image d'un texte nostalgique, alors que Dante, inventant sa langue, est tout entier tourné vers le futur⁴.

Et les autres traductions existantes semblent ne pas approcher vraiment le texte qu'elles présentent, soucieuses qu'elles sont, au premier chef, dirait-on, et selon des modalités différentes selon les contextes historiques, de respecter une norme française, obtenant pour la plupart ce résultat décevant de proposer un Dante anti-Dante, ou assez généralement a-dantesque.

Que faire dès lors? Pourquoi traduire, et comment traduire? Roman Jakobson, dans ses *Essais de linguistique générale*, rappelait ceci, que la traduction est à la fois un exemple de pratique linguistique et le modèle même de toute opération linguistique

possible⁵. De cette constatation la traduction tire aujourd'hui les raisons qui l'arrachent à son statut subalterne, et lui permettent de s'interroger plus radicalement – plus ironiquement et analytiquement – sur elle-même. Antoine Berman, proposant un nouveau champ de recherches, la traductologie, indique en même temps un nouveau type de traduction, dont la possibilité a été ouverte tout d'abord par Hölderlin, par sa traduction des tragiques grecs, et par sa réflexion sur leurs textes⁶. Traduction littérale – beaucoup plus fortement littérale qu'elle ne pouvait l'être jusqu'ici – grâce à une prosodie moderne, débarrassée de ses symétries obligatoires, et sensible à l'éclat, au tranchant d'un grand texte oublié (assoupi, recouvert par ses propres gloses), et disposant – grâce à la distance accumulée et à la réflexivité de l'époque tardive – d'une écoute capable d'ouvrir l'accès (à partir du présent) à ces textes lointains devenus proches sans cesser de faire briller leur distance.

La traduction est un processus décisionnel, écrit Jiry Levy⁷. Elle consiste en une série de choix successifs – telle une suite de *coups* dans un jeu – chacun limitant et orientant irréversiblement les suivants. Le choix originaire de cette traduction-ci peut se formuler comme la décision de faire émerger – ou de tenter de faire émerger – un aspect de la *Comédie* généralement voilé par l'opération de traduire : la vitesse du texte de Dante; l'opération de traduire instituant le plus souvent une solennité paralysante, et une sorte de sens supplémentaire, équivalant à ceci : « Le poème que vous lisez, lecteurs ignorants, est un chef-d'œuvre de l'humanité; par conséquent, découvrez-vous, et ne le regardez pas en face... » D'où l'inexorable ennui...

Rapidité étonnante, au contraire, du texte de Dante – marqué, au niveau de la fable, par la hâte des personnages : « Je te dirai en quelques mots »... « Mais il faut partir »... « déjà la lune »... Il s'agit de tout parcourir – de descendre tout l'entonnoir de l'Enfer, de gravir toute la montagne du Purgatoire, de voler jusqu'au plus haut ciel du Paradis. Mais ce n'est pas tout; il faut encore revenir très vite sur terre, pour raconter, pour écrire ce texte que le lecteur lit – boucle sans repos. La flèche de la tierce rime ne cesse pas, la surprise emmène le voyageur, le rythme des vers impairs dépayse l'oreille comme un vers libre⁸. C'est là, dans ce mouvement fébrile, que Dante est proche, qu'on entend sa voix, et que cette voix nous concerne.

Comment faire pour traduire la rapidité? D'abord, être littéral, le plus littéral possible, et dans tous les sens – mais ceci tout en décidant de ne jamais renoncer à être *absolument moderne*. Si chaque traduction équivaut, en définitive, à une nouvelle mise en scène d'un texte, il va de soi que les éléments de l'interprétation scénique se doivent d'être contemporains – non du texte, mais du metteur en scène (l'archaïsme, par exemple, ne lui appartient pas, sauf s'il est intimement coloré, et désiré, par le présent). Et puisque la tierce rime, et la rime même, produisent des effets de symétrie répétitive et immobilisante, essayer de substituer à sa marque forcée, en fin de vers, un tissu d'homophonies généralisées – transmettant directement la notion d'un espace où tout se répond à l'intérieur d'un rythme autant que possible serré et libre. Il ne s'agit pas, par ailleurs, de supprimer tous les alexandrins et décasyllabes qui affleurent sous la plume – ils font partie de notre mémoire de langue la plus profonde; la plus immédiate, ce sont eux qui laissent venir la lettre, la violence de la lettre, et la capacité qu'a un texte, parfois, de se traduire « tout seul » (Dante traduisait dans ses vers, aussi, des troubadours, du *Roman de la Rose*...), mais en laissant affleurer à côté d'eux les ruptures de rythme, les vers faux, les trébuchements qui réveillent le sens. Il s'agit, en

fait, de partir d'une prosodie moderne, celle dont nous disposons.

Écrire de la poésie aujourd'hui, c'est savoir – d'un savoir assuré – que par exemple la mesure qu'on appelle *pied* dans un vers n'existe plus comme un élément compact et indivisible (il y a des demi-pieds, des quarts de pied, et des éclats quasi imperceptibles, qui font rythme, et tiennent leur place). Le *e* muet, cette torture des versificateurs et de leurs lecteurs, est enfin devenue une créature soluble, parfois jusqu'à l'évanouissement, jusqu'à l'anéantissement. On écrit désormais avec un clavier de valeurs variables, que leur combinaison attrape et arrête un instant, dans une langue à la fois façonnée par l'histoire et rejouée par l'invention individuelle. Dès lors le plurilinguisme, par exemple, n'a pas à être introduit *par force* dans la traduction (Joyce, traduisant *Finnegans Wake* en italien, jouait au contraire – en se mettant explicitement *sous le signe de Dante* – des possibilités plurielles de la langue italienne telle qu'il la percevait et la parlait). Simple trace, ici, de l'hétérogénéité linguistique : les *noms propres*, non traduits chaque fois que c'est possible, et qui portent sur eux, selon un procédé fréquemment employé par Dante lui-même, l'épaisseur du son étranger, la proximité du hors-sens⁹.

À ce point, ce qui se révèle fascinant dans le texte de Dante, vu à partir du laboratoire contemporain, c'est ceci : que peut-être Dante n'est pas seulement – dans son lointain XIV^e siècle – très proche; il est aussi, ce qui est difficile à exprimer, et peut-être pas encore tout à fait exprimable, en avant de nous – par ce long poème, précisément, par cette tresse qu'il nous est si difficile de saisir. Nous vivons encore, littérairement, sur la poétique du poème court, telle qu'elle a été formulée par Poe, et mise en pratique par Mallarmé – fusion dans le blanc, aboli bibelot, absence de toute fleur... Mais quelque chose se dessine, dirait-on, à partir du texte de Dante, lu aujourd'hui : quelque chose qui brise d'un coup le bibelot, et de façon inattendue opère une métamorphose de sa matière : à la fois attention multipliée, prolongée jusqu'au-delà de l'audible de la chute du cristal, et distraction souveraine, négligence, qui laisse les mots trouver pour nous, et les rejoint tout à coup d'un coup d'aile, et dans la prise du souffle...

Si la mise en scène actuelle de la *Comédie* nous présente un Dante « délié » (par rapport au lien global ancien, que nous pouvons à peine concevoir) c'est peut-être là un moyen pour que la traduction fournisse – comme l'écrivait Mme de Staël en une période décisive pour la conscience de la littérature – « des aliments nouveaux¹⁰ »; et qu'elle produise, par les effets de cette langue étrange, qui n'est pas dans la nature, et qui est la langue de la traduction, quelques déplacements imprévisibles, un peu comparables à ceux qu'opère la langue du rêve. On peut commencer avec le rêve qui ouvre l'*Enfer* :

« Au milieu du chemin de notre vie
Je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue »...

Le texte italien de cette édition est celui qu'a établi Giorgio Petrocchi en 1965, fondé sur la collation et la classification de 27 manuscrits antérieurs à 1355, c'est-à-dire à l'édition de Boccace : *Dante, La Commedia secondo l'antica Vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67.

Je remercie ici Giorgio Petrocchi et les éditions Mondadori d'avoir bien voulu en accorder la transcription.

À Giorgio Petrocchi j'exprime en outre ma gratitude pour la générosité irremplaçable et pour l'attention efficace avec lesquelles il a suivi ce travail de traduction.

Notes :

1. Cf. Tibor Wlassics, *Elementi di prosodia dantesca*, Florence, Signorelli, 1972.
2. Cf. Charles Morel, *Les Plus Anciennes Traductions de Dante en France*, Paris, éditions Libr. universitaires, 1895-97.
3. Rivarol, *L'Enfer*, Paris, Méligot et Barrois, 1783, p. 32; cf. Arturo Farinelli, *Dante e la Francia*, Milan, Hoepli, 1908, I, p. 33.
4. Cf. J. Risset, *Dante écrivain*, Paris, Seuil, 1982, p. 210.
5. Roman Jakobson, *Quelques remarques sur la traduction*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p. 81.
6. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 281.
7. Jiry Levy, *Sulla traduzione*, in « Strumenti critici », n° 14, fév. 1971.
8. Cf. Tibor Wlassics, *op. cit.*
9. Cf. J. Risset, *Joyce translates*, in *Comparative Criticism*, Oxford University Press, Oxford, 1984.
10. Cité par Arturo Farinelli, *op. cit.*, I, p. 75.

Source : Dante, *La Divine comédie. L'Enfer*, texte original, trad. de Jacqueline Risset, "Rctku."Hrc o ctkqp."3; ; 7."r 017-24