

DANTE ALIGHIERI : L'ENFER de LA DIVINE COMEDIE, traduction nouvelle de Michel Orcel, éditions La Dogana, 464 p., 35 euros.

*O voi ch'avete li'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto'l velame de li versi strani.*

Inf, IX, v.61-63

Traduire une nouvelle fois Dante, *La Divine Comédie* ? N'y a-t-il pas eu, par le passé, d'excellentes traductions de l'œuvre, comme celle de Lamennais en son temps, en prose (1), ou celle d'Henri Longnon, en vers rythmés, scandés, comptés (2), celle d'André Pézard, en Pléiade, en décasyllabes non rimés (3), ou bien celle de Jacqueline Risset, en vers libres, mais mesurés (4) ? Et n'y aurait-il pas d'autres œuvres, de Dante ou d'autres, à traduire ? C'est que *La Divine Comédie* est un « si grand fleuve de parole », un livre-océan, « source » de toute poésie, comme Dante le dit de Virgile (5), « lumière et honneur de tous (les) poètes », et poème de tous les poèmes, texte de tous textes. C'est que Dante a cristallisé, aussi, depuis quelques années, l'attention de bien des critiques-traducteurs, et que – coup sur coup – sont parues plusieurs traductions : celle de Jean-Charles Vegliante, en 2012 (6), puis de René de Ceccatty en 2017 (7), enfin celle de Danièle Robert, en 2016 et 2018, pour *L'Enfer* et *Le Purgatoire* (8), *Le Paradis* restant à paraître. Voici celle de Michel Orcel, aujourd'hui, à La Dogana.

Et ce n'est pas une traduction qui s'ajoute aux autres, passées. Ce n'est pas une traduction *pour*, mais plutôt une traduction *contre*, comme l'écrit Michel Orcel, contre ces essais de traduction de ses confrères, qu'il juge durement : « l'âpreté ignorante de la musique chez l'un » (Jean-Charles Vegliante), « les bouts-rimés chez l'autre » (Danièle Robert), « l'octosyllabe – on croit rêver – chez le troisième (9) » (René de Ceccatty). Et, en réponse à ce qu'il nomme une « irritation extrême », il propose sa propre traduction – ce qui n'est pas sans poser problème.

Et faire se poser, justement, le problème de traduire Dante.

*

C'est que Dante est un cas-limite, une limite de la traduction, ou un massif, une montagne, un sommet, pour tout traducteur, qu'on doit – ou non – affronter un jour. Philippe Jaccottet lui-même, immense traducteur s'il en est, de l'allemand et de l'italien, avoue humblement ne pas avoir osé s'attaquer au grand Dante, s'y être risqué seulement, par quelques courts extraits choisis, mais ne pas avoir réussi à surmonter ses inquiétudes, ses doutes, ou son admiration (10). André Markowicz, également, s'est essayé à traduire Dante, mais jamais intégralement, jamais en totalité (11). Dante est, pour l'italianisant, ce qui défie, ce qui attire, ce qui trouble et ce qui effraie.

Avec la métrique, tout d'abord. La *Comédie* est écrite en tercets d'hendécasyllabes, en tierce rime. Michel Orcel, pour transposer l'hendécasyllabe italien, constitué de 11 syllabes accentué sur la dixième, a fait choix du décasyllabe, « exact correspondant métrique », écrit-il (12). Ce n'est pas faux. Et c'est même le plus probant que de rendre vers pour vers, strophe pour strophe, « à la vitre », comme il le dit lui-même pour Torquato Tasso, reprenant la formule célèbre employée par Chateaubriand (13). Mais c'est, sans doute, négliger le fait que l'hendécasyllabe italien n'a pas d'équivalent exact en français (14). Que, s'il est toujours accentué sur la dixième, et en cela est constitué au minimum de dix syllabes, il peut, pourtant, tout aussi bien s'arrêter sur la dixième que se prolonger sur une onzième, et parfois une douzième syllabe. Et résonner longuement dans l'air. Il ondoie alors, en silence, au-delà de sa

seule limite, et se rapprocherait ainsi bien plus du dodécasyllabe que du décasyllabe français. De même, contrairement au français où le vers de dix syllabes n'est pas le plus pratiqué, l'hendécasyllabe est encore le vers noble, le vers du grand genre, le vers lyrique, le vers épique. Et, en cela, il est la marque, comme l'alexandrin en français, d'une tradition ou d'une histoire, qu'on revendique ou qu'on rejette, qu'on accepte ou qu'on met en crise.

Rendre, toutefois, le vers de Dante par l'alexandrin a le tort d'allonger, d'étendre le vers, de le franciser, et de faire – comme le pensait Yves Bonnefoy – d'un texte italien quelque chose de français, de très racinien, relevant d'un certain classicisme. Car le vers italien est souple, bien plus souple que le vers français, césuré 6/4 ou 4/6, pour le vers décasyllabique, et 6/6, ou 4/4/4, pour l'alexandrin. Or, chez Dante, le vers bondit, rebondit, se découpe, couramment enjambe la syllabe tonique du premier hémistiche en basculant sur la suivante. Le rythme est imprévisible, fait de haltes, d'accélération. Et le mètre est irrégulier, « rigoureusement inclassable », comme l'écrit Jacqueline Risset (15). Dante rend libre son vers, usant de nombreux enjambements internes, quand le vers français est trop sage, et le décasyllabe de Michel Orcel, mesuré, bien trop mesuré. Subtilement, Jean-Charles Vegliante avait fait choix, en 2012, d'un vers français de onze syllabes, plus rare en poésie française, mais rendant bien toutes les nuances, les mouvements du vers italien, dans ses coupes comme dans sa longueur. Danièle Robert a, quant à elle, opté pour une métrique plus libre, alternant hendécasyllabes et décasyllabes français – ce qui est fort judicieux. Seul, le choix de l'octosyllabe, fait par René de Ceccatty, est vraiment une aberration, imposant des coupes, des ellipses, des réductions parfois drastiques, et donnant un air sautillant, guilleret, chantant, à un poème, narratif, à la suite d'une mort, un voyage dans l'au-delà (Enfer, Purgatoire, Paradis) pour retrouver sens à sa vie (16).

Mais le vers de Dante est, aussi, comme le peut la langue italienne, élidant, agglutinatif. Toutes les voyelles peuvent s'élider en finale. Et le vers, parfois, peut enchaîner les élisions, au point que le rendu français, dans un nombre restreint de syllabes s'avère assez problématique. Michel Orcel, en s'obligeant à respecter les (e) muets en finale se contraint, ainsi, à certaines inversions forcées ou à élider graphiquement les (e) en finale de mots, comme dans : « pareill's » (p.41), « fidèl' » (p.45), « nous vînm' » (p.63), ou « descendîm' (17) » (p.149), alors qu'une simple césure épique, sans tenir compte du (e) muet à la pause du vers, en finale de mots, aurait été possible. Des choix graphiques très contestables, que récusait Gérard Genot, déjà dans sa propre traduction de la *Jérusalem libérée* du Tasse faisant suite à celle d'Orcel (18). Danièle Robert, en usant, de vers plus mêlés, parvient un peu à esquiver cet écueil, et permet ainsi au vers français de respirer. Jacqueline Risset, par son usage du vers libre, avait libéré, justement, le vers trop contraint et avait rendu à la phrase italienne du poème de Dante quelque chose de spontané, d'immédiat, de vivant soudain.

Quant à la rime, Michel Orcel la considère, dans le texte italien, « moins lourdement pressante qu'en français », et estime que, « pour traduire la *Comédie*, on peut donc, en respectant la rythmique italienne, user de rimes souples, d'assonances, de consonances (19) ». C'est vrai que la rime italienne a moins de poids que la française, moins d'importance, et que les enjambements externes sont bien plus fréquents qu'en français, en négligeant la pause sonore en conclusion même du vers. Mais c'est, tout de même, faire peu de cas, semble-t-il, de la tierce rime. Si l'on excepte les « infidèles » du 19^{ème} siècle traduisant la *Comédie* en alexandrins bien rimés et bien césurés (20), rares sont les poètes-traducteurs à s'être risqué à rendre le vers de Dante avec ses rimes. C'est que le système employé par Dante est réellement complexe. Mais il est, pourtant, essentiel. Philippe Jaccottet, dans ses rares essais de traduction de Dante, a tenté, parfois, de la mettre, ou d'en laisser quelque apparence (21). Mais lui-même avoue qu'il n'est pas, peut-être, utile de la garder (22). André Markowicz restitue la rime, et même la tierce rime, dans sa traduction du chant V de *L'Enfer*. Mais il n'a traduit, justement, que le seul chant V, et a donc limité les problèmes de rimes. Récemment,

seule Danièle Robert s'est essayée à rendre toute la *Divine Comédie* en tierce rime, strophe après strophe. Et elle s'en est justifiée.

Pour elle, comme pour Jacqueline Risset – qui, déjà, il y a trente ans, défendait cette tierce rime, comme « tresse incessante (...), progressive (23) », qui « lie et pousse en avant le discours (24) » même du poème –, la rime dans la *Comédie* n'est pas seulement écho sonore. Elle n'est pas simple rappel de son, à la fin d'un nombre imposé de syllabes. Elle est « le moteur qui propulse le texte » en avant. Elle est « la matrice à partir de laquelle naît et se développe le poème dantesque ». Elle est même « le fil conducteur du poème (25) » dans son entier. Et Danièle Robert d'évoquer encore « le rythme de valse » dont parle Vittorio Gassman, à propos de la tierce rime, dans le livret d'accompagnement du coffret *Gassman legge Dante* (26). Bien sûr, conserver la rime, dans ce travail d'équivalence qu'est toute traduction, en français, c'est toujours gauchir ou forcer le langage à rentrer dans l'ordre, la contrainte, d'une structure métrique. C'est devoir, parfois, inverser, altérer, bouger, déplacer, vers pour vers, ou groupe pour groupe. Mais c'est bel et bien conserver quelque chose du chant dans la langue de la langue même du poème. C'est donner à la parole même de Dante une force qui se perd dans la prose rythmée, ou le vers, dans le vers blanc ou mesuré. C'est, enfin, restituer le jeu de ces trois rimes entrelacées, cette structure fort contraignante en français, mais aussi pour Dante, qui s'oblige alors à tourner, contourner, et tordre sa langue, en de multiples inversions, pour inscrire cette forme fixe dans le langage.

C'est plier la langue française à la même contrainte métrique que l'italienne.

*

Et il y a plus. La tierce rime n'est pas, chez Dante, une simple contrainte métrique. Elle est, surtout, structure de sens. C'est elle et par elle que se crée cette langue qui est propre à Dante, et qui crée la langue italienne. On prétend que la tierce rime fonctionne, comme son nom l'indique, sur la répétition de trois rimes. C'est, peut-être, oublier qu'elle s'ouvre et se ferme sur deux rimes seulement, ce qui enclenche un début bancal où le manque est appel de sens. Elle se clôt encore sur deux rimes, par un unique vers isolé, détaché du reste des strophes (27). Et l'on sait que Dante a pris soin de clore chaque partie par un vers s'achevant sur le mot « étoiles » : rien que pour *L'Enfer* : « *E quindi uscimmo a riveder le stelle* » : « Et là nous sortîmes revoir les étoiles » (Jean-Charles Vegliante) ; « Libre enfin, je vis les étoiles » (René de Ceccatty) ; « Et ce fut vers les étoiles la sortie » (Danièle Robert) ; « et l'on sortit enfin sous les étoiles (28). » (Michel Orcel). Ce vers final est bien, dès lors, véritable clé de clôture ou de fermeture de chaque chant. Il est terme, arrêt, du sens. Il est fin donnée à ce sens que les strophes enchaînées déroulent. La tierce rime, plus encore qu'un écho sonore, est donc bel et bien ce qui tient, fixe, impose, clôture le sens, ce qui fige les mots et la langue dans un habitacle fermé. Et elle est ce qui pousse Dante à créer des mots ou un sens inusité à certains mots, pour finir son vers ou son chant (29). À user de néologismes. Et à inventer une langue.

Dante, souvent, est présenté comme le père de la langue italienne. S'il ne crée pas la langue, du moins il la fixe, il la stabilise, en la liant par la forme métrique, par le poème. Il fait choix de la langue vulgaire, langue instable, encore peu figée par l'écrit. Et l'élève au rang, par le vers, de la langue même de la grande poésie antique. Il la fige par la métrique, comme l'hexamètre dactylique, ou la période oratoire, la langue latine. Il recherche le « vulgaire noble », pour écrire de Béatrice, « pour dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune (30). » C'est, pour cela, que cette langue vulgaire qu'emploie Dante dans son poème est encore comprise de nos jours, sans difficulté excessive, par n'importe quel italien. Rendre Dante en traduction, c'est donc forcément rechercher cette langue lisible, accessible, même si ce n'est pas une langue simple. Bien à tort, André Pézard avait voulu restituer Dante dans un français

correspondant à son époque, ou un français médiéval reconstitué par un français du 20^{ème} siècle. Autant dire que l'expérience, si elle était compréhensible, s'est vite avérée illisible. Chez M. Orcel, la langue est très claire, comme le fit Jacqueline Risset, dans sa propre traduction de Dante. La langue est lisible, accessible à tout lecteur contemporain, à l'exception de quelques marques archaïques qui étonnent un peu : « rencontre moi » (p.21, 177) ; « le past » (p.27) ; « moult » (p.47) ; « cestui » (p.77) ; ou ces « cil » ou ces « jà » fort nombreux qui parsèment le texte (p.35, 39, 81, 163, 175, 191, 195, 201...), sans parler de « Emmi la mer » pour traduire : « in mezzo mar (31) ». Mais la syntaxe est respectée, et parfois fort scrupuleusement, avec d'heureuses inversions (32). Et la langue, dans son immédiate lisibilité, est rendue.

Mais, toutefois, chez Michel Orcel, le choix de traduire « à la vitre », comme il dit, a un peu tendance à niveler la langue de Dante. Car, chez Dante, la langue n'est pas, contrairement à ce que pourrait laisser croire une première lecture, d'une lisibilité absolue. C'est une langue très hétérogène, faite de changements de niveaux linguistiques, stylistiques, continus. C'est une langue polyphonique, qui ne tient véritablement que par le cadre métrique et la structure de la tierce rime. Ainsi y a-t-il, dans la *Comédie*, de multiples inversions verbales, surtout dans les temps composés, des déplacements de substantifs ou de participes passés, des éléments de syntaxe ancienne, des ellipses, des obscurités. Dante écrit, et expérimente en même temps, continuellement, sur la langue, et dans tous les styles. Le problème de la langue, pour lui, est vital, est essentiel. Il est tendre poète, parfois, lumineux, lyrique, cristallin, usant de ce qu'il nomme lui-même, au chant XXIV du *Purgatoire*, le *dolce stil novo* (33). Mais il peut, dans le même temps, être cru, être très grossier, user des mots les plus vulgaires (34). Plus encore, la langue de Dante est faite d'un mélange de langues. Polyphonique, hétérogène, mais tout aussi bien polyglotte. S'il écrit bien en langue vulgaire, il ne cesse, pourtant, de mêler, dans son texte de la *Comédie*, d'autres langues ou d'autres dialectes.

Ainsi trouve-t-on du latin très souvent (35), des mots régionaux, de l'hébreu, de la langue d'oc, notamment quand il fait parler, au chant XXVI du *Purgatoire*, le poète Arnaut Daniel (36), mais aussi différents dialectes des lieux où il a séjourné. Parfois même, Dante a recours à des onomatopées enfantines, un langage très familier, à la limite du jeu phonique (37). C'est le son du mot qui, souvent, interpelle Dante et le fait l'employer dans son écriture (38). Certains passages même de *L'Enfer* ne sont faits que par des noms propres, comme dans l'énumération par Virgile des personnes présentes dans les Limbes, au chant IV (39). Et d'autres passages n'appartiennent à aucune langue, ou à un mélange de langues, comme les paroles du géant au chant XXXI de *L'Enfer*, ou bien le célèbre début du chant VII, qui s'ouvre avec une phrase sibylline de Pluton (40) - ce qui n'est pas sans poser problème au traducteur qui voudrait rendre en français, dans un moule métrique imposé, le texte italien. Dante fait, dans la *Comédie*, l'apprentissage d'une voix nouvelle, différente, autre, et lointaine, parfois, de notre propre voix. Traduire Dante, c'est donc chercher à rendre ces écarts de langue et de styles, ces langues mêlées, sans vouloir trop les poétiser, comme a pu le faire, en son temps, Henri Longnon (41), sans trop non plus rendre le texte prosaïque, comme le fait, dans sa traduction, sciemment, René de Ceccatty (42).

C'est aussi conserver l'énigme là où Dante est énigmatique, et la clarté où il est clair. Car, même si Dante reste très lisible, pour un italien de nos jours, il n'en est pas moins complexe à comprendre et assimiler. Si la *Divine Comédie* est un texte difficile à lire, c'est moins pour des problèmes de langue que pour les nombreuses allusions littéraires ou référentielles. Dante est une banque de données inlassable, une bibliothèque (43). Il ne cesse de faire allusion à des personnages de son temps, d'autres temps, oubliés ou non. Il truffe son texte d'énigmes, en ne donnant que fort tard, par moments, les noms propres de tous ceux qu'il croise ou qu'il évoque. Ou il se contente d'allusions, de périphrases, de métaphores

énigmatiques, que peut comprendre seul un lecteur érudit. La question se pose alors, face à une traduction, de devoir conserver le côté énigme de ces personnages évoqués, de ces faits, de ces événements esquissés seulement à demi, ou alors de les mettre en note. René de Ceccatty choisit d'éclairer le lecteur moyen en donnant les noms à la place, par moments, des personnes croisées. Et il opte pour une édition sans notes et sans explication (44). Jean-Charles Vegliante fait de même (45). Mais, plutôt que de mettre des notes, il ne choisit pas pour autant de traduire les noms et les faits. Il parie sur l'intelligence et la culture même du lecteur, et fait choix d'un lecteur savant (46). Toute autre est la démarche de Danièle Robert qui, comme Longnon et un peu moins, tout de même, qu'André Pézard, accompagne son texte de notes. Michel Orcel a, quant à lui, réduit à l'essentiel les notes. Et même moins que l'essentiel (47). Certains noms restent énigmatiques, difficilement compréhensibles. Si certains traducteurs parient sur une grande lisibilité de leur traduction au point de ne pas devoir accorder de place à des notes dans leur texte, là encore Danièle Robert – contrairement à Michel Orcel – fait le choix d'éclairer le texte, sans l'écraser ni l'étouffer. De le rendre seulement lisible. De laisser, comme Jacqueline Risset avant elle, dans l'obscurité ce qui, dans le texte de Dante, est obscur, confus, compliqué. Et de permettre à son lecteur étranger de lire l'œuvre d'un autre. Un traducteur n'est pas l'auteur. Il ne fait pas, comme l'auteur, œuvre de création nouvelle. Mais il passe. Il est passeur, d'une langue à l'autre, d'un texte à l'autre. Il donne à lire.

Et, en cela, il doit éclairer, de lanternes, la route prise.

*

Or Dante, s'il est énigmatique, c'est aussi parce que ce qu'il dit n'a de nom dans aucune langue. Dante décide d'évoquer l'Enfer, le Purgatoire, le Paradis. Un voyage dans l'au-delà, d'où nul jamais n'est revenu, ce qui n'a été vu par personne, ni décrit, ni raconté, dont personne n'a témoigné. Des paysages imaginaires. Des sévices. Des comportements. Et, au-delà même de l'Enfer, toute une espérance, une attente, au Purgatoire. Et l'indicible. Ce qui passe la parole humaine, ou la déplace, et l'oblige à se dépasser, et à vaincre les mots étroits et mesquins de notre intellect pour aller à plus haute vue, plus haute voix, vers ce qui n'est plus concevable, n'est pas dicible. La béatitude infinie. Ou l'outre-joie. Le bonheur céleste. Tout le *Paradis* se développe jusqu'à cette limite impossible de l'expression. *Trasumanar*, écrit Dante, traduire tout en allant au-delà de l'humain (48). Dante dit lui-même que « ne sait, ne peut redire celui qui, de là-haut, descend (49) ». Mais, en Enfer, c'est tout autant difficile de trouver les mots qu'il convient pour dire les tourments, la détresse, la misère des condamnés. Il faut, tout autant, inventer une langue qui sonne vraie, qui donne l'illusion – comme certains de ses contemporains disaient, en le voyant passer (50) – qu'il y était, qu'il en revenait, qu'il pouvait vraiment témoigner de ce qu'il avait vu là-bas, réellement. Ainsi Dante doit se faire scripteur, ou scribe, d'une matière obscure, comme il se définit lui-même au chant X du *Paradis* (51). Il doit capturer, par la langue, un hors-langue, trouver les mots qui diront ce qui n'existe pas dans les limites du langage humain. Et décrire avec précision et justesse ce qu'on ne peut décrire. Jacqueline Risset parle, justement, à propos de Dante, d'« harmonie qui vainc notre intelligence », d'un « hors-langue qui met en cause l'intelligibilité même », et pousse, « dans la langue, le lecteur « intelligent » jusqu'à la notion de quelque chose qui vainc l'intelligence (52) ». Et c'est le travail du traducteur que de trouver des équivalences à ce qui n'a pas encore de nom.

Avec des néologismes, tout d'abord, pour dire ce qui n'existe pas. Peu nombreux encore, dans *L'Enfer*, ils sont de plus en plus présents à mesure que le livre avance. Et Michel Orcel a souci, contrairement à tous ses confrères, de les respecter à la lettre et même d'en inventer lui-même, dans la même approche linguistique que Dante face à l'italien. Ainsi de :

« déveut » (p.33) ; « rechet » (p.131) ; « s'encontrent » (p.143) ; « quartaine » (p.217) ; « s'albergent » (p.249) ; « s'empalude » (p.253) ; « mirablement » (p.259) ; « harpillonner » (p.265) ; « grifain » (p.281) ; « emplombés » (p.297) ; « gorgière » (p.409) ; « s'entreglissait (53) » (p.417). Quelquefois, Michel Orcel reproduit fort précisément le mot inventé par Dante pour tenter de coller, au mieux, « à la vitre », au texte italien. D'autres fois, il s'essaie à rendre l'inventivité créatrice et verbale de la *Comédie*, en créant lui-même des mots, ce que ne font guère les autres traducteurs, préférant traduire le sens ou mieux le donner à comprendre dans une périphrase plus longue. Indéniablement, sur ce point, il excelle, en restant fidèle à l'écriture même du poème.

Mais la chose est encore plus nette avec les images dont use Dante pour décrire ce qu'il a vu, ce qu'il est censé avoir vu et rapporter de là-bas. La nécessité se fait jour, tout au long de la *Comédie*, d'avoir recours à des images, très souvent des comparaisons, pour rendre compte de ce que l'on voit. Fréquemment, et de plus en plus qu'on avance dans le poème, des comparaisons apparaissent, expliquant ce qu'on ne sait pas expliquer, suppléant ainsi à la défaillance du langage, à cela qu'on ne peut pas dire. Des images donnent à voir. Mais, ce qui est le plus étonnant, c'est que Dante n'utilise pas d'images irréelles ou fantasques, improbables, imaginaires, impossibles à concevoir. Il ne rend jamais l'au-delà que par une image d'ici-bas. Il opère un décentrement perpétuel de la réalité en puisant une explication de l'au-delà dans le concret d'ici-bas. Et il rend visible, ainsi, ce qui n'est que le fruit de sa seule imagination. Plus exactement, le réel, son quotidien, ou son vécu, sont déplacés dans des images servant à décrire l'irréel – ce qui fait que se crée, dès lors, dans tout le texte de la *Comédie*, une tension entre l'ici-bas et l'au-delà dans l'écriture, une tension entre ces deux mondes que parcourt Dante, et d'où il vient, au point qu'on ne sait plus, parfois, où est la frontière effective entre le monde de l'Enfer, du Purgatoire, du Paradis, et celui où il a vécu. Le réel est rebasculé dans la métaphore, dans l'image. Et ne sert que de comparaison, d'explication, d'illustration, à ce qui est décrit ou dit. Ainsi, de la bête Géryon, décrite par Dante dans le chant XVII de *L'Enfer*, par pas moins de quatre comparaisons : celle d'étoffes de Turcs, de Tartares ; celle de barques et d'un castor ; celle d'un petit bateau sortant d'un port ; enfin, celle, encore, d'un faucon (54). Quelquefois, l'image fait un vers (55). D'autres fois, elle s'étend sur deux ou trois tercets de suite, formant comme un petit tableau du monde réel où vécut Dante (56). Enfin, parfois, Dante décrit du même au même, ayant recours à un ruisseau pour évoquer un ruisseau ; à des lévriers pour décrire des chiennes ; des serpents pour parler des serpents d'Enfer ; ou à un taureau pour dresser la figure du Minotaure (57). Et, parfois, pour dire l'indicible, il rapproche deux réalités qui n'ont aucune ressemblance, et fait, des morts dansant la gigue, des vagues (58) ; des âmes damnées, des grenouilles (59) ; de flocons de feu, une neige (60) ; des démons, des chiens (61), et, de Lucifer, un moulin (62).

Or le travail du traducteur est complexe dans ces passages, car ils ne sont pas les plus clairs de la *Divine Comédie*, esquissant des réalités oubliées, ou connues de Dante, mais fort méconnues du lecteur. Dante y place ce qu'il a vu, ce qu'il a vécu, remarqué, ce qui est resté dans sa mémoire, des moindres petits faits, petits gestes, aux pratiques du 14^{ème} siècle. Et cela est – sensible et concret – comme l'assise référentielle du voyage de Dante en Enfer, ce qui fait vrai ou donne sens, donne à voir, crédibilise, ce que Dante a vu et veut dire. Cela est caution de son dire. Là, Michel Orcel, pour traduire, est précis, technique, scientifique. Il fait choix d'un large lexique, parfois même très spécialisé, veillant à rendre toute l'étendue du vocabulaire de Dante (63). Il est, très souvent, littéral, lorsque René de Ceccatty, quant à lui, cherche à résumer, raccourcir, simplifier l'image. Sa langue est plus simple, est plus pauvre, plus moderne, plus proche de nous. Mais il supprime les nuances, et réduit les développements. Ce n'est pas le cas dans le texte de Jean-Charles Vegliante, qui, le seul, sans doute, a souci de traduire, ou de rendre à l'équivalent, la langue sinieuse que Dante emploie dans ces comparaisons (64). Quand J.-C. Vegliante déploie l'image, R. de Ceccatty la

condense, en s'éloignant beaucoup du texte. Et Danièle Robert, par son choix de rimes conservées, ne peut pas faire autrement, par moments, que de modifier le lexique, Les images y perdent un peu en puissance et en suggestion, mais elles gardent leur charge poétique. Dans ces lieux si particuliers que sont, donc, les comparaisons homériques employées par Dante, et qui, toutes, dénotent un regard très aigu, perçant, du poète, face au monde, les traducteurs donnent cours à leur propre écriture, à leur sentiment personnel de la langue, à sa matière.

Et font, dès lors, entendre leurs voix.

*

Ainsi traduire Dante n'est-ce pas comme traduire un autre poète. C'est toucher du doigt la valeur mélodique du vers, de la rime, en poésie. En ressentir, terriblement, l'urgence extrême. C'est creuser la langue et la voix d'une langue et d'une voix plurielle. C'est interroger les arcanes du langage et de la poésie. Et tenter de faire naître au jour quelque chose d'un texte ancien, fortement éloigné de nous, mais si proche, pourtant, si présent. C'est sentir, dans l'étoffe du texte, un peu de la chaleur des jours (et leur couleur, et leur lumière) où Dante a vécu, a senti, éprouvé la réalité, dans toute sa présence immense. Et, perdu, a dû visiter Enfer, Purgatoire, Paradis, pour retrouver sens à sa vie. Dans l'épaisse « sylvie sauvage, et âpre, et forte (65) » du poème, Dante égare alors son lecteur, et le fait revivre, et toucher l'écorce rude du réel, à travers l'au-delà du monde.

Il n'est pas de lecture plus haute.

Christian Travaux

- (1) Dante : *La Divine Comédie*, traduction de Félicité Robert de Lamennais, Flammarion, 1863.
- (2) *La Divine Comédie*, préface, traduction, notes et commentaire d'Henri Longnon, traduction seule, nouvelle édition revue, amendée et illustrée, Paris, Garnier Frères, collection « Classiques Garnier », 1959.
- (3) *Divine Comédie*, traduction, notes et commentaires d'André Pézard, traduction seule, in *Dante, Œuvres Complètes*, avertissement d'André Pézard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1965, p. 879-1675 et 1682-1715.
- (4) *La Divine Comédie*, présentation, traduction et notes de Jacqueline Risset, édition bilingue, Paris, Flammarion, coll. « GF », n° 1216, 1217 et 1218, 1992.
- (5) *Enfer.*, I, v. 79-80 et 82, p. 25 (traduction Michel Orcel).
- (6) *La Comédie. Poème sacré (Enfer. Purgatoire. Paradis)*, introduction, traduction et postface de Jean-Charles Vegliante, édition bilingue, Paris, coll. « Poésie/Gallimard », n°480, 2012
- (7) *La Divine Comédie*, nouvelle traduction et préface de René de Ceccatty, coll. « Points/Poésie », Le Seuil, 2017.
- (8) *L'Enfer. La Divine Comédie*, traduit, préfacé et annoté par Danièle Robert, édition bilingue, Actes Sud, 2016 ; *Le Purgatoire. La Divine Comédie*, traduit, préfacé et annoté par Danièle Robert, édition bilingue, Actes Sud, 2018.
- (9) Dante Alighieri : *L'Enfer de La Divine Comédie*, traduction nouvelle de Michel Orcel, éditions La Dogana, 2019, désormais *Enfer*, p. 13, les noms précisés entre parenthèses sont de mon fait.
- (10) « Un poète tel que Dante, que je place au plus haut – et c'est bien pourquoi j'ai échoué à en traduire même quelques pages », Philippe Jaccottet : *D'une Lyre à cinq cordes, traductions de Philippe Jaccottet 1946-1995*, Gallimard, 1997, p. 16.
- (11) On trouve quelques extraits de traduction de *l'Enfer*, le chant V, dans André Markowicz : *Partages, un an de chroniques de Facebook (juin 2013-juillet 2014)*, éditions Inculte/Dernière marge, pp. 76-81.
- (12) *Enfer*, p.14.
- (13) Torquato Tasso : *La Jérusalem libérée*, traduction nouvelle de Michel Orcel, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2002. L'expression est employée par Michel Orcel p.556.
- (14) Christian Bec, tout en traduisant la *Divine Comédie* en décasyllabes, rappelle à juste titre que le « mètre décasyllabique » est « bien différent de l'endecasillabo », in *Dante : Œuvres Complètes*, traduction nouvelle

- revue et corrigée sous la direction de Christian Bec, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1996, p.595. La traduction de la *Divine Comédie* se trouve pp.599-1024.
- (15) Jacqueline Risset : *Dante écrivain, ou l'intelletto d'amore*, coll. « Fiction et Cie », Le Seuil, 1982, p. 236.
- (16) René de Ceccatty avoue, d'ailleurs, dans sa préface, avoir rendu le texte « plus sautillant, plus dansant, moins balancé comme un pendule », *op.cit.*, p.27.
- (17) Respectivement, *Enfer*, II, v.124. III, v.39 ; IV, v.106 ; XII, v.1.
- (18) Torquato Tasso : *La Jérusalem délivrée*, traduction de Gérard Genot, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque italienne », 2008. Une allusion à la traduction de Michel Orcel est faite dans le tome I, chants I-IX, p. XC de la préface.
- (19) *Enfer*, p.14.
- (20) Deux traducteurs seulement s'y sont essayés : Louis Rastibonne et Hyacinthe Vinson. Cf. *L'Enfer du Dante*, traduit en vers par Louis Ratisbonne, édition bilingue, Paris, Michel Lévy frères, t. I : 1852 ; t. II : 1854. *Le Purgatoire* et *Le Paradis* paraissent respectivement en 1856 et 1860 ; et : *L'Enfer*, traduction de Hyacinthe Vinson, traduction seule, Paris, Hachette, 1887.
- (21) On trouve, régulièrement, chez Jaccottet, des essais de traduction de Dante. Ainsi dans *La Semaison*, trois vers non rimés du chant VI du *Purgatoire* (p.213) ; trois tercets rimés du chant III du *Paradis* (p.214-215) ; dans *La Seconde Semaison*, trois vers non rimés du chant XVIII du *Paradis* (p.119).
- (22) Dans *La Semaison*, Jaccottet propose une traduction rimée de trois tercets du *Paradis*, et il ajoute : « la proximité des langues fait que l'on est souvent tenté, chez Dante de garder les rimes en traduisant, comme dans l'essai ci-dessus, impossible ; je pense qu'il faudrait s'en abstenir avec soin », Philippe Jaccottet : *La Semaison*, Gallimard, 1984, p.215.
- (23) Jacqueline Risset, *op.cit.*, p. 86.
- (24) *Op.cit.*, p. 235.
- (25) Danièle Robert, *op.cit.*, pp. 9-10.
- (26) Vittorio Gassman, *Gassman legge Dante. Scenegiatura per il racconto di un viaggio...*, quatre DVD, regia di Rubino Rubini, (1996), Roma/Bologna, Garad/EDB, 2004.
- (27) C'est ce que rappelle, à juste titre, John Freccero, dans son chapitre consacré à la terza rima, dans son livre : *Dante. Une poétique de la conversion*, traduit par Laurent Cantagrel, Desclée de Brouwer, 2019, pp.451-473.
- (28) Respectivement, p.403, pour Jean-Charles Vegliante ; p.290, pour René de Ceccatty ; p.431, pour Danièle Robert ; et p.437, pour Michel Orcel.
- (29) René de Ceccatty dit, d'ailleurs, que « certaines rimes étaient pour Dante très compliquées à inventer et cela l'amène, comme tout poète se soumettant à cette contrainte, à des choix de termes étranges, qui rendent le ton inattendu et causent certaines digressions ou déviations insolites, des ruptures de ton qui font, il est vrai, une grande partie du charme de la *Divine Comédie* ». René de Ceccatty, *op.cit.*, p 28.
- (30) Dante : *Vita Nova*, traduction de Louis-Paul Guigues, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1974, p.100. L'expression de « vulgaire illustre » est employée par Dante lui-même dans son traité *De l'Eloquence en langue vulgaire*, livre I, 13-19, in Dante : *Œuvres Complètes*, Christian Bec, *op.cit.*, pp.403-411.
- (31) *Enfer*, XIV, v. 94, p.181.
- (32) Ainsi, pour ne citer qu'un exemple ou deux, la conservation en français de l'antéposition de la relative, au chant I : « cette vision qui m'apparut d'un lion » (v.45) ; ou, du complément au chant III : « le souvenir encor de sueur me baigne » (v.132), *Enfer*, respectivement p.21 et p.53.
- (33) Ainsi dans le célèbre début de *L'Enfer*, après l'entrée en matière du poème, I, v.37-40, p.21. La référence au *Purgatoire* se trouve au chant XXIV, aux vers 52-57.
- (34) Ainsi, encore, de la fin, entre autres exemples, du chant XXI de *L'Enfer*, v.139, p.269.
- (35) Il y a peu de latin dans *L'Enfer*, seules quelques expressions, I, v.65 et 70 ; XV, v.62 ; XXXIV, v.1. Mais, dans le *Purgatoire* et le *Paradis*, à mesure que Dante s'approche de Dieu, de la rose céleste, le latin, langue de l'Eglise, est de plus en plus convoqué. *Purg.*, II, v.46 ; V, v.24 ; VIII, v.13 ; IX, v.140 ; X, v.44 ; XIII, v.29 ; XV, v.37 ; XVI, v.19 ; XVII, v.68-69 ; XIX, v.73, 99 et 137 ; XX, v.136 ; XXIII, v.11 ; XXV, v.121 et 128 ; XXVII, v.8 et 58 ; XXVIII, v.80 ; XXIX, v.1 ; XXX, v.11, 19, 21, 82, 83 ; XXXIII, v.10-12 ; *Par.*, VII, v.1-3 ; XII, v.93 ; XV, v.28-30 ; XVIII, v.91, 93 ; XX, v.94 ; XXIII, v.128 ; XXXII, v.95.
- (36) *Purg.*, chant XXVI, v.140-147.
- (37) *Par.*, chant X, v.143.
- (38) « Dante avait étudié avec soin tous les défauts de prononciation, (...) il tendait l'oreille aux bégaiements, aux chuintements, aux nasillements et en avait beaucoup appris », in Ossip Mandelstam, *Entretiens sur Dante*, traduit du russe par Louis Martinez, L'Âge d'Homme, 1995, p.63.
- (39) *Enfer.*, IV, v. 121-129 et 136-144, p. 65.
- (40) *Enfer.*, XXXI, v.67, p.393 ; et VII, v.1, p.91.
- (41) Michel Orcel juge d'ailleurs la traduction d'Henri Longnon « musicale, trop musicale », « et qui n'évite pas – ajoute-t-il – la fâcheuse tendance française à user de l'alexandrin », *Enfer*, p.13.

- (42) René de Ceccatty avoue lui-même avoir « essayé de n'écrire que ce qu('il) compren(ait) afin de le faire comprendre aux lecteurs. », *op.cit.*, p.15.
- (43) René de Ceccatty note, à juste titre, que « certains tercets traduits en français (...) sont alors inintelligibles sans avoir sous les yeux parallèlement le texte italien, un dictionnaire italien, un dictionnaire d'histoire, un dictionnaire de mythologie, une anthologie latine, un dictionnaire d'ancien français et d'abondants commentaires de spécialistes du 14^{ème} siècle », *op. cit.*, p.13.
- (44) S'il n'offre aucune note à la fin de son livre, René de Ceccatty fait choix, toutefois, d'une très longue préface (pp. 7 à 87), éclairante à bien des égards pour la compréhension de la *Comédie*. Mais elle n'explique en rien, malheureusement, les références nombreuses faites par Dante.
- (45) Jean-Charles Vegliante, dès 1996, se justifiait de cette absence de notes, en disant, à propos d'une traduction, qu' « 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. », in « Notes pour une nouvelle traduction de la Comédie de Dante Alighieri », *Po&sie*, n°76, Belin, 1996, p.125.
- (46) Jean-Charles Vegliante a ajouté, simplement, après sa postface, une notice explicative des noms les plus importants, pp. 1213 à 1241. Mais elle est loin d'épuiser, on s'en doute, la multitude de références du texte de Dante.
- (47) Les notes, dans la traduction de Michel Orcel, occupent les pages 439 à 460 du volume, soit 21 pages, quand Danièle Robert propose 77 pages de notes (pp. 433 à 510).
- (48) *Par.*, I, v.70-71.
- (49) *Par.*, I, v.5-6.
- (50) Boccace rapporte ce fait dans sa *Vie de Dante*, traduite de l'italien par Pierre-Gauthiez, éditions Jules Tallandier, 1929, pp. 63-64.
- (51) *Par*, X, v.27.
- (52) Jacqueline Risset : *Dante écrivain*, *op.cit.*, p. 87.
- (53) Respectivement, *Enfer*, II, 37 ; X, 72 ; XI, 72 ; XVII, 86 ; XX, 48 ; XX ; XXI, 6 ; XXI, 75 ; XXII, 139 ; XXIII, 149 ; XXXII, 120 ; XXXIII, 55.
- (54) Respectivement, *Enfer*, XVII, v.16-18, pour l'image des étoffes ; v.19-22, pour l'image des barques et du castor ; v.100-101, pour celle du petit bateau ; et v.127-132, pour celle du faucon.
- (55) Par exemple, *Enfer*, III, v.30 ; IV, v.3 ; V, v.29 ; XIII, v.126 ; XIV, v.30 ; XV, v.21 ; XVI, v.3 ; XVII, v.75 ; XXIII, v.3 ; XXV, v.132 ; XXIX, v.73 ; XXX, v.92 ; XXXI, v.59 ; XXXII, v.36 ; v.127 ; XXXIV, v.48 et 56.
- (56) Ainsi de la longue comparaison-explication du fracas de l'Enfer avec un grand vent, *Enfer*, IX, v.67-72 ; celle des pentes d'un ravin avec un éboulis qui a frappé l'Adige, XII, v.4-9 ; celle de remparts avec ceux des Flamands, XV, v.4-9 ; celle d'une eau obscure avec le fleuve avant le mont Viso, XVI, v.94-102 ; celle – célèbre – évoquant l'arsenal de Venise, XIX, v.7-15 ; ou celle, encore, d'un paysan contemplant un paysage pour décrire la huitième bolge, XXVI, v.25-31.
- (57) Respectivement, *Enfer*, XIV, v.79 ; XIII, v.126 ; XXIV, v.85-90 ; XII, v.22.
- (58) *Enfer*, VII, v.22.
- (59) L'image des grenouilles revient plusieurs fois chez Dante, pour évoquer les damnés, comme, par exemple, *Enfer*, IX, v.76 ; XXII, v.25-27 et v.32-33 ; XXXII, v.31-34.
- (60) *Enfer*, XIV, v.30.
- (61) Là encore, l'image des chiens revient régulièrement, *Enfer*, VI, v.28, pour décrire Cerbère ; mais XIII, v.126, pour évoquer des chiennes torturant des damnés ; XVII, v.75, pour des damnés torturés par des mouches ; XXI, v.44, pour un diable noir et v.67 pour des démons.
- (62) Dans le dernier chant de *L'Enfer*, par deux fois, XXXIV, v.4 et 56.
- (63) Christian Bec rappelle, d'ailleurs, dans son édition des *Œuvres Complètes*, que, dans la *Divine Comédie*, Dante emploie près de 27000 termes différents, *op.cit.*, p.19.
- (64) Pour Jean-Charles Vegliante, traduire est, véritablement, *transduire*, c'est-à-dire reproduire comme un copiste les contraintes de la création originale qu'on cherche, comme il l'expose dans son essai : *D'Ecrire la traduction*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- (65) *Enfer*, I, v.5, p.19.