



HAL
open science

Traduire Dante, traduire une forme

Francesca Manzari

► **To cite this version:**

Francesca Manzari. Traduire Dante, traduire une forme. André Pézard. Pour un profil intellectuel, 2017. <hal-01788186>

HAL Id: hal-01788186

<https://hal.science/hal-01788186v1>

Submitted on 8 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Traduire Dante : traduire une forme

Francesca Manzari
Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

En conclusion de l'*Avertissement* introductif à sa traduction des *Œuvres* de Dante, André Pézard écrit : « Ce que j'ai voulu faire n'importe pas ; ce n'est, ou ce n'est plus, qu'un rêve, et la réalité présente en est bien dissemblable. Cela désormais n'est plus à moi. Ce que j'ai fait en réalité, chacun le verra bien de ses yeux et ne se fiera qu'à ses yeux : c'est raison.¹ »

Par ailleurs, toujours dans ce long avertissement, André Pézard affirme que traduire la *Comédie* relève du miracle et pour expliquer ce miracle le compare à celui raconté aux vers 55-62 du dernier chant du *Paradis*. Dante touche à l'ardeur suprême de son désir de voir Dieu. San Bernard lui sourit et lui fait signe de regarder en haut. La vue du poète entreprend de pénétrer la lumière qui est la clarté et à partir de laquelle on nomme la clarté. Ainsi, le poète voit plus de ce que son récit ne peut restituer et que la mémoire ne peut retenir : « Plus conquérant fut mon voir dès cette heure / que notre humain parler, qui lâche prise ; / et la mémoire plie à tel outrage » (*Paradis*, XXXIII, vv. 55-57)². Suit une célèbre comparaison entre l'expérience de Dante et son impossibilité de la restituer et le songeur qui, le songe fini, est dans l'impossibilité de dire la douceur de son rêve :

Tel est celui qui voit choses par songe,
et, fini le songer, la passion
reste marquée mais les choses s'envolent,
tel suis-je ci, car mon avision
fuit presque toute : et au cœur me gottelle
encore la douceur qui en fut née³.

Tel est le traducteur sorti de longues années d'études et de lectures de la *Comédie*, il a vu tellement de choses que sa langue ne saurait les retenir et que son esprit ne saurait les englober dans une forme unitaire, mais il en garde une douceur qui lui gottelle dans le cœur et ce qu'il rend, en traduisant découle de cette expérience amoureuse qui est expérience de connaissance profonde et d'amour fou pour une vision.

¹ Pézard, *Avertissement*, p. XLV.

² Dante, *Œuvres complètes*, tr. d'André Pézard, p. 1666. Voici les vers dans l'original : « *Da quinci innanzi il moi veder fu maggio / che'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio* », Dante, *La Divina Commedia*, éd. Tommaso di Salvo, p. 628.

³ Dante, *Œuvres complètes*, tr. d'André Pézard, p. 1666-1667. Voici l'original : « *Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa.* », Dante, *La Divina Commedia*, éd. Tommaso di Salvo, p. 628.

L'idée de la traduction de la *Comédie* comme miracle est également évoquée par Jacqueline Risset aux Assises de la Traduction Littéraire de 1988. Le miracle consisterait en l'aboutissement d'une traduction qui, bien qu'incomplète, dirait quelque chose d'une vision d'ensemble de l'œuvre dantesque dans son unité.

Dans le passage cité ci-dessus, André Pézard dit bien que le lecteur verra de ses yeux, puisque la *Divine Comédie* est à voir. Jacqueline Risset dit, de son côté, que la *Comédie* est à traverser. Qu'on la voie ou qu'on la traverse, on la vit, selon André Pézard et Jacqueline Risset, à la manière d'une expérience avant tout sensible. La connaissance qu'on en tire viendrait de là.

C'est un élément qui inscrit ces deux traductions dans une histoire plus ample des lectures et traductions des grands textes des XIII^e et XIV^e siècles italiens au XX^e siècle. Cette histoire commence à l'aube du XX^e et est motivée par un projet littéraire de grande envergure mené par les modernistes irlandais et américains et qui justifierait l'intérêt porté au Moyen-Âge par l'attribution à ces textes d'une valeur sacrée qui lui a toujours été conférée, certes, mais autrement qu'à la façon moderniste.

Il s'agit, pour Ezra Pound et pour Louis Zukofsky, par exemple, de légitimer une pensée de la langue et du *Make it New* en l'appuyant sur une gigantesque entreprise de traduction des textes du Moyen-Âge provençal et italien. Pour se donner les moyens de faire du nouveau, il faut renouveler l'usage de la langue et pour le faire, les modernistes décident d'emprunter les techniques des poètes qui faisaient *littéralement* du nouveau, en composant, puisque rien n'avait été fait avant eux. C'est ainsi qu'ils s'aperçoivent que huit siècles d'usage ont poli la langue poétique qui n'a plus de soubresauts qui ne sait plus poignarder, piquer, amuser puisqu'elle a été arrondie dans toutes ses manifestations.

Je m'expliquerai plus tard sur les raisons de ce détour sur le modernisme et les XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, mais il est important de faire référence à ce dialogue entre siècles avant d'annoncer la problématique de cette brève étude, qui est la suivante : tenter d'esquisser le début d'une comparaison entre le projet traductif d'André Pézard et celui de Jacqueline Risset et essayer de les faire parler d'une certaine idée de modernité de la langue qui devient particulièrement problématique lorsqu'on touche à la *Divine Comédie*. Les deux projets seront par la suite comparés à ceux des modernistes traducteurs de textes de la même époque.

Pour justifier ce dernier rapprochement je dirai d'emblée que l'introduction qu'André Pézard écrit à ses traductions des *Œuvres* de Dante coïncide, en tous points, avec les réflexions que Pound mène autour de ses traductions de Cavalcanti ou des Troubadours. Et pour Jacqueline Risset, il suffit d'évoquer un élément fondamental de sa filiation littéraire. C'est une

lectrice infatigable, une spécialiste, de James Joyce et de Samuel Beckett et des lectures que les deux auteurs proposent des compositions dantesques.

En conclusion d'un essai écrit sur Guido Cavalcanti, qu'il a traduit pendant au moins vingt ans, Ezra Pound écrit :

À la longue, le traducteur est [...] dans l'impossibilité de faire *tout* le travail du lecteur linguistiquement paresseux. Il peut montrer où réside le trésor, il peut guider le lecteur dans le choix de la langue qui est à étudier, et il peut assister très matériellement l'étudiant pressé qui a une vague notion de la langue et l'énergie de lire l'original à côté de la glose métrique.

Cela se réfère à la « traduction interprétative ». L'« autre sorte ». Je veux dire dans le cas où le « traducteur » est certainement en train de faire un nouveau poème, cela retombe simplement dans le domaine de l'écriture d'un original [...]⁴.

Le cas de l'« autre sorte » me paraît s'appliquer parfaitement aux deux traductions que nous souhaitons comparer. Antoine Berman dirait qu'elle tiennent parfaitement toutes deux et pour des raisons diverses. Et pour le dire en termes benjaminien, leur rapport à l'original est comme celui de la tangente au cercle, elles touchent « l'original de façon fugitive, et seulement en un point infiniment petit du sens, pour poursuivre [leur] marche, selon la loi de la fidélité dans la liberté du mouvement langagier ».

La traduction d'André Pézard est parue chez Gallimard en 1965. Pézard dit avoir mis douze ans à traduire la *Comédie*. Celle de Jacqueline Risset paraît en trois tomes chez Flammarion, l'*Enfer* en 1985, le *Purgatoire* en 1988 et le *Paradis* en 1990.

En formulant son projet traductif, Pézard écrit :

Je voudrais communiquer au public français plongé dans la *Comédie* la même impression que peut éveiller chez les Italiens d'aujourd'hui le contact soudain avec leur vieux chef-d'œuvre. En face de ce poème que tous entendent, mais qui ne parle pas le parler de tout le monde, ils sentent d'abord, bien entendu, que la poésie est un royaume à part de la prose ; mais aussitôt ils éprouvent que cette poésie, qui est bien de chez eux, n'est point la poésie qui se fait aujourd'hui, ni même la poésie traditionnelle. Il y a quelque chose de vulgaire dans ce qu'on touche aisément, dans l'amour facile qui vous attend et s'ouvre à tous. Il émane au contraire des antiques chansons un charme insaisissable qui ressemble aux contes de fées⁵.

⁴ Pound, *Literary Essays*, p. 200. La traduction est la nôtre. Ici, le passage dans l'original : « *In the long run the translator is in all probability impotent to do all of the work for the linguistically lazy reader. He can show where the treasure lies, he can guide the reader in choice of what tongue is to be studied, and he can very materially assist the hurried student who has a smattering of a language and the energy to read the original text alongside the metrical gloze. This refers to 'interpretative translation'. The 'other sort'. I mean in cases where the 'translator' is definitely making a new poem, falls simply in the domain of original writing [...]* ».

⁵ Pézard, *Avertissement*, p. XIII.

Quelques mots au sujet de la formulation de ce projet de traduction. Il est possible d’y reconnaître d’emblée au moins trois traits distinctifs : premièrement, un désir d’offrir au lecteur français un texte à même de reconstituer la distance qui sépare Dante de son lecteur italien d’aujourd’hui – cet « aujourd’hui » se référant, bien entendu, aux années 60 du siècle dernier. Il ne faut nullement négliger ce détail. La traduction de Pézard est datée, d’autres traductions sont parues entretemps, toutefois – et c’est un élément de notre problématique – elle garde une vivacité, une façon de tenir en français, qui confère au projet de Pézard, sur le plan théorique, un intérêt tout particulier.

Le deuxième trait distinctif du projet tient à vouloir garder intacte la singularité de l’œuvre dont il dit – et c’est bien étonnant – qu’elle n’est pas traditionnelle. Il s’agit d’une position surprenante puisqu’il n’existe rien de plus traditionnel, en Italie, que la poésie de Dante. Pézard s’éloigne déjà de ce que le premier trait distinctif laissait entendre. Ce qui l’intéresse, à vouloir suivre son raisonnement introductif à la Pléiade, ce n’est plus d’induire, auprès du lecteur français, une réaction qui serait semblable à celle d’un lecteur italien contemporain. Pézard est déjà en train de singulariser l’expérience toute particulière du lecteur de sa traduction, et ce qu’il fait passer pour une propriété de l’œuvre est, en réalité, un enjeu très important de son entreprise créative.

L’effet recherché est celui d’un texte hors-tradition et d’accès difficile. Le projet bascule, ici, dans l’« autre cas » que Pound mentionne dans le passage des *Literary Essays* qui a déjà été cité. La traduction abandonne la fonction glose et essaie de revêtir les habits d’un original.

Le troisième trait distinctif consolide le deuxième en le justifiant : l’attrait du texte, son charme, émanera de sa musicalité ancienne qui permet de recréer une ambiance semblable à celle des contes de fées.

Le projet de Jacqueline Risset se situe, sur le plan théorique, aux antipodes de celui d’André Pézard. Aux Assises de la Traduction Littéraire de 1988, Anne Wade Minkowski, à l’époque présidente d’ATLAS, à qui est confié la tâche de présenter Jacqueline Risset, dit que la particularité de la traduction qu’elle est en train d’accomplir – à ce moment-là, elle travaillait encore sur le *Paradis* – est qu’elle évite l’effet « daté » et cela grâce au choix d’une traduction « ligne par ligne ». Après, pour distinguer cette nouvelle traduction des précédentes, Anne Wade Minkowski affirme : « Les autres traductions – celle que j’ai eues sous les yeux, car je ne les ai pas toutes lues – me paraissent, en comparaison, archaïques ou désuètes - [fait-elle référence à la traduction de Pézard, entre autres ? *FM*] et elle continue – écrites dans une langue qui n’est pas celle de l’époque de Dante et pas non plus la nôtre. » Et elle conclut, en

s'adressant à Jacqueline Risset : « Autrement dit, en restant près du texte, vous l'avez rendu moderne »⁶.

Dans l'introduction à sa traduction de l'*Enfer*, Jacqueline Risset justifie sa retraduction en prenant ses distances du projet d'André Pézard. Elle écrit :

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 constitution 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 futur⁷.

Nous reviendrons, plus loin, sur la critique que Jacqueline Risset mène contre la traduction de Pézard, mais il faudra retenir son refus des archaïsmes.

En se réclamant des positions théoriques prônées par Antoine Berman dans un ouvrage paru l'année précédant celle de la parution de sa traduction de l'*Enfer*, *L'Épreuve de l'étranger*, Jacqueline Risset définit sa traduction comme une traduction littérale :

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 distance⁸.

Traduire la *Comédie* revient alors à retrouver l'éclat de l'original et cela grâce à une disposition de l'âme qui s'ouvrirait au lointain pour essayer de le rapprocher. On entend ici résonner l'image donnée par Walter Benjamin, dans *La Tâche du traducteur*, de la traduction comme une arche qui laisserait passer la lumière de l'original.

Par ailleurs, si l'attention d'André Pézard est toute portée sur les archaïsmes ou sur le renouvellement des mots, Jacqueline Risset prend 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 » (p. 19) et ceci pour contrecarrer une tendance des traductions de la *Divine Comédie* qui la rendent solennelle et ainsi faisant la mettent à distance en rajoutant du sens au texte. Un sens qui dirait, selon la formulation de Jacqueline Risset : « Le poème que

⁶ Wade Minkowski, Anne, et Risset Jacqueline, *Entretien*, p. 14-15.

⁷ Risset, Jacqueline, *Introduction à Dante, La divine comédie, l'Enfer*, tr. de Jacqueline Risset, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

vous lisez, lecteurs ignorants, est un chef-d'œuvre de l'humanité ; par conséquent, découvrez-vous, et ne le regardez pas en face... » Et elle rajoute « d'où l'inexorable ennui... »⁹.

Or la question de l'ennui lié à la lecture de la *Comédie* n'est pas une question parmi d'autres. Il serait par exemple possible de poser la question de savoir pourquoi ses lectures sur les places publiques se multiplient en Italie et là on pourrait avancer une réponse : dans sa prosodie toute particulière qui travaille et rappelle sans cesse la question unitaire de sa composition monumentale, la *Comédie* ne saurait ennuyer celui qui y prête véritablement l'oreille et si on y prête l'oreille, pour le dire avec James Joyce, elle endort de bonheur.

Une question qu'il serait alors possible de poser à la traduction de Jacqueline Risset est celle de savoir si la vitesse qu'elle cherche à reconstituer, et qui est la visée de son projet, suffit à restituer ce bonheur. Ce bonheur est donné aussi, entre autres, par une qualité de la langue de Dante qui fait qu'elle sonne familière pour son lecteur contemporain mais elle n'est pas immédiate et elle l'était sans doute plus pour les locuteurs du florentin du XIV^e siècle, mais nous ferions erreur en pensant que sa compréhension était pleinement aisée pour l'époque. Elle l'était pour un cercle restreint de nobles de cœur et de dames qui avait intelligence d'amour, à même de saisir le projet poétique derrière le parcours accompli par Dante à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis.

Dans un article intitulé *Joyce Translates Joyce*, paru en 1984 et après, dans la préface à un ouvrage écrit par Jean-Pierre Ferrini, intitulé *Dante et Beckett*, Jacqueline Risset fait référence au tout dernier travail de Joyce, la traduction en italien de deux fragments de *Finnegans Wake*, publiée en 1940 à Rome dans la revue de Malaparte et de Moravia, *Prospettive* :

Joyce prenait pour modèle absolu celui qu'il appelait *Padre Dante* et transformait, sur les traces du poète-linguiste du quatorzième siècle, le plurilinguisme planétaire du *Work in Progress* en un plurilinguisme intra-italien où se mêlaient, à partir d'une application imprévisible de la méthode même de Dante, la langue de la *Comédie*, les divers dialectes italiens, la langue de l'opéra, celle de D'Annunzio, celle des journaux satiriques¹⁰.

Et Jacqueline Risset cite James Joyce qui explique à ses collaborateurs avoir inventé un *fleuve de langage* hors sens en suivant une technique dantesque : « que Padre Dante me pardonne, j'ai imité sa façon d'écrire : une suite de sons qui défient l'intelligence et qui, comme le bruit d'un fleuve, vous endorment de bonheur¹¹ ».

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Risset, *Préface* à Ferrini, *Dante et Beckett*, p. XIV.

¹¹ *Ibidem*.

Joyce est donc en train de s'autotraduire de l'anglais vers l'italien et il dit procéder à la façon de Dante, en produisant un enchaînement de sons qui « défie l'intelligence » - il ne s'agit donc pas, ici, d'évidences ou de transparences – et qui endorment comme le bruit d'un fleuve. Cette façon de couler à la manière d'un fleuve fait sans aucun doute partie des images qui concourent à suggérer, pour Jacqueline Risset, que la Comédie doit être lue en vitesse. *Finnegans Wake* produit indubitablement cet effet, mais là encore, le texte n'y parvient pas par un effet de clarté ou d'immédiateté, et s'il est vrai qu'il tire de la technique de composition dantesque une source d'inspiration, ce n'est pas non plus pour inviter son lecteur à l'approcher facilement, par un effet du tout venant.

Il me semble, au contraire, que la technique joycienne est plus proche de celle d'André Pézard. De la même façon dont, par endroits, l'introduction que Pézard écrit pour la Pléiade est parfaitement en accord avec ce qu'Ezra Pound écrit au sujet de ses traductions de Guido Cavalcanti.

Il faut expliquer.

L'*Avertissement* de Pézard se compose de trois parties respectivement consacrées aux archaïsmes, à la métrique et aux noms propres. Jusqu'à présent, uniquement l'aspect qui constitue la particularité de cette approche a été évoqué : l'usage des archaïsmes.

C'est encore précisément autour de ce point que tournera la partie de cette comparaison visant à montrer que l'usage des archaïsmes ne fait pas forcément sonner le texte archaïque. Il lui donne certainement une allure toute particulière et nous aurions presque tendance à affirmer qu'il acquiert, dans la traduction de Pézard une fonction opposée à celle que certains commentaires souhaiteraient lui faire prendre. Ils la propulsent vers une étonnante modernité, un peu à la manière des traductions qu'Ezra Pound fait des *Rimes* de Cavalcanti ou que Augusto de Campos fait des compositions troubadouresques lorsqu'il les traduit en portugais. Il s'agit d'esquisser, dans cette partie, les bases d'une comparaison entre la démarche d'André Pézard et celle d'Ezra Pound.

Dans la partie de l'*Avertissement* où Pézard s'explique sur son recours constant aux archaïsmes, il écrit :

Je ne cache [...] pas que l'archaïsme, envisagé comme un moyen, m'a souvent tenté par son utilité pratique, par les commodités qu'il offre. Mais faire de l'ancien français un outil adapté à des fins étrangères, c'est le traiter sans la piété qui est due à la langue maternelle, comme nous enseigne Dante. Bien avant le terme d'un travail qui a duré douze ans, et déjà au cours des lectures variées que j'ai faites de nos textes médiévaux pour me mettre dans leur bain, très vite « le plaisir et l'honnêteté » l'ont emporté sur l'utilité ou l'intérêt personnel, comme dit encore Dante. Et le naturel, ou une nouvelle nature, a pris pour moi la place de l'artifice. Je n'ai plus considéré alors

l'archaïsme comme un moyen. J'étais si loin de le prendre pour une fin, que j'y ai reconnu en vérité ce que Dante appelle, dans la *Vita Nova* et ailleurs, un « commencement » : quelque chose qui apparaît, et qui vous met dans un état neuf, heureux, à partir de quoi tout devient aisé et comme nécessaire¹².

Ce passage de l'*Avertissement* donne toute l'ampleur de l'entreprise de Pézard, toutefois, certains éléments de celle-ci appellent à un approfondissement.

Lorsque Jacqueline Risset prend ses distances par rapport à la démarche de Pézard, elle lui reproche le fait d'avoir fait recours à des archaïsmes qui renvoient le lecteur au Moyen-Âge français et non italien. Pézard en est bien conscient, il le dit : « je ne ferai pas de l'ancien français ou outil adapté à des fins étrangères » et cela parce qu'on n'inflige pas cela à la langue maternelle. Le mode de visée employé est plus subtil et de loin plus efficace de ce que Jacqueline Risset ne soupçonne : Pézard n'est pas à la recherche d'équivalences linguistiques, il est, tout comme Jacqueline Risset, mais sur un tout autre plan, à la recherche d'une équivalence du projet poétique de Dante. La *Comédie* n'est pas simplement saisie, dans la totalité de ses mots par le lecteur italien contemporain, elle est étrangère et familière à la fois. Le lecteur italien contemporain ne saura pas restituer, avec précision, les sens des mots qui y dansent, mais il les sentira familiers dans la distance, familiers dans leur étrangeté, quelque chose de leur facture sonne origine de la langue et c'est sans aucun doute ce qui fait que lire la Divine Comédie aujourd'hui est un geste d'amour pour la langue italienne et ne saurait être conçu autrement que dans un mouvement amoureux.

Pézard procède de la même façon avec l'ancien français. Il cherche à faire surgir auprès du lecteur français contemporain le même sentiment d'une étrangeté évoquant à la fois une certaine familiarité, à reproduire l'éloignement et la reconnaissance grâce à l'usage d'archaïsmes que le lecteur n'a peut-être jamais entendus, mais dont il sait, parce qu'il le ressent, qu'ils appartiennent à sa langue, qu'ils font partie des ressources ensevelies de la langue française. Il s'en explique encore dans l'*Avertissement* :

[...] L'archaïsme est parfois la seule voie offerte pour traduire tel terme étroit ou telle tournure sinueuse de Dante, pour la raison que les pensées et les sentiments, depuis le XIII^e siècle, ont changé en même temps que le mode matériel de vie et les conventions sociales. *Leggiadria* n'a qu'un substitut exact, c'est *légerie*. *Barattiere*, *chericia*, *masnada*, *gabbo*, *veltro*, *contigia*, *legio* et *scarso*, exigent des périphrases si l'on refuse de reprendre *baratier*, *clergie*, *mesnie*, *gab*, *vautre*, *cointise*, *lige*, *eschars*. Le langage moderne trahirait tout cela par une dissonance perpétuelle, pour ne rien dire de ses méandres. Je dirai même qu'on trouve, surtout dans les *Rimes* de correspondance amicale, mais aussi dans les querelles entre rivaux, voire dans les confessions amoureuses de Dante et de ses familiers, des naïvetés d'expression qui sembleraient plates et dérisoires si on les mettait

¹² Pézard, *Avertissement*, p. XIX.

en français bien posé : notre clarté de tous les jours est impitoyable ; la pénombre d'un parler désuet nuance un peu ces teintes sèches et blafardes¹³.

L'archaïsme atténue la clarté du français moderne, transforme les teintes sèches et blafardes en couleurs vives. Cette vision de la fonction renouvelante de la langue que peut revêtir la traduction est un trait propre également au modernisme. C'est en des termes semblables qu'Ezra Pound justifie les décennies consacrées à traduire les troubadours et Guido Cavalcanti. Pour ce qui concerne la *melopoeia*, Pound considère l'anglais comme un lieu qui reçoit mal la *canso* ou la *canzone*. Il ne s'agit pas d'un manque de *rimes*, mais – dit-il – les rimes anglaises à deux syllabes ont le mauvais timbre et le mauvais poids : « Elles ont des extra-consonnes à la fin, comme pour *flowing* et *going* ; ou elles font *squash* ; ou elles tapent l'oreille comme dans *snowy* e *goth*. Elles ne sont pas des *rime agute* ; elles n'offrent pas promptement les qualités et les contrastes dont Dante a exposé si habilement les propriétés dans le *De Eloquio*¹⁴ ».

Et encore, au sujet de l'une de ses tentatives de traduction des *Rimes* de Cavalcanti, Pound parle de pigmentation verbale qui manquerait à la langue anglaise du XX^e siècle :

Il est même incertain de savoir si ma version maladroite d'il y a vingt ans n'est pas plus « fidèle » [Pound entend « plus fidèle » par rapport à sa dernière traduction. *FM*], dans le sens que celle-ci essayait au moins de préserver la ferveur de l'original. Et cette ferveur ne se déclare simplement pas dans la poésie anglaise, dans ces siècles, il n'y a pas de pigment verbal prêt à être utilisé pour sa réification¹⁵.

Faire passer les troubadours et les poètes italiens du XIII^e et XIV^e siècles en langue anglaise représente l'un des chemins à parcourir pour faire sauter les barrières qui emprisonnent l'expression poétique anglaise et qui sont avant tout des limites d'expression. L'anglais a tout dit pour Pound et pour faire du nouveau, il est nécessaire de réactiver un anglais oublié, notamment en passant par des mots à étymologie latine ou encore en essayant d'adapter la syntaxe de l'anglais à l'occitan ou au toscan du XIII^e.

L'entreprise d'André Pézard est analogue et revient à réactiver des sens et des sons français oubliés et ensevelis par l'usage moderne. Ainsi, comparé au projet de Jacqueline Risset, celui de Pézard n'est-il pas moderne, mais moderniste. Il ne se contenterait pas de ce

¹³ *Ibid.*, p. XVII.

¹⁴ Pound, *Literary Essays*, p. 168. La traduction est la nôtre. Ici, le passage de l'original : « *They have extra consonants at the end, as in flowing and going; or they go squashy; or they fluff up as in snowy and goth. They are not rime agute; they do not offer readily the qualities and contrasts that Dante has discussed so ably in De Eloquio.* »

¹⁵ *Ibid.*, p. 200. Ici, le passage dans l'original : « *It is even doubtful whether my bungling version of twenty years back isn't more 'faithful', in the sense at least that it tried to preserve the fervour of the original. And as this fervour simply does not occur in English poetry in those centuries there is no ready-made verbal pigment for its objectification.* »

que le français laisserait dire, il travaillerait à une expansion du dicible en français. C'est en ceci, dans cet esprit moderniste, que Pézard peut facilement affirmer que l'archaïsme le conduit à un « commencement », « quelque chose qui apparaît et qui vous met dans un état *neuf* ». Un peu à la manière du renouvellement printanier chanté par les troubadours et qui est métaphore de la création poétique ou à la manière du renouvellement du souvenir, comme dans l'*incipit* de la *Vita Nova*.

Cet état neuf se retrouve grâce à la rencontre avec une langue qu'il ne considère pas comme sacrée, qui n'est parlée par personne, qui ressemble, par moments, au français moderne, mais – dit Pézard – « dépouillé de tous ses vaines modernismes ; et en revanche enrichi de vieux bijoux retrouvés »¹⁶. Le modernisme de Pézard ne saurait concevoir la vanité d'un renouvellement qui ne soit pas pensée de la langue. Et comme les modernistes américains, lorsqu'il pense la langue, c'est la voie archéologique qu'il entreprend, de fuite en arrière, pour retrouver de vieux bijoux.

La partie consacrée aux archaïsmes de l'*Avertissement* se clôt sur une pensée adressée au lecteur :

Si ceux qui ouvriront ce livre veulent bien se laisser porter par le flot, sans chercher à tout comprendre du premier coup, mais à la façon du petit enfant qui apprend sa langue maternelle sans aucune règle ni raison donnée, je crois que par leurs propres moyens ils saisiront l'essentiel. Je souhaite d'abord qu'ils oublient l'artisan du XX^e siècle dont ils ont cherché l'aide ; que chacun d'eux croie découvrir lui-même, comme s'il était le premier, un essai perdu de nos lettres naissantes, auquel on pardonne d'être un peu rude¹⁷.

En conclusion, les effets obtenus par les deux traductions se croisent quelque part, Pézard obtient, en un sens, une partie de la visée de Jacqueline Risset et Jacqueline Risset parvient à une traduction qui ne double nullement celle de Pézard, mais qui l'accompagne presque, comme dans une danse, la danse des traductions autour de l'original.

Bibliographie

- Dante, *La Divina Commedia*, éd. Tommaso di Salvo, Milano, Zanichelli, 1987
 Dante, *La divine comédie, l'Enfer*, tr. de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992 [1985]
 Dante, *Œuvres Complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965
 Pézard, André, *Avertissement*, in Dante, *Œuvres Complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965
 Pound, Ezra, *Literary Essays*, New York, New Direction, 1968
 Risset, Jacqueline, *Préface à Ferrini, Jean-Pierre, Dante et Beckett*, Paris, Hermann, 2003

¹⁶ Pézard, *Avertissement*, p. XIX.

¹⁷ *Ibid.*, p. XIX-XX.

Wade Minkowski, Anne, et Risset Jacqueline, *Entretien*, in *Actes des cinquièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1988)*, Arles, Actes Sud, 1989