



CLASSIQUES  
GARNIER

FUNARI (Fernando), « Le *fuoco lume* et l’“obscurité clarté”. Ripert traduit Dante, essai de génétique de la traduction », *Des mots aux actes*, n° 13, 2024, *Que lire en traductologie francophone aujourd’hui ?*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-17455-4.p.0219](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-17455-4.p.0219)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2024. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

FUNARI (Fernando), « *Le fioco lume* et l'«obscur clarté». Ripert traduit Dante, essai de génétique de la traduction »

RÉSUMÉ – La critique génétique de la traduction a signalé l'importance des avant-textes traductifs. L'étude de cas proposée ici – la genèse de la traduction inédite de la *Commedia* de Dante, traduite par Émile Ripert en 1909, puis révisée en 1945 – nous permettra de suivre l'évolution des postures énonciatives du traducteur dans les différentes phases rédactionnelles. Un passage (*fioco lume, Inf.*, III, 75) et la solution proposée par Ripert – «obscur clarté» – permettront de réfléchir à l'oxymore.

MOTS-CLÉS – génétique de la traduction, Ripert, Dante, oxymore, polyphonie

FUNARI (Fernando), « *Fioco lume* and "obscure clarté". When Ripert Translates Dante, an Essay in Genetics of Translation »

ABSTRACT – Genetic criticism of translation has highlighted the importance of translational foretexts. The case study proposed here - the genesis of the unpublished translation of Dante's *Commedia*, translated by Émile Ripert in 1909, then revised in 1945 - will enable us to follow the evolution of the translator's enunciative postures in the various editorial phases. A passage (*fioco lume, Inf.*, III, 75) and the solution proposed by Ripert - "obscure clarté" - will allow us to reflect on the oxymoron.

KEYWORDS – genetics of translation, Ripert, Dante, oxymoron, polyphony

LE *FIOCO LUME*  
ET L'« OBSCURE CLARTÉ »

Ripert traduit Dante,  
essai de génétique de la traduction

DANS LA FABRIQUE DE LA TRADUCTION

Le manuscrit du traducteur est peut-être le seul lieu où la traduction se laisse étudier dans sa dimension événementielle, avant qu'elle ne se sépare définitivement de son produit, le texte traduit. En tant que texte *in statu nascendi*, le manuscrit – par le jeu des ratures, des repentirs, des surcharges – conserve en effet les traces de son énonciation et, en particulier, de cette polyphonie qui appartient intimement à un « “art” pas si solitaire<sup>1</sup> », la traduction. C'est dans cette perspective qu'il me semble intéressant d'exploiter la notion de « seuil » mise en jeu par Alexis Nouss lorsqu'il affirme que « traduire attire sur son geste toute l'ambiguïté de la marge, l'indécidabilité que celle-ci introduit entre le dedans et le dehors et, [...] entre le texte original et le texte traduit<sup>2</sup>. » Je tenterai, dans cette étude, d'analyser la notion de seuil en interrogeant certaines zones marginales de la traduction, à la fois d'un point de vue matériel (les endroits de la page manuscrite où, dans le fatras des variantes, se manifeste cet agonisme entre points de vue contradictoires), qu'au niveau de l'énonciation, en analysant la mise en scène d'un dialogisme avec le texte original (mais aussi avec les traducteurs antérieurs, dans le cas de la retraduction).

---

1 Jean-Charles Vegliante, « La traduction, un “art” pas si solitaire... », *Critique*, vol. 886, n° 3, 2021, p. 215-224, <https://www.cairn.info/revue-critique-2021-3-page-215.htm> (consulté le 01/04/2024).

2 Alexis Nouss, *Le déportement. Petit traité du seuil et du traduire*, Paris, Hermann Éditeurs, 2021, p. 14.

Je me pencherai sur un cas en particulier, la traduction française d'un passage de l'*Enfer* (« *fioco lume* », *Inf.* III, 75) qui, en raison de l'importance de la phénoménologie lumineuse dans la réception de Dante dans la langue et la culture françaises, a suscité différentes réactions et différentes solutions traductives, que j'étudierai d'abord dans un corpus numérique de 54 versions françaises de l'*Enfer* (couvrant la période entre les XVIII<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, pour un total d'environ 2 millions de mots). Je me concentrerai ensuite sur la genèse de la traduction (à ce jour inédite) d'Émile Ripert, poète, dramaturge et félibre d'expression française (La Ciotat, 1882-Marseille 1948)<sup>3</sup>. Ripert, dans les différentes phases rédactionnelles de sa traduction, passe d'une première option, « ténèbres » (1909), qu'il corrige ensuite en 1945 en proposant une solution oxymorique : « obscure clarté ». Mon hypothèse est que l'oxymore ne constitue pas seulement une expérience esthétique de la part d'un des rares traducteurs de Dante qui soit aussi un poète ; mais permet au traducteur de thématiser, et donc de mettre en discussion, son dialogue avec le texte source.

### TRADUIRE LA LUMIÈRE

Dante et Virgile se trouvent sur les rives de l'Achéron, prêts à s'embarquer pour une traversée du fleuve. Dante demande à son guide pourquoi les damnés paraissent si pressés de monter à bord du bateau de Caron, qui les amènera aux supplices infernaux :

E poi ch'a riguardar oltre mi diedi,  
vidi genti a la riva d'un gran fiume ;  
per ch'io dissi : « Maestro, or mi concedi  
ch'ì sappia quali sono, e qual costume  
le fa di trapassar parer sì pronte,  
com' ì discerno per lo fioco lume ». (*Inf.*, III, 70-75)

3 J'ai eu la chance, au printemps 2023, de rencontrer la petite-fille de Émile Ripert, Mme Véronique Ripert, qui m'a ouvert les portes du pavillon de travail de son grand-père, à La Ciotat : je lui adresse mes sincères remerciements pour sa grande générosité, ainsi qu'à M. Paul Bitner, qui nous a mis en contact.

Dante sait bien doser ses clairs-obscurs dans un Enfer que la tradition voulait conventionnellement sombre. Les manifestations de la lumière dans le premier cantique sont en effet toujours significatives, surtout lorsqu'elles sont liées – comme dans ce passage – au thème du savoir et de sa transmission. En collocation avec l'adjectif *fioco* (que les dictionnaires définissent comme *faible* ou *évanescent*, tant en référence à des phénomènes sonores que lumineux), elle peut par exemple évoquer l'héroïque faiblesse de la raison humaine (et de la science païenne classique : cf. *Inf.*, IV, 68-69). D'autant plus que, dès sa première occurrence (*Inf.*, I, 63), Dante réussit à jouer sur ce lien métaphorique entre intensité lumineuse et intensité sonore, entre lumière et parole<sup>4</sup>. Malgré la complexité des réseaux isotopiques activés de temps en temps – faiblesse de la lumière comme insuffisance de la voix et donc comme impuissance de la parole – le terme *fioco* (et l'image qui en résulte) ne devrait pas, en principe, poser de problèmes de traduction.

Ignace (ou Ignazio) Palomba (1720 ?-1801), professeur de langues italienne et espagnole à Paris au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, auteur d'ouvrages didactiques pour l'apprentissage de l'italien, comme un *Abrégé de la Langue Toscane* (1768) et un *Choix de poésies italiennes traduites en françois* (1773), publie, dans ce dernier (qui contient également l'une des premières traductions françaises de la *Comédie* du XVIII<sup>e</sup> siècle, le chant IV de *l'Enfer*), un *Vocabulaire italien-françois, des mots anciens, avec les expressions néologiques employées par les Poètes*. Ce curieux outil, conçu comme un soutien à un programme d'enseignement de la langue basée sur la traduction des classiques, permet de comprendre quels mots poétiques pouvaient, pour un apprenant francophone de l'époque, être perçus comme étranges, rares ou extravagants, et mériter dès lors un traitement lexicographique *ad hoc*. *Fioco* y figure parmi les mots dantesques, avec cette définition : « il a presque la même signification que *rauco* ou *roco*, enroué. *Fioco* se dit proprement de celui qui par infirmité, par foiblesse, par lassitude, ou autrement, a

<sup>4</sup> Cf. Sebastiano Agliano, « Fioco », dans *Enciclopedia Dantesca*, 1970, version en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/fioco\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fioco_(Enciclopedia-Dantesca)/) (consulté le 01/04/2024). Agliano souligne en particulier cette dimension metalinguistique, en indiquant la « similarità [...] tra i vv. 22-24 di *Inf.*, XXXIV e 121-123 di *Par.*, XXXIII, gli uni e gli altri relativi all'insufficienza della parola umana a esprimere un'esperienza fuori dal comune ». Concernant l'ambiguïté de *fioco* dans *Inf.*, I, 63, cf. aussi Giovanni Getto, *Il canto I dell'Inferno*, Florence, Le Monnier, 1960.

la voix foible ou languissante, et même pour un homme foible et sans courage. » (1773, p. 243). Palomba sélectionne donc principalement la dimension phonique, en lui attribuant une connotation décidément négative : dans les versions françaises de l'*Enfer*, *fioco* comme adjectif de *voix* sera par la suite toujours traduit avec *rauque* : par exemple au vers « voci alte e fioche » (*Inf.*, III, 27) dans l'*Éloge de Dante Alighieri* : « des voix aigües et des voix rauques » (Alaffre, 1847) ; « des voix hautes et rauques » (Rod, 1891), etc.

Cependant, les occurrences dans lesquelles *fioco* se trouve en collocation avec des termes faisant référence à la phénoménologie de la lumière sont légèrement plus problématiques, et les premières traductions du XVIII<sup>e</sup> siècle sont obligées de recourir à des périphrases. Dans le chant I, face à la première apparition de Virgile – Dante se sert de l'image d'une voix (ou d'une lumière ?) faible (« *chi per lungo silenzio pareva fioco* », *Inf.*, I, 63) – le traducteur doit faire un détour : « un silence de plusieurs siècles paroissoit lui avoir ôté l'usage de la parole » (Moutonnet de Clairfons, 1776, *Inf.*, I). En ce qui concerne la séquence en question (*Inf.* III, 75), les options traductives semblent privilégier un calque de l'italien :

« autant que je puis en juger à travers cette foible lumière » (Moutonnet de Clairfons, 1776)

« qu'un reste de lueur me fait découvrir » (de Rivarol, 1783-1784)

« à l'aide de cette foible lumière » (Colbert d'Estouteville, 1792-1796)

« à l'aide du faible jour qui nous éclaire » (Artaud de Montor, 1812-1830)

« Qu'une faible clarté me fait lire » (de Gourbillon, 1831)

« À la faible lueur d'un reste de jour vague » (Calemard de La Fayette, 1835)

« Car dans ce jour douteux à peine je les vois » (Le Dreuille, 1837)

Bien qu'atténué par des adjectifs comme *foible-faible*, *douteux* (mais aussi, plus tard : *pâle*, *blafarde*, *incertaine*, *floue* ou encore *un reste de* ou *peu de*), le terme désignant *lume* est toujours présent (*lumière*, *lueur*, *jour*, *clarté*). La dimension lumineuse reste en effet un élément fondamental dans la réception de l'*Enfer* entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le recours à une palette sombre pour la traduction de l'*Enfer* de Dante peut paraître conventionnelle aujourd'hui, mais jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle l'« obscure prison » était plus brillante qu'on pourrait le croire : l'isotopie de la lumière informe souvent à cette époque une lecture prométhéenne de certains personnages (chez de Mongis, par

exemple, Ulysse recherche « gloire et lumière », au lieu de « virtute e canoscenza<sup>5</sup> ») ainsi que du sens du premier cantique en général<sup>6</sup>. Et il est d'autant plus significatif que la référence au *fioco lume* soit effacée entre les deux versions de l'*Enfer*, substantiellement différentes, que Jean-Antoine de Mongis publie en 1838, la première, puis en 1857, la deuxième :

— « Maître, dis-je, à présent dis-moi quels sont ceux-là ?  
Qui les presse si fort de passer au-delà,  
Comme je l'entrevois à ces pâles lumières ? » (de Mongis, 1838, *Inf.*, III)

— « Et ceux-là, quels sont-ils ? Maître, fais-moi savoir  
Quel secret aiguillon, autant que j'y puis voir,  
Semble les presser tant de franchir ce passage ? » (de Mongis, 1857, *Inf.*, III)

Cet estompement de l'élément lumineux, dans l'intervalle de la vingtaine d'années qui sépare ces deux versions de l'*Enfer*, marque, me semble-t-il, un changement de paradigme qui se manifeste dans certaines traductions des années suivantes – et du siècle suivant. Le choix sourcier, calqué sur l'italien, restera jusqu'à nos jours une option toujours valable<sup>7</sup>, mais l'apparition de la lumière dans ce passage sera de plus en

5 Voici le passage en question : « Songez d'où vous sortez, hommes ! un nom pareil / Défend qu'on vive en brute au fond d'une tanière. / Dieu vous fit pour chercher la gloire et la lumière. » (de Mongis, 1838, *Inf.*, XXVI). Ainsi de Mongis traduit la harangue très célèbre d'Ulysse : « Considerate la vostra semenza : | fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza ». (*Inf.*, XXVI, 118-120). Une lecture « lumineuse » de ce passage est aussi présente chez d'autres traducteurs de l'époque romantique : chez Brait Delamathe, par opposition à un imaginaire d'obscurité : « Arrachons-nous au sort des obscurs animaux : / Vivons pour la science et pour la renommée. » (1823, *Inf.*, XXVI), alors que de Gourbillon parle d'« illustres travaux » (1831, *Inf.*, XXVI) et que Sébastien Rhéal propose en 1843 : « la science et la vertu, voilà vos étoiles ! » (1843, *Inf.*, XXVI) et, dans la version révisée de 1854 : « la science et la vertu, voilà vos phares ! » (1854, *Inf.*, XXVI).

6 Fernando Funari, « L'*Enfer* de J.-A. de Mongis : (palin)genèse d'une traduction », *Rilune. Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, dir. Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, 2023, p. 62-83.

7 Voici toutes les occurrences de l'option sourcière dans la traduction du passage en question : « autant que je peux le voir à travers cette faible lueur » (Fiorentino, 1840) ; « autant que je puis voir par cette faible lumière » (Brizeux, 1841) ; « si la pâle lumière | Me permet de bien voir » (Aroux, 1842) ; « que je distingue à cette lueur incertaine » (Rhéal, 1843) ; « autant du moins que j'en puis voir à travers cette lueur blafarde » (Mesnard, 1854) ; « Autant que je puis voir à la lueur blafarde » (Lamennais, 1855) ; « À la lueur d'une pâle lumière » (Jubert, 1874) ; « Comme le peu de jour me laisse voir à peine » (Mars, 1878) ; « comme je discerne par cette pâle clarté » (Reynard, 1878) ; « autant que je puis

plus isolée, c'est-à-dire coupée du réseau isotopique au sein duquel elle prend sa force à l'époque romantique. Cette affirmation mérite d'être argumentée à l'aide de quelques observations quantitatives.

## VERS LES TÉNÈBRES

Le xx<sup>e</sup> siècle éteint définitivement la lumière sur l'enfer dantesque. Cette tendance est liée à une re-théologisation de la *Comédie* de Dante au xx<sup>e</sup> siècle que j'ai déjà tenté de prouver, par exemple, dans l'évolution du traduisant « sacré » chez les traducteurs français du *Purgatorio*<sup>8</sup>. Les données quantitatives peuvent soutenir cette hypothèse aussi pour ce qui est de la présence de l'isotopie lumineuse dans les Enfers français du xix<sup>e</sup> au xxi<sup>e</sup> siècle. Disposant d'un corpus de 54 traductions françaises du premier cantique numérisées, nous pouvons étudier l'indice de spécificité – c'est-à-dire la surreprésentation ou la sous-représentation – d'un terme ou d'un groupe de termes dans les différentes partitions du corpus<sup>9</sup>. Si l'on recherche par exemple la série *clarté-lueur-lumière-jour*, on se rend compte qu'à partir des années 1880 la présence relative de ces termes connaît un

---

le distinguer à travers cette clarté douteuse » (Dauphin, 1886); « selon que je discerne à travers cette faible lueur (Plaffain, 1889sd); que je vois dans les clartés blafardes » (de Margerie, 1900); « autant que cette faible lueur me permet de distinguer » (Méliot, 1908); « suivant que je l'aperçois dans la faible lumière » (Espinasse de Mongenet, 1912); « Comme je le distingue par cette lumière douteuse » (de Laminne, 1913); « comme je le discerne dans la faible lumière » (Berthier, 1921); « comme en ce peu de clarté je discerne » (Pératé, 1922); « autant que je puis voir dans cette faible lumière » (Martin-Chauffier, 1930); « comme je le discerne à ce peu de lueur » (Doderet, 1938); « comme je peux le voir dans la faible lumière » (Vivier, 1941); « comme je le vois dans cette faible clarté » (Masseron, 1947); « à ce que je crois voir dans la lumière floue » (Ronzy, 1960); « comme on discerne à ce peu de clarté » (Risset, 1985); « comme j'aperçois à la faible lueur » (Portier, 1987); « pour ce que je discerne à ce peu de clarté » (Garin, 2003). « comme je le discerne à la faible clarté » (Dandréa, 2013); « comme la faible lueur me le rend » (Robert, 2016); « comme on voit sous cette lueur à peine » (Brea, 2021).

8 Fernando Funari « "Sacré faim de l'or!". L'hypotexte virgilien dans les traductions françaises de Purg. XXII, 40-41 ». *Revue des Études Dantesques*, vol. 7, 2023, p. 139-160.

9 L'analyse a été élaborée grâce à TXM, un logiciel de textométrie développé par le Laboratoire IHRIM de l'ENS de Lyon et par le Laboratoire ELLIADD4 de l'Université de Franche-Comté. Cf. <https://txm.gitpages.huma-num.fr/textometrie/index.html> (consulté le 01/04/2024).

déclin très visible (voir la fig. 1 en annexe). Plus précisément, on passe d'une surreprésentation des isotopies lumineuses dans les années 1810-1820 (avec les traductions de Terrasson et Brait Delamathe, surtout), puis encore dans les années 1850-1870 (par exemple avec de Mongis, de Perrodil, Jubert), jusqu'à un déclin drastique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'elle atteindra ses valeurs les plus négatives dans les années autour de la Seconde Guerre mondiale, entre la version de Longnon (1931) et celle de Ronzy (1960).

La tentation de distinguer un XIX<sup>e</sup> siècle prométhéen-lumineux et un XX<sup>e</sup> siècle moralisateur et sombre peut également être renforcée par le fait que les traductions non littérales de la séquence en question (*Inf.*, III, 75) n'évoquent jamais l'obscurité en tant que catégorie absolue, l'abordant sous un angle plutôt météorologique que théologique :

- « Autant que je puis voir par ce sombre rivage » (Brait Delamathe, 1823)
- « Autant que je puis voir à travers le nuage » (Deschamps, 1829)
- « Autant que je discerne en cette sombre nue » (Rable, 1855)
- « Autant que je puis voir à travers le brouillard » (Borné, 1886)
- « Autant que je puis voir dans cet air ténébreux » (Vinson, 1887)

Cette mention d'une difficulté visuelle provoquée par des obstacles naturels (*sombre* est adjectif de *rivage* chez Brait Delamathe) et surtout atmosphériques (*nuage*, *nue*, *brouillard*, *air*, chez les autres) témoigne certainement d'une interprétation moins catégorique par rapport à l'obscurité absolue qui apparaîtra plus tard. Notons également que le verbe qui accompagne ces occurrences (quasiment toujours *pouvoir voir*) n'a pas encore la force métaphorique et évocatrice du rapport entre lumière et savoir qui apparaîtra de manière de plus en plus significative, au XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à aujourd'hui, lorsque la faiblesse de l'intensité lumineuse se fait absence de lumière tout court (*obscurité*, *ombre*, *pénombre*) : outre *voir*, apparaissent des verbes plutôt liés à la sphère cognitive, tels que *juger*, *distinguer*, *discerner*, *deviner* ; déjà chez Tarver et Ratisbonne :

- « autant que je puis en juger à travers l'obscurité » (Tarver, 1826)
- « Que dans l'obscurité mon œil distingue à peine » (Ratisbonne, 1852)

mais surtout à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

- « Si mes regards troublés distinguent bien dans l'ombre » (Chatenet, 1892)
- « Autant que je discerne en la pénombre » (Gutmann, 1924)

« si dans l'obscurité mes yeux voient assez clair » (Cioranescu, 1968)  
 « comme, en la pénombre, on le devine » (Delorme, 2011)

Ripert fait partie de cette cohorte de traducteurs qui (ré)théologisent l'*Enfer* de Dante en puisant dans des teintes foncées. Observons le premier jet de sa traduction de l'*Enfer* (manuscrit autographe A), commencée après un voyage de quelques mois en Italie en 1907 et qui l'occupe probablement jusqu'en 1908 ou 1909 (la datation se déduit de documents personnels, de notes et de correspondances de l'auteur). Ensuite, Ripert dicte à son épouse, Adrienne Gras, une copie mise au net (manuscrit idiographe B), sans doute achevée dans l'année 1909, et qui porte plusieurs corrections autographes postérieures à cette phase rédactionnelle. Voici le texte de cette version de 1909 :

Ensuite, en essayant de voir plus loin,  
 Je vis des gens sur le bord d'un grand fleuve ;  
 Aussi je dis : « Maître, je voudrais bien  
 Savoir qui sont ces gens, et quelle loi  
 Leur donne l'air si prompt à traverser,  
 Autant que je le vois dans ces ténèbres. » (Ripert, 1909, *Inf.*, III, 70-75)

Le choix de « ténèbres » pour *fioco lume* me semble préparé, dans les vers précédents, par une homogénéisation des verbes de la vision (chez Dante : *riguardare*, v. 70 ; *vedere*, v. 71 ; *discernere*, v. 75), tous rendus avec la seule forme *voir* : une telle hypertrophie du thème de la vue est sans aucun doute liée au thème de la connaissance, compte tenu également de l'enjambement entre les vers 72-73 qui met « Savoir » dans une position d'extrême saillance.

Après cela, Ripert laisse Dante de côté, ainsi que sa traduction de l'*Enfer*. Sous les encouragements de Maurice Mignon, il publiera dans la *Nouvelle Revue d'Italie* deux chants, le III et IV, à l'occasion des célébrations pour le centenaire dantesque de 1921 (dans le même numéro paraissent aussi des extraits de la version d'André Pératé, qui sera publiée un an plus tard), ainsi que, sporadiquement, quelques très courts extraits dans des articles publiés en revue. Ripert abandonne à nouveau Dante, mais pas son activité de traducteur et traduit, durant les années Trente, l'œuvre d'Ovide pour les éditions Garnier.

## TRADUIRE DANTE EN TEMPS DE GUERRE

La guerre éclate et en 1943 nous retrouvons Ripert au Sanatorium des étudiants de France de Saint-Hilare-du-Touvet. Non pas une tour d'ivoire où le vieux poète fuit les horreurs de son temps, ni un Aventin de la poésie, mais un lieu de méditation sur la guerre par le biais de la traduction : ici il traduit le *Purgatoire* et le *Paradis*, dont il ne reste que les tapuscrits idiographiques (manuscrit C) de la traduction que Ripert, de retour à La Ciotat, dicta à sa secrétaire dans l'hiver 1944-1945. Il y apporte par la suite des corrections avec un stylo bleu (le stylo H), avec lequel il revient également corriger dans un même temps le manuscrit idiographe (B) de son *Enfer* abandonné trente-cinq ans plus tôt<sup>10</sup>. Étrangement, il s'agit pour la plupart de révisions qui vont dans le sens d'un retour à la lettre de l'original, contrairement à l'idée (intuitive, sans doute) d'une évolution de l'agentivité du traducteur d'une mineure à une plus grande autonomie par rapport au texte source<sup>11</sup>. Prenons un exemple où l'on peut voir assez clairement les différentes phases éditoriales et les campagnes de correction, en essayant d'attribuer à chacune d'entre elles une posture traductive spécifique :

In su l'estremità d'un'altra ripa  
che facevan gran pietre rotte in cerchio,  
venimmo sopra più crudele stipa ; (*Inf.*, XI, 1-3)

Au vers 1 : la première version, rédigée avec le stylo de base (1909) est sourcière : « À l'extrémité d'une haute rive » (ms autographe A). Avec la

10 Il essaya ensuite d'envoyer la traduction intégrale de sa *Divine Comédie* à différents éditeurs : selon Maurice Mignon la parution et le grand succès de la traduction d'Alexandre Masseron en 1947 firent échouer cette tentative. Émile Ripert mourra en 1948 : dans son testament, il recommande la publication de son Dante inédit.

11 La question a été opportunément problématisée par Alan Cordingly et Chiara Montini dans un état des lieux sur les « Genetic translation studies » : « *Whereas this field is in its infancy, studies to date suggest that one of the great strengths of a genetic approach to translation is its capacity to problematize the much-debated "agency" of the translator.* » / « Bien que ce domaine n'en soit qu'à ses débuts, les études réalisées à ce jour suggèrent que l'une des grandes forces de l'approche génétique de la traduction est sa capacité à problématiser l'"agentivité" du traducteur, qui fait l'objet de nombreux débats. » (Cordingly, Montini, 2015, p. 4). Sur la critique génétique de la traduction, voir surtout (Hartmann et Hersant, 2019) et (Henrot Sostero, 2020).

même plume (et donc vraisemblablement peu de temps après le premier jet), Ripert corrige : « Sur le rebord d'une rive escarpée ». Conclusion : la première campagne de correction va dans le sens d'une plus grande liberté par rapport à la première proposition, calquée sur l'original. Au vers 2 : la première version, écrite au stylo-base en 1909 (ms A), puis transcrite dans le manuscrit idiographe B, montre une certaine autonomie par rapport à l'original : « Que formaient, entassés, de grandes pierres » ; voici au contraire la correction de Ripert faite au stylo *H* sur le manuscrit B en 1945 : « Que formaient de grands rocs cassés en cercle ». Conclusion : alors que le premier jet était littéral et que la première révision (1909) explorait des solutions relativement libres par rapport à la lettre du texte original, la campagne de correction de 1945 propose une traduction mot-à-mot visant, en somme, à re-dantiser Dante. Sur la base de ces observations, lisons le texte du passage d'*Inf.*, III, dans la version de 1909 complétée avec les corrections de 1945 :

Ensuite, en essayant de voir plus loin,  
 Je vis des gens sur le bord d'un grand fleuve ;  
 Aussi je dis : « Maître, je voudrais bien  
 Savoir qui sont ces gens et quelle loi  
 Leur donne l'air si prompts à traverser,  
 Comme je vois, dans l'obscur clarté. » (Ripert, *Inf.*, III, 70-75)

La proposition d'« obscure clarté » remplaçant, par sur-ajout interlinéaire, « ténèbres » (ce qui implique d'ailleurs la variante « Comme je vois » au lieu de « Autant que je le vois », dans le but de récupérer une syllabe perdue), me semble représenter, de par sa configuration oxymorique, un moment d'autoréflexion de la traduction de Ripert. Or, le rendu de *foco lume* par un oxymore comme « obscure clarté » est une option attestée dans l'histoire de la traduction française de l'*Enfer* :

« à travers une sombre lueur, | Qui de ces lieux d'effroi perce la profondeur, »  
 (Terrasson, 1817, *Inf.*, III)  
 « Une clarté lugubre éclaire le rivage. » (Jauvy, 1826, *Inf.*, III)  
 « autant que je le distingue à travers la lumière épaisse » (Saint-Mauris, 1853, *Inf.*, III)  
 « Com jël perçoi par l'obscur lumiere » (Littré, 1879, *Inf.*, III)  
 « Comme il paraît au jour brun de la sphère » (Boyer d'Agen, 1889, *Inf.*, III)

L'intérêt de la solution adoptée par Émile Ripert ne réside donc pas dans sa nouveauté et il est certainement possible qu'un de ses prédécesseurs

exerça une certaine influence (par exemple Littré, que Ripert connaît et cite quasi admirativement<sup>12</sup>). Et même sans recourir aux traductions antérieures de la *Comédie*, cet oxymore, dans la variété de ses manifestations, semble appartenir depuis toujours à l'histoire littéraire française, au moins dès l'« obscure clarté » du *Cid* de Corneille (1637, *Le Cid*, IV, 3, v. 1283) jusqu'au « soleil noir » de Baudelaire (1869, *Le Spleen de Paris*, XXXVI). Néanmoins, l'interrogation du corpus FranText<sup>13</sup> nous montre que la collocation *sombre-obscur* avec *lueur-clarté-lumière* est typique des textes littéraires du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et précisément dans la période entre 1830-1880<sup>14</sup>.

C'est précisément pour cette raison qu'il est curieux de trouver cette solution au milieu des années 1940, après la tentative d'Henri Longnon – qui bien correspond, d'ailleurs, à l'idée d'une lumière en voie d'extinction au XX<sup>e</sup> siècle :

« ce que je crois voir par un jour si éteint » (Longnon, 1931, *Inf.*, III)

Mais ce qui m'intéresse dans le cas de Ripert, au-delà d'éventuelles références intertextuelles, c'est la relation *intratextuelle* qui met en dialogue et en conflit les deux variantes (« ténèbres » vs. « obscure clarté ») sur la page manuscrite. En fait, je ne crois pas que l'objectif de Ripert ait été de ressusciter un cliché des plus éculés ; ni que, simplement (mais comme c'est certainement possible) la traduction de deux cantiques où la lumière occupe une place centrale, le *Purgatoire* et surtout le *Paradis*, ait interféré avec l'imaginaire ténébreux qui s'était déjà fixé plus de trente ans plus tôt dans *l'Enfer*. J'estime que l'explication est autre, et qu'elle réside dans la dimension polyphonique de la pratique traductive.

12 Il dit à propos de la version de *l'Enfer, mis en vieux langage françois et en vers* de Littré : « Ce serait là un vrai chef d'œuvre s'il n'avait cru devoir l'écrire en vieux français, ce qui la rend presque illisible », Émile Ripert, *Préface* à sa traduction de la *Divine Comédie* (tapuscrit inédit, vers 1947).

13 FranText est une base de données de Littérature française couvrant la période du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, disponible sur <https://www.franText.fr> (consulté le 01/04/2024).

14 La collocation « *sombre/obscur* + *lueur/lumière/clarté* » est attestée dans cette période chez Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Marceline Desbordes-Valmore, Frédéric Soulié, Victor Hugo (avec trois occurrences dans *La Légende des siècles*), Leconte De Lisle, Théodore de Banville.

## GÉNÉTIQUE ET POLYPHONIE

Michèle Monte explique la figure de l'oxymore comme la conjonction dans un même syntagme (ou dans un même énoncé) de deux points de vue opposés sur un même objet du monde<sup>15</sup>. Par exemple, dans le syntagme « obscure clarté », le modifieur adjectival « obscure » contient des sèmes qui sont en contradiction avec ceux attachés au substantif « clarté » : selon Monte, chacun de ces points de vue contradictoires est attribuable à une source énonciative différente. La paradoxalité de l'oxymore servirait dès lors à une mise en scène du conflit entre deux points de vue et deux énonciateurs distincts, dont un seul est pris en charge par le locuteur : c'est le modèle de l'« oxymore polémique », dont Bonhomme a montré de manière convaincante la nature polyphonique<sup>16</sup>. Cette dimension polémique tient au fait que la relation entre le nom et l'adjectif, dans le syntagme nominal oxymorique, est une relation entre deux sources énonciatives étant en position hiérarchique l'une par rapport à l'autre, dont l'une ( $E^2$ ) corrige l'autre ( $E^1$ ) ; le locuteur assume ainsi le point de vue de l'énonciateur-correcteur.

Une fois constaté que les révisions effectuées en 1945 sur le texte de 1909 s'opèrent au nom d'un retour à la lettre du texte, on peut supposer que l'énonciateur ( $E^1$ ) du substantif « clarté », calqué sur le « *lume* » de Dante, soit Dante lui-même ; et que le deuxième énonciateur ( $E^2$ ), source énonciative de l'adjectif « obscure », soit le traducteur (le thème des « ténèbres » étant celui initialement choisi par Ripert en 1909). En choisissant de ne pas remplacer la lumière originelle par les ténèbres du  $XX^e$  siècle, mais en décidant de juxtaposer sa propre voix (« obscure ») à celle de l'auteur du texte original (« clarté »), l'oxymore créé par Ripert garde en quelque sorte trace de la temporalité du dialogisme entre texte source et texte cible ; et affirme que « clarté » reste vrai tout en apportant un nouveau point de vue (« obscure ») sur l'objet de son discours. En d'autres termes : juste au moment où il semble faire une concession à la lettre de Dante, en rétablissant le calque « clarté », Ripert récupère en sens métadiscursif sa

15 Michèle Monte, « Le jeu des points de vue dans l'oxymore : polémique ou reformulation ? », *Langue française*, vol. 160, n° 4, 2008, p. 38.

16 Marc Bonhomme, « Le calcul sémantico-pragmatique en rhétorique : le cas de l'oxymore », *Modèles du discours*, éd. Christian Rubattel, Berne, Peter Lang, 1989, p. 279-302.

propre voix dans une zone marginale du texte – le modifieur adjectival, sorte de glose à la lettre de Dante – qui, tout en faisant coexister les deux voix, montre (tel est le caractère paradoxal de l'oxymore) tout le paradoxe de la traduction comme rapport agonique entre deux textualités<sup>17</sup>.

Et ce n'est pas tout : si l'on prend en compte la grande connaissance de Ripert de nombreuses traductions françaises de Dante (sur la base des textes présents dans sa bibliothèque et de ceux qu'il a lui-même cités), on peut supposer que cet oxymore polyphonique-polémique soit également une trace du dialogue qu'il établit avec ses prédécesseurs. Dans cette optique, la lumière si présente dans les Enfers du XIX<sup>e</sup> siècle – prométhéenne, titanesque et finalement trop humaniste – n'est mise au premier plan (du fait de la position substantivale de «*clarté*»), que pour être ensuite détruite par juxtaposition de l'adjectif «*obscur*». C'est en ce sens que Ripert ne se contente pas de se substituer à ses prédécesseurs, mais choisit de dramatiser, par recours à l'oxymore, son dialogue avec eux.

La dimension métadiscursive de ce passage est par ailleurs confirmée par un autre cas, lointain dans le temps, mais d'autant plus intéressant en raison de sa dimension métalinguistique car il s'agit, comme pour Palomba (1773), d'un texte pour l'apprentissage de l'italien par le biais de la traduction de Dante. L'auteur, Louis Maggiolo, y propose un parcours structuré en trois volets : d'abord une présentation du texte italien du chant III de l'*Enfer* avec des notes ; ensuite une traduction interlinéaire ; enfin une traduction littérale (en prose), avec cette mise en garde : «*aussi me suis-je forcé de sacrifier l'élégance française à la rigoureuse interprétation du texte*» (Maggiolo, 1833, p. 72). Voici les deux versions du vers 75 entre la deuxième et la troisième phase :

«*Comme je discerne à travers la lumière troublée*» (Maggiolo, 1833, p. 66)

«*comme je le vois à travers cette sombre lueur*» (Maggiolo, 1833, p. 78)

Là encore, l'oxymore «*sombre lueur*» s'avère le résultat du passage d'une première traduction pour ainsi dire «*didactique*» et littérale à une phase visant une «*interprétation*» du texte : nous pouvons probablement y trouver une confirmation du fait que le dialogisme permis par la figure de l'oxymore est le résultat habituel de toute traduction qui mette en scène son propre devenir-traduction.

17 Voir Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

Que va-t-il se passer ensuite ? Après Ripert, il n'y a plus d'attestations de cette solution oxymorique. Pour son édition Pléiade des *Œuvres complètes* de 1965, André Pézard propose une sorte de synesthésie qui, d'un véritable coup de maître, retrouve la dimension phonique originelle de l'adjectif *fioco* :

« comme je vois à la sourde lueur » (Pézard, 1965, *Inf.*, III)

Cette solution très raffinée sur le plan philologique connaîtra un certain succès dans les années 90, chez Jean-Charles Vegliante et chez Marc Scialom :

« comme je crois voir dans la sourde lueur » (Vegliante, 1995, *Inf.*, III)

« comme on discerne à la sourde lueur » (Scialom, 1996, *Inf.*, III)

Un pas de côté dans l'histoire de la traduction de ce passage est la version de Kolja Mićević :

« comme je discerne à la clarté veuve » (Mićević, 1996, *Inf.*, III)

Cette féminisation de la lumière – présentée comme une veuve, donc séparée, par la mort, d'un élément masculin perdu – ouvre la voie à une suppression totale du problème dans les années 2000, comme c'est le cas dans la version du poète belge William Cliff ou chez Michel Orcel :

« ainsi que je le puis apercevoir » (Cliff, 2013, *Inf.*, III)

« comme je le discerne à la lueur » (Orcel, 2018, *Inf.*, III)

Une poétique de la lumière renouvelée – non plus sombre, ni faible, mais simplement et dénotativement « lueur », chez Michel Orcel – se manifeste également dans la version de René de Ceccatty :

« autant que l'ombre le montre » (de Ceccatty, 2017, *Inf.*, III)

Il s'agit encore d'une formulation oxymorique (bien que la distance sémantique entre *ombre* et *montre* soit freinée par la répétition du son /*õ*/), mais de Ceccatty renverse complètement les termes de l'« obscure clarté » : non plus une lumière contestée par l'obscurité, mais une ombre qui permet de voir. Nous sommes peut-être à l'aune une nouvelle ère dans l'histoire de la réception française de Dante.

## CONCLUSION

L'étude des avant-textes traductifs ne permet pas seulement de « reconstituer un univers intellectuel, donc une psychologie de la création littéraire » (Bellemin-Noël, 1972, p. 11) mais aussi d'émettre des hypothèses précises sur les opérations systématiques qui sous-tendent l'activité traductive ; et, surtout, de comprendre et de problématiser la notion d'agentivité en traduction, en la liant à des moments précis d'autoréflexion. Dans le cas de Ripert, nous avons attribué deux postures traductives différentes aux deux principales phases rédactionnelles de sa traduction de la *Divine Comédie*. À une phase de plus grande liberté par rapport au texte-source (années 1910) suit une révision au cours des années 1940, visant un retour au calque du texte de Dante. Dans cette phase, cependant, la re-dantisation de Dante oblige le traducteur à une posture polyphonique-polémique. Ripert rétablit la lettre du texte original, tout en déplaçant sa propre voix dans une zone marginale du discours – ce qui est permis par la structure dialogique de la figure de l'oxymore. Autrement dit, le retour à la lettre du texte source impose au locuteur un demi-tour énonciatif : son agentivité se manifeste dès lors sous la forme métadiscursive d'une glose intratextuelle qui restitue au dialogue entre source et cible toute sa dimension d'évènement. Ainsi faisant, le traducteur réussit également à remettre en question une « norme » traductive, en l'occurrence le rendu des isotopies lumineuse dans l'*Enfer* de Dante, qu'on a vu être historiquement déterminées. Je n'espère, avec cette étude, qu'avoir donné un aperçu des potentialités de l'application des méthodes de la critique génétique à la traductologie : ces domaines ne pourront que bénéficier d'études plus systématiques sur la notion de seuil en traduction comme espace où le *dit* et le *dire* cohabitent, où le paradoxe devient dialogue.

Fernando FUNARI  
Université de Florence (Italie)

## ANNEXE

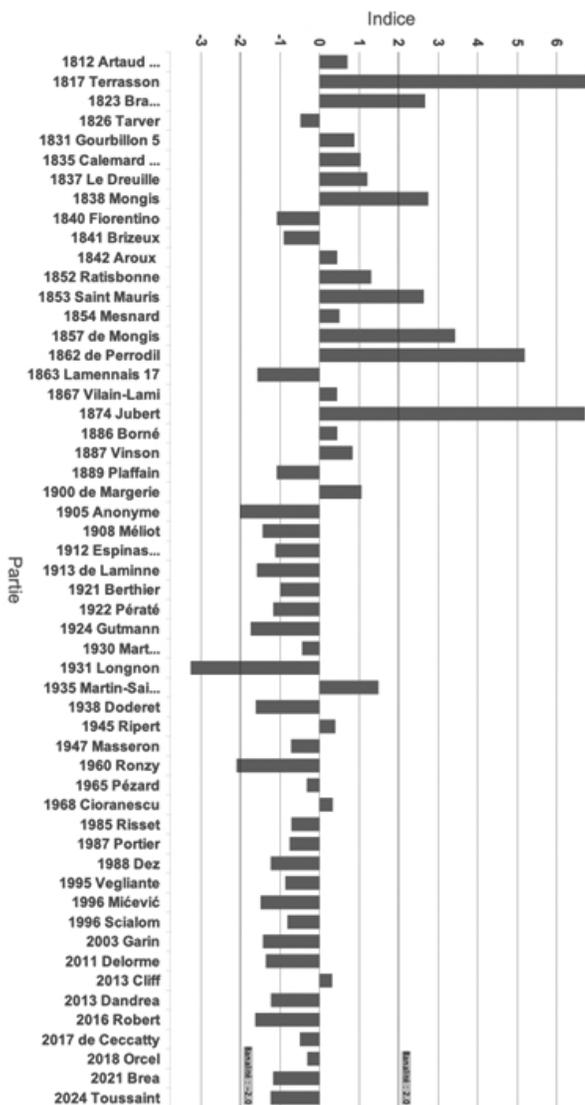


FIG. 1 – Indice de spécificité de l'isotopie lumineuse dans le corpus des versions françaises de *l'Enfer* (1812-2024).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### SOURCES PRIMAIRES

Traductions françaises de l'*Enfer* de Dante citées<sup>18</sup> dans le texte

- PALOMBA, Ignace, *Choix de poésies italiennes traduites en françois, avec des observations sur les élisions, les licences poétiques et diverses terminaisons, et les différentes parties du discours [...] ; avec un Vocabulaire italien-françois, des mots anciens, avec les expressions néologiques employées par les Poètes, et une dissertation sur les vers italiens. Ouvrage destinée à faciliter la lecture et l'intelligence de la Poésie italienne. Pour servir de suite à l'Abrégé de la langue toscane*, Paris, Tillard, 1773, t. III.
- MOUTONNET DE CLAIRFONS, Julien-Jacques, trad., *La Divine Comédie*, Florence/Paris, Leclerc, 1776.
- RIVAROL, Antoine de, trad., *L'Enfer. Poème du Dante*, Paris, Méricot-Barrois, 1783-1784.
- ESTOUTEVILLE, Colbert d', trad., *La Divine Comédie de Dante Alighieri, contenant la description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis*, Paris, Sallior, 1792-1796.
- ARTAUD DE MONTOR, Alexis-François, trad., *La Divine Comédie*, Paris, J. Smith et F. Schoell, 1812.
- TERRASSON, Henri, trad., *L'Enfer. Poème de Dante Alighieri*, Paris, Pillet, 1817.
- BRAIT DELAMATHE, trad., *Traduction nouvelle en vers de l'Enfer du Dante, d'après le nouveau commentaire de Biagioli*, Paris/Londres, Bossange, 1823.
- TARVER, John Charles, trad., *L'Enfer de Dante Alighieri*, Londres, Dulau et C<sup>ie</sup>, 1826.
- JAUVY, J.-J.-Xavier, trad., *Les Préludes, essais de poésies*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1826.
- DESCHAMPS, Antoni, trad., *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, Paris, Charles Gosselin, 1829.
- GOURBILLON, Joseph-Antoine de, trad., *Dante*, Paris, Auguste Auffray, 1831.
- MAGGIOLO, Louis, trad., *Trois chants choisis de la Divine Comédie de Dante Alighieri [...]*, Lunéville, Creusat, 1833.
- CALEMARD DE LA FAYETTE, Charles, trad., *La Divine Comédie, L'Enfer*, Paris, Paul Masgana, 1835.
- LE DREUILLE, Auguste, trad., *La Divine Comédie, Enfer*, Paris, Chez l'Auteur, 1837.

18 Classées par ordre chronologique de parution.

- MONGIS, Jean-Antoine de, trad., *L'Enfer*, Paris, Furne et C<sup>ie</sup>, 1838.
- FIorentino, Pier Angelo, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Charles Gosselin, 1840.
- BRIZEUX, Auguste, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Charpentier, 1841.
- AROUX, Eugène, trad., *La Divine Comédie. Enfer – Purgatoire – Paradis*, Paris, Blanc-Montanier, 1842.
- RHÉAL, Sébastien, trad., *La Divine Comédie. L'enfer* [...], Paris, À la direction, 1843.
- ALAFFRE, Benjamin, trad., *Académie des Jeux floraux. Éloge de Dante Alighieri*, Toulouse, Douladoure, 1847.
- MESNARD, Maurice, trad., *La Divine Comédie. L'Enfer*, Paris, Amyot, 1854.
- RATISBONNE, Louis, trad., *L'Enfer du Dante*, 2 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1852-1854.
- SAINT-MAURIS, Victor, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Amyot, 1853.
- RHÉAL, Sébastien, *Œuvres de Dante Alighieri. La Divine Comédie*, Paris, J. Bry aîné, 1854.
- RABLE, Paul-Pierre, trad., *Anacréon français-grec, suivi de pièces anacréontiques de Bion, Théocrite, etc., des poésies de Sapho et d'un spécimen de l'Homère français-grec et du Dante français-italien en vers imitatifs*, Paris, J. Claye, 1855.
- MONGIS, Jean-Antoine de, trad., *La Divine Comédie (Enfer – Purgatoire – Paradis)*, Dijon, Peutet-Pommey Éditeur ; Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1857.
- LAMENNAIS, Félicité-Robert de, trad., *La Divine Comédie, L'Enfer*, dans *Œuvres posthumes de Félicité-Robert de Lamennais, ...* par E. D. Forgues, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855.
- JUBERT, Amédée, trad., *L'Enfer de Dante*, traduit en vers français, Paris, Berger-Levrault, 1874.
- MARS, Eugène, trad., *L'Enfer de Dante*, traduit en vers français. Ms. de l'Institut de France, 1878.
- REYNARD, Francisque, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Alphonse Lemerre, 1878.
- LITTRÉ, Émile, trad., *L'Enfer, mis en vieux langage françois et en vers*, Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1879.
- DAUPHIN, Henri, trad., *La Divine Comédie*, Amiens, T. Jeunet, 1886.
- BORNÉ, Pierre-Denis, trad., *La Divine Comédie (Enfer)*, traduite en vers français, tercet par tercet, avec texte en regard, s. l., s. n., 1886.
- VINSON, Hyacinthe, trad., *L'Enfer*, traduit en vers par tercets conformes à ceux du texte, Paris, Librairie Hachette, 1887.
- PLAFFAIN, M. Joseph François, trad., *La Divine Comédie*, Ms. 23081 BNF, s. d. [après 1889].
- BOYER D'AGEN, Auguste-Jean, trad., *Les Fleurs noires (1876-18..)*, Paris, Victor-Havard, 1889.

- ROD, Edouard, trad., *Dante*, Paris, Lecène, Oudin et C<sup>ie</sup>, 1891.
- CHATENET, Gustave, trad., *Études sur les poètes italiens Dante, Pétrarque, Alfieri et Foscolo et sur le poète sicilien Giovanni Meli, avec la traduction en vers français des plus belles poésies de leurs œuvres*, Paris, Fischbacher, 1892.
- MARGERIE, Amédée de, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Victor Retaux, 1900.
- MÉLIOT, Adolphe, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Garnier frères, 1908.
- ESPINASSE DE MONGENET, Louise, *L'Enfer*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1912.
- LAMINNE, Ernest de, trad., *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction nouvelle accompagné du texte italien avec un commentaire et des notes par Ernest de Laminne, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1913.
- BERTHIER, Joachim-Joseph, trad., *La Divine Comédie*, traduction littérale avec notes, par le R. P. Joachim Berthier, O. P., Paris, Desclée de Brouwer et Auguste Picard, 1921.
- PÉRATÉ, André, trad., *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduite par Pératé, Paris, À l'art catholique, 1922.
- GUTMANN, René A., trad., *La Comédie de Dante Alighieri de Florence. L'Enfer*, Paris, Léon Pichon., 1924.
- MARTIN-CHAUFFIER, Simone et Louis, trad., *L'Enfer*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1930.
- LONGNON, Henri, trad., *La Divine Comédie*, Paris, À la cité des livres, 1931.
- DODERET, André, trad., *La Divine Comédie*, Compiègne, Impr. de Compiègne / Paris, Union latine d'éditions, 1938.
- VIVIER, Robert, *La Divine Comédie*, Bruxelles, Labor, 1941.
- RIPERT, Émile, trad., *La Divine Comédie*, Ms. A ; Ms. B ; Ms. C (Archives Véronique Ripert), 1909-1945.
- MASSERON, Alexandre, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Albin Michel, 1947.
- RONZY, Pierre, trad., *La Divine Comédie. L'Enfer*, Grenoble, Roissard, 1960.
- PÉZARD, André, trad., *Divine Comédie*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- CIORANESCU, Alexandre, trad., *La Divine Comédie*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968.
- RISSET, Jacqueline, trad., *La Divine Comédie L'Enfer. Le Purgatoire. Le Paradis*, Paris, Flammarion, 1985.
- PORTIER, Lucienne, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- VEGLIANTE, Jean-Charles, trad., *La Comédie, Enfer*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1995.
- SCIALOM, Marc, trad., *La Divine Comédie*, in *Œuvres complètes*, Paris, La Pochothèque, 1996.
- MICEVIĆ, Kolja, trad., *Enfer*, Paris, Kolja, Luka et Rasko Mićević, 1996.

- GARIN, Didier Marc, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Éditions de la Différence, 2003.
- DELORME, Alain, éd. et trad., *La Divine Comédie 1. L'Enfer*, Paris, Éditions Edilivre, 2011.
- CLIFF, William, trad., *L'Enfer*, Bruxelles, Éditions du Hazard, 2013.
- DANDRÉA, Claude, trad., *La Divine Comédie ou Le poème sacré*, Paris, Orizons, 2013.
- ROBERT, Danièle, trad., *Enfer*, Paris, Actes Sud, 2016.
- CECCATTY, René de, trad., *La Divine Comédie*, Paris, Points, 2017.
- ORCEL, Michel, trad., *L'Enfer de la Divine Comédie*, Genève, La Dogana, 2018.
- BREA, Antoine, trad., *L'Enfer de Dante mis en vulgaire parlure*, Montréal, Le Quartanier, 2021.

## SOURCES SECONDAIRES

- AGLIANÒ, Sebastiano, « Fioco », *Enciclopedia Dantesca*, 1970, version en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/fioco\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fioco_(Enciclopedia-Dantesca)/) (consulté le 01/04/2024).
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972.
- BONHOMME, Marc, « Le calcul sémantico-pragmatique en rhétorique : le cas de l'oxymore », *Modèles du discours*, éd. Christian Rubattel, Peter Lang, Berne, 1989, p. 279-302.
- CORDINGLEY, Alan et MONTINI, Chiara, « Genetic Translation Studies : an Emerging Discipline », *Linguistica Antverpiensia, New Series : Themes in Translation Studies*, n° 14, 2015, p. 1-18.
- FUNARI, Fernando, « L'Enfer de J.-A. de Mongis : (palin)genèse d'une traduction », *Rilume. Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, dir. Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, 2023, p. 62-83.
- FUNARI, Fernando, « "Sacrée faim de l'or !" L'hypotexte virgilien dans les traductions françaises de Purg. XXII, 40-41 ». *Revue des Études Dantesques*, vol. 7, 2023, p. 139-160.
- GETTO, Giovanni, *Il canto I dell'Inferno*, Florence, Le Monnier, 1960.
- HARTMANN, Esa et HERSANT, Patrick, éd. *Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris, Archives contemporaines, 2019.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, éd., *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- MONTE, Michèle, « Le jeu des points de vue dans l'oxymore : polémique ou reformulation ? », *Langue française*, vol. 160, n° 4, 2008, p. 37-53.
- NOUSS, Alexis, *Le déportement. Petit traité du seuil et du traduire*, Paris, Hermann Éditeurs, 2021.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

VEGLIANTE, Jean-Charles, « La traduction, un “art” pas si solitaire... », *Critique*, vol. 886, n° 3, 2021, p. 215-224, <https://www.cairn.info/revue-critique-2021-3-page-215.htm> (consulté le 01/04/2024).