

DANTE

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI
SU DANTE ALIGHIERI

© Copyright by *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.*

Direttore
Dante Della Terza

Condirettore
Rino Caputo

Vicedirettore
Florinda Nardi

Comitato scientifico
Dante Della Terza, Nino Borsellino, Rino Caputo, Zygmunt Barański,
Teodolinda Barolini, Domenico Cofano, Franco Fido, Bodo Guthmüller,
Richard Lansing, Nicola Longo, Karlheinz Stierle, John Scott,
Jean-Charles Vegliante

Responsabile della redazione
Paola Benigni

*

«Dante» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clocks* and *Portico*.

DANTE

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI
SU DANTE ALIGHIERI

XIII · 2016



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXVII

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and/or Online ócial subscription rates are available at Publisher's website
www.libraweb.net*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 20 del 15-IX-2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2017 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

www.libraweb.net

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1724-9058

E-ISSN 1824-9272

SOMMARIO

STUDI

VITTORIO CAPUZZA, <i>L'ombra che Dante vide e conobbe: postille sul "gran rifiuto"</i>	11
DANIELE SANTORO, <i>Purg. xxxiii, 124-129. Un'indagine testuale</i>	23
ROSARIO COLUCCIA, <i>Dante e la lingua italiana</i>	31

TRADUZIONE E TRANSLAZIONE

A cura di Jean-Charles Vegliante

JOËLLE GARDES, <i>Ô qui dira les torts de la rime...</i>	47
--	----

DANTE CONTEMPORANEO

A cura di Daniele Maria Pegorari

FEDERICA SUSTERSIC, <i>La dicibilità del male. La ricezione dantesca nelle testimonianze concentrazionarie</i>	57
FRANCESCO GIULIANI, <i>Dante nella filatelia mondiale</i>	79

DANTE NEL MONDO

MONIKA ŠAVELOVÁ, <i>La ricezione di Dante e gli studi danteschi in Slovacchia</i>	99
---	----

NOTE E RIFLESSIONI

JACOPO BUFFO, <i>Dante cabalista</i>	107
THOMAS PERSICO, <i>Modulatio e actio poetica: riflessioni teoriche tra poesia e musica nel De vulgari eloquentia</i>	117
RAFFAELE CAMPANELLA, <i>Dante e Balzac: due 'commedie' a confronto</i>	125
FRANK G. MADSEN, <i>'Dante in Context'</i>	133
ITALA TAMBASCO, <i>La funzione Dante e i paradigmi della modernità</i>	137

DANTE ON LINE

A cura di Trifone Gargano e Sebastiano Valerio

VALERIA PUCCINI, <i>Paradiso, Inferno e Contrappasso 2.0. Un viaggio immaginario di Dante attraverso l'Italia del XXI secolo e i social network @DanteSommoPoeta</i>	147
MATTIA SALVEMINI, <i>Un viaggio nel viaggio: Dante in rete oggi</i>	153

RECENSIONI E SCHEDE

NATASCIA TONELLI, <i>Fisiologia della passione. Poesia e medicina da Cavalcanti a Boccaccio (Thomas Persico)</i>	163
BRENDA DEEN SCHILDGEN, <i>Dante e l'Oriente (Martina Rosci)</i>	165
<i>Abstracts</i>	167
<i>Profili</i>	175

Ô QUI DIRA LES TORTS DE LA RIME...

JOËLLE GARDES

TOUTE nouvelle traduction de la *Commedia* ne peut manquer de susciter des réflexions parfois enflammées. À preuve, celles qui ont suivi celle du poète William Cliff, encensé pour sa modernité ou au contraire violemment critiqué pour les transformations opérées. Jusqu'à présent, la traduction de l'*Inferno* de Danièle Robert¹ a été saluée pour le tour de force que représente le respect de la structure de la *terza rima* et de la rime. C'est précisément sur le problème du vers et de la rime, domaine où la traductrice revendique son originalité, que je me concentrerai. Je n'apprécierai pas l'indéniable variété lexicale de cette version, la diversité des niveaux de langue, les trouvailles nombreuses, par exemple pour les noms propres,² je ne me poserai pas non plus la question du style et des figures, répétitions, métaphores... Je m'en tiendrai à mon point de vue de spécialiste de la langue et de la métrique françaises.

Mes remarques s'inscrivent dans le cadre de ce que l'on peut appeler la loi des trois P: lorsqu'on aborde une œuvre d'art, on doit distinguer le producteur, le produit, le public, que Valéry dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1937, appelle producteur, œuvre et consommateur:

Il faut en conclure que tout jugement qui annonce une relation à trois termes, entre le producteur, l'œuvre et le consommateur – et les jugements de ce genre ne sont pas rares dans la critique – est un jugement illusoire qui ne peut recevoir aucun sens et que la réflexion ruine à peine elle s'y applique. Nous ne pouvons considérer que la relation de l'œuvre à son producteur, ou bien la relation de l'œuvre à celui qu'elle modifie une fois faite. L'action du premier et la réaction du second ne peuvent jamais se confondre. Les idées que l'un et l'autre se font de l'ouvrage sont incompatibles.³

Il est impossible de percevoir une œuvre, en l'occurrence un texte, comme il a été pensé. La nouvelle de Borges, *Pierre Ménard lecteur du Quichotte*, en est l'illustration par l'absurde. Pierre Ménard réécrivant le texte de Cervantes à l'identique écrit un autre texte parce que les conditions de lecture ne sont pas celles d'écriture. Dans le cas particulier de la traduction, le problème se double du fait que le lecteur du texte traduit ne le percevra pas nécessairement comme le traducteur l'a pensé. La distance du texte original au lecteur est ainsi dupliquée, médiatisée qu'elle a été par la traduction. Ceci signifie que l'illusion dont parle Valéry est accrue et qu'il est vain de vouloir retrouver à l'arrivée ce qui était au départ. DR, dans sa préface, assimile la structure de l'œuvre

¹ D. ALIGHIERI, *Enfer. La divine Comédie*, Traduit de l'italien, préfacé et annoté par Danièle Robert. Édition bilingue, Arles, Actes Sud, 2016. Je désignerai dorénavant Danièle Robert par DR.

² On apprécie par exemple au chant XXI, 118 sq, 'Barbapoux' pour *Barabariccia*, 'Ventenpoupe' pour *Libicocco* ou 'Grifferoquet' pour *Graffiaccane* (A. Pézard, respectivement: Barbhéris, Libycoq, Griffedogue). Sur la traduction des noms propres, voir J.-C. VEGLIANTE, *Ridire la Commedia in francese oggi*, «Dante, Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», II, 2005, pp. 59-79.

³ P. VALÉRY, *Première leçon du cours de poésie*, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, p. 1345. Voir aussi à présent les travaux bien connus de Jauss sur la réception.

et le «sens», la «direction»¹ que Dante a voulu lui donner et qu'il faut rendre sensible au lecteur: c'est confondre les trois, ou plutôt les six niveaux: Dante, la *Commedia*, le traducteur-lecteur, le traducteur-créditeur, le texte traduit, le lecteur.

Pourquoi rappeler ces distinctions? C'est que DR ne semble pas s'être posé une question, celle de l'*aptum*, pour parler cette fois en termes rhétoriques: on peut écrire un texte pour soi, sans aucune visée de publication, mais, généralement, la traduction cherche à atteindre un certain public. Même si l'on adopte le point de vue des traducteurs qui privilégient la langue d'origine, LO, contre celui de ceux qui privilégient la langue d'accueil, la langue destinataire, LD, on ne peut ignorer que le texte a un public potentiel. Le lecteur cultivé d'aujourd'hui, qui lit la *Comédie*, est séparé par des siècles du texte original et de son contexte historique, social, culturel... et, ajoutons-le, malheureusement, de sa propre tradition poétique. La question de la forme, de la *terza rima*, de la rime, essentielle pour la traductrice, ne peut se poser dans l'absolu, comme elle semble le penser: il faut «être au plus près de ce qu'il [le texte original] donne à entendre»,² écrit-elle. C'est que le texte n'a pas non plus un sens dans l'absolu: il ne peut «donner à entendre» au XXI^e siècle la même chose qu'au XIV^e.

Certes, une constante demeure, pour le poète et pour le lecteur: sur le plan de l'objet, du texte, la poésie se caractérise par une forme d'étrangeté, c'est une «langue spéciale», selon la définition qu'en donnait Vendryès: «une langue qui n'est parlée que par des groupes d'individus placés dans des circonstances spéciales».³ Ceci ne signifie d'ailleurs pas qu'elle soit différente de la langue ordinaire. Simplement, selon les mots de Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine, elle «va de la langue courante aux formes d'expression les plus hermétiques».⁴ C'est dire que cette caractérisation comme langue spéciale ne passe pas nécessairement par des contraintes formelles, comme celles de la poésie classique. Avant même la contestation de ce que Rimbaud appelait «vieilleseries poétiques», des formes nouvelles se sont créées, comme le poème en prose, qui trouve ailleurs que dans le vers et la rime de quoi assurer sa spécificité. Si Jaccottet, ce grand poète français, a choisi de traduire l'*Odysée* en prose, c'est bien qu'on ne peut éliminer la question d'une poésie qui ne se définit pas prioritairement par ses marques formelles. D'autres traducteurs-poètes, et non des moindres, sont également passés par la prose (Baudelaire et Mallarmé pour Poe) ou le vers libre, que justifie Yves Bonnefoy dans un entretien avec Jean-Pierre Attal, inséré dans *La petite phrase et la longue phrase*:

Il n'y a pas de raison de traduire un poème vers par vers [...]. Pas même de raison de s'imposer la régularité prosodique, quand notre siècle nous refuse de trouver sens à des formes fixes de naguère, métaphoriques d'un consensus que la modernité ne sait ni n'accepte plus. Plutôt attendre de notre vers libre qu'il s'ouvre, avec ses moyens à lui, au souvenir et à la méditation de la régularité désormais hors d'atteinte, sinon par vaines acrobaties.⁵

La traduction de DR, elle, repose sur l'affirmation qu'il faut conserver la *terza rima*, «la tierce rime qui est le germe à partir duquel [l'œuvre] s'épanouit en une arborescence

¹ *Enfer*, cit., p. 9.

² Ivi, p. 19.

³ J. VENDRYÈS, *Le Langage*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 50.

⁴ J. MOLINO, J. GARDES TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, *Vers et figures*, Paris, PUF, 1992 [1988], p. 97.

⁵ Y. BONNEFOY, *La petite phrase et la longue*, Brive, Tilv, 1994, p. 30.

vertigineuse». ¹ C'est, après tout, un choix tout aussi légitime que celui de Jacqueline Risset, pour laquelle c'est le vers libre qui se rapproche le plus de l'hendécasyllabe italien. ² Je ne m'attarderai donc pas sur les raisons de ce choix, ni plus ni moins légitime, ni plus ni moins discutable que tout autre, mais sur ses conséquences.

La première question qui se pose est celle du choix du vers adopté. Comme l'écrit Jean-Charles Vegliante: «non esiste a priori [...], nessun motivo perché si debba trasportare la terza rima in *terce rime* francese, l'endecasillabo in *décasyllabe* (o in *alexandrin*)?». ³ D'entrée de jeu, et sans justification, DR élimine l'alexandrin («cela va de soi»). ⁴ Comme Jean-Charles Vegliante, elle choisit une alternance de vers de onze et dix syllabes, plus proche, au moins pour le nombre de syllabes, de l'hendécasyllabe italien. Mais là où Vegliante adopte une succession précise, réglée, et donc reconnaissable, DR déclare s'en tenir à une alternance qui ne soit pas rigide. Les décasyllabes semblent privilégiés, il arrive qu'ils se succèdent sur plusieurs tercets, le onze syllabes apparaît de manière aléatoire dans la strophe. C'est dire que des vers aussi proches risquent de ne pas être distingués. Je crois en effet, suivant les analyses de Benoît de Cornulier, systématisant les conceptions du vers français d'avant le romantisme, que ce qui fonde le vers, c'est l'équivalence stricte entre mesures, à laquelle le lecteur doit être sensible sans avoir à compter sur ses doigts. Pour lui, «le seul rapport métrique est l'égalité», ⁵ un vers ou une mesure ne sont pas saisis comme tels isolément, mais par comparaison avec d'autres mesures, qui présentent le même nombre syllabique. Un vers de onze syllabes, présent aléatoirement dans une succession de 10 syllabes ne pourra pas être repéré comme tel, il sera tout au plus ressenti comme faux par rapport aux autres.

De plus, il semble bien qu'un vers de plus de huit syllabes ⁶ ait besoin, pour être perçu, d'une organisation interne, soit, pour le dire rapidement, d'hémistiches séparés par la césure, égaux, comme dans l'alexandrin, ou différents mais répétés régulièrement, comme dans le décasyllabe, qui n'est pas fait de mesures 5s+5s, mais 4s+6s, ou 6s+4s, systématiquement reprises. Malheureusement, l'organisation des décasyllabes dans la traduction de DR n'est pas régulière, la césure n'a pas de place fixe, ce qui signifie, s'il est vrai que, à la différence d'une coupe, une césure ne peut être mobile, que ces décasyllabes ne sont pas césurés.

Certes, la métrique employée est dite «souple», mais autant dire alors qu'il ne s'agit pas de métrique, et en définitive on voit mal la différence entre les vers employés et des vers libres comme chez Jacqueline Risset. De toute façon, dans une traduction de la *Commedia* vers à vers, relativement fidèle au nombre de mots, on tournera presque inévitablement autour de dix syllabes. À ces vers de la traduction de DR, on pourrait donc appliquer ces mots de Jean-Charles Vegliante : «Va detto altresì che non sempre i versi evidenziati dagli a capo tipografici – nelle versioni di chi ha scelto di tradurre in versi – sono poi (per modo di dire) ineccepibili, a parte il segnale versale comunque legittimo, non neutro, dell'a capo minimale (giustamente)». ⁷

¹ *Enfer*, cit., p. 15.

² Voir R. JACQUELINE, *L'enjeu musaïque. Sur le traduire*, «Revue de la BNF», 2011, 12 (n° 38), pp. 5-9.

³ J.-C. VEGLIANTE, *Ridire la Commedia*, cit., p. 68. Voir aussi, plus généralement, *Traduire la forme*, en ligne, <http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%20la%20forme.pdf>.

⁴ *Enfer*, cit., p. 23.

⁵ B. DE CORNULIER, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982, p. 39.

⁶ C'est ce que Benoît de Cornulier appelle «loi des 8 syllabes» (ivi, p. 32).

⁷ J.-C. VEGLIANTE, *Ridire la Commedia*, cit., pp. 62-63.

Si l'on veut traduire en vers, il faut connaître les principes de la métrique de la langue d'accueil (ou de destination). Sur deux points supplémentaires, le 'e' muet et l'organisation rythmique, il semble que ce ne soit pas le cas ici. Il ne s'agit pas en effet d'assimiler les règles de compte, qui seules importent pour la métrique, aux règles de prononciation, de diction. Ce grand métricien qu'est Jacques Roubaud l'a dit clairement dans ses *Remarques* de poétique, insistant sur le fait qu'il ne faut «pas confondre, comme tant de modernes, la diction et la mesure métrique (la mesure de langue n'est pas la mesure du vers)». ¹ On peut, si l'on veut, dans une lecture orale, ne pas prononcer un 'e' muet (encore qu'il y ait également des règles à ce sujet) mais on ne peut, en métrique, décider qu'un 'e' devant une consonne n'est pas compté parce que cela permet d'obtenir le nombre de syllabes voulu. Soit donc la strophe qui ouvre l'*Enfer*, que la traductrice commente :

Étant à mi-chemin de notre vie,
je me trouvai dans une forêt obscure,
la route droite ayant été gauchie.

«Le rythme, dit-elle, des décasyllabes français est 2 4 4 / 4 4 2 / 4 4 2, si l'on élide le e devant "forêt"». ² Il ne s'agit pas d'élider le 'e' (plan de la prononciation), parce qu'on en a besoin pour obtenir 10 syllabes, mais de le compter. Or, les règles sont très claires, un e devant voyelle ne compte pas, c'est le cas de «droite» devant «ayant», un e devant consonne compte *dans tous les cas*, et donc devant «forêt».

Par ailleurs, le rythme (à ne pas confondre avec le mètre, qui ne repose que sur un compte de syllabes) des décasyllabes français n'est pas celui que DR indique, parce que le français, à la différence de l'italien ou de l'anglais, n'a pas un accent fixe et lexical, mais un accent aléatoire de groupe. Il est donc absolument impossible d'accentuer, comme elle le fait :

la route **droite** ayant été gauchie

Le seul rythme possible est le suivant :

la route **droite** ayant été gauchie.

Le verbe «être» n'a en effet pas d'autonomie syntaxique par rapport au participe qui le suit, ni à l'attribut d'une manière générale, comme «étant» au vers 1, que DR accentue également à tort. Et pas davantage «forêt» ne pourra être accentué, car le groupe est «dans une forêt obscure».

Autant dire que les prétendus vers ne sont que des fantômes de vers, mais pas des vers mesurés à proprement parler. Sauf que l'adoption de vers de 10 et 11 syllabes oblige à des aménagements de la syntaxe, souvent en contradiction avec le système de la langue. C'est le cas de l'absence de sujet. Admettons que cela participe de la volonté de créer une langue qui évoque une époque passée. De fait, l'absence de sujet pronominal est tout à fait possible en ancien français, mais elle est déjà rare au XIII^e siècle. De toute façon, elle ne caractérise que certaines constructions (pronoms de l'inter-

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques. Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Editions du Seuil, 2016, consulté en version numérique sur le site du seuil, www.seuil.com, Remarque 2998.

² *Enfer*, cit., p. 22.

locution, reprises anaphoriques) et sa productivité reste faible. Dans la traduction de DR, présence et absence de sujet alternent sans qu'on en voie les raisons :

Quand ils m'eurent rejoint, regard en biais,
me regardèrent silencieusement
puis il se consultèrent [...]. (xxiii, 85-86)

De même, l'absence de déterminant, qui, elle aussi fait gagner une syllabe, est fréquente, sans qu'on comprenne également à quoi est liée la répartition :

Et comme au bord d'un fossé rempli d'eau
les rainettes ont pattes et corps à l'intérieur
si bien qu'elles n'ont dehors que le museau. (xxii, 25-27)

L'autre pilier de la traduction de DR est la rime, évidemment essentielle dans la *terza rima*. La traductrice ne croit pas qu'elle oblige le « traducteur à des contorsions nuisibles à la fidélité qu'il doit au texte ». ¹ Pourtant, les contorsions de sa traduction sont doubles, infidèles au texte et surtout souvent contraires à la langue de destination ou LD. J'en donnerai plusieurs exemples.

Le principe de la rime oblige d'abord à des choix lexicaux qui peuvent relever de l'approximation. Dès le premier tercet déjà cité, il est difficile de voir en « gauchie » un équivalent de *smarrita*. Ce n'est que le premier d'une longue liste, précisément, de gauchissements. C'est ainsi que, plus loin, au chant I (103), pour rimer avec « agnel », « monnaie d'or » (choisi pour traduire *peltro*), *veltro* est traduit par « chien providentiel » (mais au chant XIII, 126, il l'est par « vautre », ce qui nuit évidemment à la cohérence d'ensemble), et *feltro* par « ciel ». DR s'en justifie dans une longue note, mais, ce faisant, elle supprime les problèmes que pose *feltro* et choisit une interprétation qu'elle dit allégorique. Citons encore le rarissime et technique « pégot », « couche gluante à la surface du roquefort », pour traduire le plus banal *muffa*. Gageons que, sans dictionnaire, presque aucun lecteur ne comprendra le mot. Certes, on peut justifier ce choix par le fait que Dante mêle des mots de différents registres et qu'en définitive, c'est l'impression d'ensemble qui compte, mais tout de même... Citons un dernier exemple, où la rime oblige à des distorsions sur plusieurs strophes et à l'intérieur même des vers :

Rispose adunque : « Più che tu non sperì
s'appressa un sasso che da la gran cerchia
si move e varca tutt' i vallon feri,
salvo ch' n' questo è rotto e nol coperchia;
montar potrete su per la ruina,
che giace in costa e nel fondo soperchia ». (*Inf.* xxiii, 133-138)

Il répondit : « Plus près que tu ne crois
est une arche qui de la vaste surface
part et enjambe les rudes réservoirs
sauf ici où, détruite, elle fait impasse;
vous pourriez à ces gravats accéder
qui sur la pente gisent, au fond s'entassent ».

'Sasso' traduit par « arche », 'cerchia' par « surface », 'vallon' par « réservoirs »...

¹ Ivi, p. 39.

Mais le plus grave est le tort que la rime fait à la syntaxe de la LD. Elle oblige en particulier à jouer avec l'ordre des mots, sans toujours respecter les règles de la langue, ni celles, plus particulières, de la métrique.

Si le français médiéval présente une certaine souplesse, comme celle qui prévaut encore dans la plupart des langues romanes, il n'en va pas de même dès le moyen français et même dès le XIII^e siècle où l'ordre devient plus rigide. Entre l'ancien français et le français pré-classique, la position relative du verbe et du sujet change: l'ordre devient Sujet Verbe. La souplesse qui semblait gouverner la place du complément d'objet se restreint également. Dès le XI^e siècle, l'objet nominal est postposé au verbe à près de 70%, un siècle après, à 90%.¹ Si même on voulait donner à la traduction une coloration archaïque par la syntaxe et la place des groupes, on ne pourrait le faire sans tenir compte de contraintes qui pèsent sur leur position. C'est ainsi que le lexique intervient: tous les verbes ne sauraient s'antéposer, même en ancien français, mais seulement les verbes de déclaration, certains verbes de perception et de mouvement.

Or, le souci de la rime oblige DR à des acrobaties peu conformes au français. On dira que la langue poétique offre davantage de libertés. Elles sont en fait très relatives. C'est surtout le déplacement des compléments déterminatifs du sujet ou de l'objet qui est fréquent. DR ne s'en prive pas, sauf qu'elle ne respecte pas toujours la règle de l'écartement des termes, qui veut que les deux termes transposés soient séparés par un autre élément de la proposition, comme dans le premier exemple mais pas dans le second:

[...] quand de glaner
la villageoise fait le rêve souvent. (xxxii, 32-33)
Pour avoir coupé de ces être_s l'union. (xxviii, 139)

L'inversion du sujet en poésie est rare, sauf dans les cas où la prose l'admet. C'est donc courir le risque de faire violence à la langue d'accueil (ou LD) et à la versification que de déclarer avoir respecté «l'inversion du sujet, extrêmement fréquente en italien» car c'est «précisément l'une des caractéristiques de la langue». ² On a le droit de privilégier la LO, on n'a pas pour autant celui de ne pas respecter la LD. «Explorer sa propre langue», ³ comme le dit la traductrice après bien d'autres, ne signifie pas que l'on va aller au delà de ses limites, même s'il s'agit d'aller jusqu'à ses marges. Les marges ne sont généralement pas franchies quand il s'agit de constructions intransitives:

Et déjà montait des eaux tourmentées
semeur d'épouvante, un bruit fracassant (ix, 64-65)

encore que le lexique du verbe n'autorise pas toujours la postposition du sujet:

mais cessèrent ses crimes et délits. (xxv, 31)

Mais, pour les verbes transitifs, lorsque la phrase implique un sujet, un verbe et un complément d'objet, les limites ne sont pas respectées. Tant les règles de la langue

¹ Voir l'article de C. MARCELLO-NIZIA, *L'évolution de l'ordre des mots en français: chronologie, périodisation, et réorganisation du système*, *Congrès Mondial de Linguistique Française*, 2008, pp. 103-113, mis en ligne le 9 juillet 2008 sur www.linguistiquefrancaise.org et [dx.doi.org/10.1051/cmlf08342](https://doi.org/10.1051/cmlf08342). Sur l'ordre des mots en français moderne, voir J. GARDES TAMINE, *L'Ordre des mots*, Paris, Colin, 2013.

² *Enfer*, cit., p. 24.

³ Ivi, p. 20. Voir, entre autres auteurs, A. Berman.

que celles de la versification proscrivent en effet une antéposition du complément, que le sujet suive ou non le verbe. Cette antéposition est interdite dans la langue, sauf à reprendre, en cas de dislocation, le complément par un pronom :

Le récit de mon parcours je l'inscris. (xv, 88)

En poésie, l'antéposition du complément d'objet par rapport au verbe n'est admise que lorsque le complément est transposé entre «avoir» et le participe passé :

Chaque goutte épargnée a sa gloire flétrie (Corneille, Horace)

Les autres cas sont plus qu'exceptionnels, alors qu'ils semblent presque la règle dans la traduction de DR :

veines et artères elle me fait trembler (I, 90)

les deux flancs qui les côtes enchâssent (xxxI, 48)

Très fréquemment même, DR sépare un infinitif complément de son verbe support, alors qu'ils forment un tout :

quand une autre, qui derrière elle venait,
vers son sommet tourner les yeux nous fit (xxvII, 4-5)

en tourbillon tourner trois fois le fit (xxvI, 139)

(«Belle marquise, d'amour mourir me font vos beaux yeux», Molière), au point que parfois, sans le texte italien, dont l'ordre est simple, la traduction proposée est difficile à comprendre, pour ne pas dire plus :

Ma come Costantin chiese Silvestro
d'entro Siratti a guerir de la lebbre,
così mi chiese questi per maestro
a guerir de la sua superba febbre; (*Inf.* xxvII, 94-97)

Comme à Sylvestre Constantin fit prière,
dans le Soracte, de sa lèpre guérir,
en tant que médecin¹ me fit prière
celui-ci pour sa fièvre d'orgueil guérir.

Pourquoi tous ces déplacements, sinon parce que le vers et surtout la rime y contraignent?

Il ne s'agit donc pas seulement à mes yeux de fidélité au texte, de volonté de faire entendre ce qu'il a à dire, il s'agit aussi (avant tout?) de respect envers sa propre langue. Ce tour de force d'une traduction rimée de bout en bout était-il bien nécessaire, quand le résultat ne gagne certainement pas en poésie et perd considérablement en naturel? Dans son *Art poétique*, Verlaine dénonçait dans un même quatrain l'éloquence et la rime, laquelle il conseillait d'assagir. Sage, elle ne l'est malheureusement pas ici. Libertés prises avec les mots et leur sens, constructions torturées, au bout du compte, ce n'est certainement pas un parler vivant que l'on entend dans cette nouvelle traduction de l'*Inferno*, mais une langue artificielle sans lieu ni époque, qui est loin

¹ Le terme de 'médecin' est par ailleurs bien mal venu.

de restituer la vigueur et la saveur de celle de Dante. Toute interprétation d'un texte lui fait violence,¹ dans le cas de la traduction, à cette violence inévitable, gardons-nous d'en ajouter une autre en malmenant la langue d'accueil.

¹ Sur ce point, voir J. MOLINO, *Interpréter*, dans *L'interprétation des textes*, dir. Claude Reichler, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, pp. 9-52.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Maggio 2017

(CZ 2 · FG 13)



© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.