



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

FERNANDO FUNARI
(Université de Florence)

**L’*Enfer* de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d’une traduction**

Pour citer cet article

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

Résumé | Abstract

FR L’application à la traduction des habitudes herméneutiques de la philologie d’auteur est une réalisation récente dans le domaine de la traductologie : les *genetics of translation studies* s’intéressent en fait à l’évolution de l’agentivité du traducteur dans les textes *in fieri* (manuscrits de traducteurs ou rééditions imprimées de traductions déjà publiées). Cet article porte sur trois versions de l’*Inferno* de Dante traduites en français par Jean-Antoine de Mongis en 1838, 1857 et 1876. En particulier, l’essai analysera l’évolution de l’isotopie de la lumière dans les trois textes, par le biais d’une analyse quantitative-qualitative également basée sur le *corpus* de toutes les traductions françaises de l’*Inferno* de la fin du XVIII^e siècle à nos jours. L’étude de l’évolution d’un même texte au cours de trois réécritures distinctes permettra de dépasser l’idée de la critique de la traduction comme rapport entre un texte source et un texte cible et de comprendre les mécanismes de la traduction comme *acte* (à travers une approche inspirée de la *variantistica*) et comme *processus*.

Mots-clés : génétique de la traduction, réécriture, traduction, *Inferno*, Dante

EN The application of the hermeneutic habits of authorial philology to translation is a recent trend in the field of translatology : *genetics of translation studies* concentrate on the evolution of the translator’s agency in texts *in fieri* (translators’ manuscripts or printed re-editions of already published translations). This paper examines three versions of Dante’s *Inferno* translated in French, all by Jean-Antoine de Mongis in 1838, 1857, and 1876. In particular, the essay will analyse the evolution of the isotopy of light in the three texts, through a quantitative-qualitative analysis taking into consideration the entire *corpus* of French translations of the *Inferno* from the end of the 18th century to the present day. Studying the evolution of the same text during three distinct rewritings will make it possible to overcome the idea of translation criticism as a relationship between source and target text and to understand the mechanisms of translation both as *act* (through an approach inspired by *variantistics*) and as *process*.

Keywords : genetics of translation studies, rewriting, translation, *Inferno*, Dante.

FERNANDO FUNARI

**L' *Enfer* de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d'une traduction**

*Donc, si par là je mets la boussole,
l'odyssée sera celle à un dément.
(Brea, 2021)*

La retraduction – et surtout la retraduction d'œuvres canoniques – trouve sa raison d'être dans l'adaptation progressive d'un texte source à la volatilité des conditions linguistiques et encyclopédiques de la langue-culture cible¹. Cet axiome est compliqué par le cas de figures où c'est le même traducteur qui traduit une deuxième (ou une troisième) fois le même texte qu'il a déjà traduit précédemment. C'est le cas de Jean-Antoine de Mongis² qui, dans une période de fol engouement pour Dante en France (c'est-à-dire les trente premières années du XIX^e siècle, qui connaissent une vingtaine de traductions différentes de l'*Inferno*, complètes ou partielles), publie son *Enfer* en alexandrins à rimes plates en 1838 (avec deux rééditions en 1842 et en 1846). Une vingtaine d'années après, en 1857, il publie une version intégrale de la *Commedia*, et retraduit à cette occasion le premier cantique. Dix-huit ans plus tard, en 1875, il publie une troisième version du poème sacré, puis la réédite en 1876, déclarant fièrement :

J'ai consacré les plus belles années de ma vie à l'œuvre que je publie aujourd'hui. J'ai sacrifié à ce difficile et attrayant labeur tous mes loisirs, les plaisirs et même les devoirs du monde, les préoccupations permises d'une ambition peut-être légitime. En un mot, j'ai mis trente ans à traduire la *Divine Comédie* de Dante (de Mongis, 1876, p. V)³.

¹ Voir Enrico Monti, « La retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 9-25.

² Jean-Antoine de Mongis, né le 25 janvier 1802 à Saint-Cloud et mort à Paris le 21 mars 1879, conjugia ses intérêts d'homme de lettres, de poète et de traducteur avec une brillante carrière de magistrat (Substitut du Procureur du Roi au Tribunal de Première Instance de la Seine de 1840 à 1845 ; Procureur général en 1849, puis Avocat général près de la Cour de Paris en 1852 ; Procureur général à Dijon en 1855 ; Conseiller à la Cour de Paris en 1859).

³ Les références aux traductions de la *Comédie* seront données dans le corps de l'article et dans les notes en bas de page entre parenthèses, avec mention du nom du traducteur, de l'année de traduction, de la *cantica*

Ce travail de trente ans produit trois textes différents : le fait que l'auteur s'y réfère comme à « l'œuvre » au singulier en dit long sur une nouvelle façon de penser le texte traduit comme une entité à la fois une et plurielle, comme processus ou comme perpétuelle tentative et comme résultat d'accommodements successifs déterminés par des contraintes intertextuelles et intratextuelles, comme nous tenterons de le démontrer :

Au milieu du chemin de notre courte vie,
Je m'étais écarté de la route suivie,
Et me trouvai sans guide au fond d'un sombre bois (de Mongis, 1838, *Enfer*, I) ;

Un jour, à la moitié du chemin de la vie,
J'avais quitté la voie où le Ciel nous convie,
Et je me retrouvai dans une âpre forêt, [...] (de Mongis, 1857, *Enfer*, I) ;

Un jour, à la moitié du chemin de la vie,
Je délaissai la voie où le ciel nous convie,
Et je me retrouvai, tant l'écueil m'attirait !
Seul, errant à travers une sombre forêt (de Mongis, 1876, *Enfer*, I).

Ces changements ne s'expliquent pas tous par une plus grande liberté du traducteur vis-à-vis du texte source, liberté conquise au prix de trois décennies de travail, à partir du « mot à mot » de 1838 : « Au milieu du chemin de notre courte vie » est calqué sur « Nel mezzo del cammin di nostra vita », déduction faite d'ajustements métriques (l'adjectif « courte » inséré pour adapter l'endécasyllabe à son lit de Procuste, l'alexandrin). Il est encore plus intéressant de se demander quel sens prend, au niveau des dynamiques textuelles macroscopiques, l'apparition dans l'*Enfer* de 1857 de termes provenant du *Purgatoire* et du *Paradis* : la mention du « Ciel » et, surtout, l'« écueil » qui, entendu au sens figuré d'obstacle, rappelle sans doute le « scoglio » de *Purg.*, II, v. 122-123⁴.

L'application des méthodes d'investigation de la critique génétique à la traductologie est une conquête récente, motivée par l'intérêt d'étudier l'agentivité du traducteur dans les textes *in fieri*⁵. Les manuscrits des traducteurs – denrée rare par ailleurs – mais aussi les rééditions imprimées

et du *canto*. Les références détaillées se trouvent dans l'Annexe.

⁴ Voir le chapitre « Lo scoglio e la vesta », dans Lino Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005, p. 59-84.

⁵ Voir Anthony Cordingley, « Genetic Translation Studies », dans *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*, n° 1, London, Routledge, 2022, p. 123-138. Voir aussi Ésa Hartmann et Patrick Hersant (dir.), *Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris, Archives contemporaines, 2019 ; Geneviève Henrot Sostero (dir.), *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2020. Voir aussi les numéros de revues consacrés à la génétique de la traduction : *Linguistica Antverpiensia*, n° 14, *Towards a Genetics of Translation*, 2015 ; *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 34, *Dans l'archive des traducteurs*, 2020 ; *META, Translators' Journal*, n° 66-1, *Translation Archives*, 2021.

de traductions déjà publiées, sont les documents qui permettent d'étudier la traduction en tant qu'*acte* (à travers les ratures, les ajouts, les repentirs) et en tant que *processus* (c'est-à-dire la réécriture comme une lente « approximation à une valeur »⁶, pour reprendre la célèbre formule de Gianfranco Contini). Pour nous, étudier l'agentivité du traducteur, ce n'est pas donc seulement analyser le rapport de plus ou moins grande autonomie qui, dans les rédactions successives, s'établit avec le texte source : sa relation avec les traducteurs précédents entre également en ligne de compte (surtout pour un texte, la *Commedia*, qui connaît une histoire de retraduction sans précédent dans les lettres françaises) aussi bien que le système de contaminations internes à un même texte.

L'étude de cas choisie – la célèbre harangue d'Ulysse dans *Inf.*, XXVI – nous a semblé intéressante non seulement en raison de la plus grande familiarité des traducteurs français avec les VIP de l'*Enfer* de Dante, mais surtout en raison de la dimension métatextuelle du passage. Le récit de la violation de l'interdit divin imposé à toute connaissance humaine devient, comme on le sait, une réflexion métapoétique sur l'écriture du poème. Tel le navire d'Ulysse, le poète Dante aussi s'aventure dans des mers interdites⁷. En nous appuyant sur une méthodologie de recherche quantitative-qualitative, nous tenterons donc d'identifier la marge de liberté traductive exercée par de Mongis dans les trois versions produites de ce passage, surtout entre 1838 et 1857, en essayant de questionner le rapport entre ces réécritures et les tendances générales dans l'histoire de la traduction de la *Comédie* en langue française, tant au niveau de l'intertexte que de l'intratexte.

Notre hypothèse méthodologique est que l'étude de la *mobilité* du texte (une caractéristique qui n'est pas exclusive aux textes manuscrits, mais aussi aux textes publiés) peut être orientée sur la base de données lexicales quantitatives, croisant ainsi les habitudes herméneutiques de la *variantistica* avec celles de la linguistique de *corpus*. Grâce aux outils informatiques, en effet, il est possible d'obtenir des analyses systématiques des comportements lexicaux sur l'axe de la diachronie dans un *corpus* rassemblant 52 versions complètes de l'*Inferno* de Dante en français, publiées entre 1812 et 2021, pour un total de 2 325 661 mots⁸.






⁶ Gianfranco Contini, « Come lavorava l'Ariosto » [1937], dans *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982, p. 233-234 ; voir Paola Italia et Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

⁷ Voir surtout Franco Ferrucci, *Il poema del desiderio : poetica e passione in Dante*, Milano, Leonardo, 1990 et Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Voir aussi Pietro Ruggeri, « Le immagini nautiche nella *Commedia* in funzione di metafore testuali », Thèse dirigée par Giuseppe Ledda, Université de Bologne, 2022.

⁸ Artaud de Montor, 1812 ; Terrasson, 1817 ; Brait-Delamathe, 1823 ; Tarver, 1826 ; Gourbillon

Par exemple, l'outil Trends de SketchEngine⁹ permet d'identifier les unités lexicales qui subissent des changements de fréquence d'utilisation au fil du temps, en identifiant quand un terme est entré ou sorti des habitudes scripturales d'un auteur par rapport à d'autres. Cette fonction est particulièrement intéressante dans le cas d'un *corpus* rassemblant plusieurs versions (traduites) d'un même texte, car elle permet d'analyser systématiquement la fortune d'un traduisant par rapport à un autre et de formuler des hypothèses à la fois sur l'évolution des stratégies de traduction et sur l'histoire de la langue et de la culture françaises.

En lançant la recherche sur le *corpus* en question, le logiciel génère la liste des unités lexicales qui ont le plus évolué en termes de fréquence (dans le tableau ci-dessous). La colonne Tendence indique le degré de changement (également indiqué par une flèche verte en cas de croissance ou une flèche rouge, en cas de décroissance, sur l'axe temporel étudié). La colonne Fréquence indique le nombre total d'occurrences du lemme dans le *corpus* ; dans la colonne Échantillon, un petit graphique indique la tendance en termes de surreprésentation ou de sous-représentation au cours de la période choisie.

	Lemme	Tendance ↓	Fréquence	Échantillon
1	gel	↗	2,61	98  ...
2	gens	↗	2,48	1 093  ...
3	début	↗	2,14	93  ...
4	longueur	↘	-2,05	74  ...
5	éclaircir	↘	-2,05	62  ...

Or, de telles données quantitatives peuvent guider l'analyse qualitative, notamment dans les cas où de vastes isotopies de sens sont en jeu. C'est ainsi que l'on peut interpréter, par exemple, la présence d'un verbe, « éclaircir » (ligne 5), particulièrement intéressant aussi bien dans son premier sens (désignant une augmentation de luminosité) que dans son sens figuré (indiquant une acquisition de connaissance – et surtout utilisé, dans le

1831 ; Calemard De La Fayette, 1835-1837 ; Le Dreuille, 1837 ; de Mongis, 1838 ; Fiorentino, 1840 ; Brizeux, 1841 ; Aroux, 1842 ; Ratisbonne, 1852-53 ; Saint-Mauris, 1853 ; Mesnard, 1854 ; Lamennais, 1855 ; de Mongis, 1857 ; de Perrodil, 1862 ; Vilain-Lami, 1867 ; Jubert, 1874 ; Borné, 1886 ; Vinson, 1887 ; Demargerie 1900 ; Anonyme, 1905 ; Méliot, 1908 ; Espinasse-Mongenot, 1912 ; de Laminne, 1913 ; Berthier, 1921 ; Pératé, 1922 ; Gutmann, 1924 ; Martin-Chauffier, 1930 ; Longnon, 1931 ; Martin-Saint-René, 1935 ; Doderet, 1938 ; Masseron, 1947 ; Ripert, 1909-1948 ; Ronzy, 1960 ; Pézard, 1965 ; Cioranescu, 1968 ; Risset, 1985 ; Portier, 1987 ; Dez, 1988 ; Vegliante, 1995 ; Mićević, 1996 ; Scialom, 1996 ; Garin, 2003 ; Delorme, 2011 ; Cliff, 2013 ; Dandrea, 2013 ; Robert, 2016 ; de Ceccatty, 2017 ; Orcel, 2018 ; Brea, 2021.

⁹ SketchEngine est un logiciel d'analyse de *corpus* développé par Lexical Computing CZ s.r.o <<http://www.sketchengine.eu>> [dernière consultation : 01/09/2023].

poème, dans les échanges entre Dante et Virgile). On constate donc que, du début du XIX^e siècle à nos jours, les occurrences d'« éclaircir » connaissent une baisse significative (-2,05) ; l'intérêt de cette observation réside dans le fait qu'il est possible de retrouver les mêmes tendances dans des termes sémantiquement proches comme le verbe « éclairer » (-1,15) ou les substantifs « lumière » (-0,75) et « rayon » (-0,75).

Une telle isotopie lumineuse investit des sphères de sens multiples et changeantes ; notamment, comme nous le verrons, dans l'isomorphisme des couples lumière/savoir (et obscurité/ignorance), qui s'avèrent des indices primordiaux pour comprendre les vicissitudes et la fortune du thème d'Ulysse dans les lettres françaises.

Une opinion répandue veut que la renaissance du mythe de Dante dans la France du début du XIX^e siècle s'est faite autour du goût grotesque voire *gore* de la première *cantica*¹⁰, celle-là même qui avait été âprement boycottée à la fin du siècle précédent, lorsque les intellectuels et les traducteurs eux-mêmes se plaisaient à attaquer la « difforme barbarie de la *Divine Comédie* »¹¹.

Il nous semble cependant que, malgré le succès d'épisodes intensément dramatiques (comme le passage d'Ugolino ou de Paolo et Francesca), les traducteurs des premières décennies du XIX^e siècle sont surtout attirés par la dimension humaniste du poème et, en particulier, par le mythe prométhéen que l'on retrouve dans l'exaltation d'Ulysse comme héros qui surmonte les limites imposées à l'humain. Reprenons la célèbre harangue d'Ulysse à ses compagnons :

« O frati, » dissi, « che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza :
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza » (*Inf.*, XXVI, v. 112-120).

¹⁰ Cf. Michael Pitwood, *Dante and the French Romantics*, Droz, Genève, 1985.

¹¹ *Lettres sur la littérature et la poésie italienne*, traduites de l'italien par M. de P***** [Pommereul], À Florence, et se trouve à Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, 1778, p. 20. Parmi les traducteurs, Chabanon critique les inventions de Dante comme « dénué[e]s d'intérêt » (Chabanon, 1773, p. 57), ou comme « des fautes [...] grossières » (*ibid.*, p. 69) voire des « morceaux défectueux » (*ibid.*, p. 71). Rivarol, qui traduit Dante dans les mêmes années de la rédaction de son *Discours sur l'universalité de la langue française*, semble voir partout dans le langage dantesque des attentats à la pudeur de la langue française. À propos de l'exploit scatologique de *Inf.*, XXVI, v. 139, il commentera : « Le Traducteur a tâché de voiler par la noblesse de son style la naïveté grossière du texte » (Rivarol, 1783, p. 316).

Ulysse incite ses matelots dans leur dernière aventure en rappelant que chaque homme doit réaliser sa nature humaine (« semenza ») en secondant (« seguir ») ses potentialités naturelles (tel est pour Dante le sens de « virtute ») en vue de l'accomplissement parfait de son essence rationnelle (« canoscenza »)¹². La critique s'est longuement creusé la tête pour savoir si Ulysse, dans son entreprise téméraire (qui ressemblait tant à l'écriture de la *Commedia* elle-même), était un modèle positif ou non pour Dante. Nous savons en tout cas qu'il l'était pour les premiers traducteurs français :

Considérez et la grandeur de et la noblesse de votre illustre extraction ; car le divin auteur de la nature ne vous a pas donné l'estre pour couler vos jours dans une vie animale, mais vous au contraire pour fruire le glorieux heroïsme de la vertu et vous rendre dignes des sages intelligences (Le Hardy, XVII^e siècle) ;

Considérez votre origine céleste : vous n'êtes pas nés pour végéter, comme les brutes ; mais pour acquérir des connoissances et cultiver la vertu (Moutonnet de Clairfons, 1776) ;

Vous n'êtes pas nés pour ramper sur la terre, mais pour vous élever aux grandes découvertes par les sentiers de la vertu (Rivarol, 1783) ;

Considérez que vous êtes des hommes, vous n'êtes point nés pour vivre comme les animaux. Votre destinée est d'acquérir de nouvelles connoissances (Colbert d'Estouteville, 1792).

Après s'être banalisée en « vertu », la « virtute » disparaît progressivement des horizons traductifs des versions du XVIII^e siècle ; pour sa part, la « canoscenza » est systématiquement remplacée au XIX^e siècle par le thème de la gloire, de la renommée, voire de la quête de l'immortalité :

considérez votre dignité d'homme : vous n'avez pas été appelés à vivre comme la brute, mais vous devez acquérir de la gloire et de sublimes connoissances (Artaud de Montor, 1812) ;

Qu'un vain reste de jours consacrés à la gloire,
Assure de nos noms l'immortelle mémoire.
Soyons hommes ; laissons à l'animal grossier
L'inévitable sort de périr tout entier :
Et nous, enorgueillis d'un destin magnanime,
Des antiques vertus que la voix nous anime ! (Terrasson, 1817) ;

Compagnons, m'écriai-je, ô, vous, troupe fidèle,
Qui parmi les dangers d'une course immortelle,
Des mers de l'occident bravez les profondeurs !

¹² Voir Philippe Delhaye et Giorgio Stabile, « Virtù », dans *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970 : https://www.treccani.it/enciclopedia/virtu_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. [Dernière consultation : 01/09/ 2023]

Honorez de vos jours les dernières lueurs.
Sous le char du soleil poussant nos découvertes,
Allons porter nos pas sur des plages désertes,
Et que notre origine excite nos travaux !
Arrachons-nous au sort des obscurs animaux :
Vivons pour la science et pour la renommée (Brait Delamathe, 1823) ;

Considérez un peu votre noble origine :
Les dieux n'ont pas en vous mis une âme divine,
Pour vous laisser languir en un lâche repos ;
Mais pour mieux vous porter vers d'illustres travaux ! (Gourbillon, 1831).

Entreprise difficile, mais non pas impossible, que de reconstruire un *Zeitgeist* spécifique aux trois premières décennies du XIX^e siècle à partir de ces systèmes isotopiques pivotant autour d'un concept de gloire comme promesse d'immortalité (dans les collocations « immortelle mémoire » et « course immortelle »). L'entreprise d'Ulysse (pour Dante un « folle volo », *Inf.*, XXVI, v. 125) porte vers « d'illustres travaux » (Gourbillon, 1831, *Enfer*, XXVI) et la folie se transforme en hardiesse :

Nous quittons le détroit, les avirons vainqueurs
Aux deux flancs de la nef, semblables à des ailes,
Nous font voler hardis sur ces ondes nouvelles (Le Dreuille, 1837, *Enfer*, XXVI).

De semblables convergences de sens ont lieu, dans les mêmes années, chez les traducteurs des *Épîtres* d'Horace – et en particulier de la deuxième du premier livre, « À Lollius », où Dante puise, presque mot à mot, le syntagme « virtute e canoscenza » du chant XXVI de l'*Enfer*. Dans la traduction de 1821 de Campenon et Després, « virtus et [...] sapientia » (*Epist.*, I, II, 17) devient : « la valeur jointe à la prudence »¹³ ; celle de 1832 de Panckoucke propose : « le courage et la prudence »¹⁴. Des choix qui ne vont pas de soi, même s'ils se fondent sur le sens latin de « virtus » comme qualité militaire du *vir* : de la fin du XIX^e siècle à nos jours, en effet, les traducteurs proposeront toujours le calque « vertu » et « sagesse »¹⁵. Nous ne voulons pas dire par là que les traducteurs de Dante avaient précisément à l'esprit ce que faisaient les traducteurs d'Horace, mais plutôt que, dans le même laps de temps, des thèmes similaires sollicitaient des réponses similaires. Sans parler du fait que l'hypotexte latin de la *Commedia* de Dante

¹³ *Œuvres d'Horace*, trad. MM. Campenon et Després, Paris, L. de Bure, 1821, t. II, p. 291.

¹⁴ *Œuvres complètes d'Horace. Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, C.-L.-F. Panckoucke, 1832, t. II, p. 220.

¹⁵ Cf par exemple : « Ce que peuvent la vertu et la sagesse, le poète nous en offre un exemple utile dans Ulysès » (*Œuvres de Horace*, trad. Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1887, t. II, p. 165 ; « À ce tableau, Homère oppose les effets de la vertu et de la sagesse, en nous proposant, comme un exemple à suivre, le prudent Ulysse » (Horace, *Œuvres*, trad. François Richard, Paris, Flammarion, 1967, p. 214.

a toujours chatouillé les traducteurs, surtout ceux qui traduisaient des deux langues en même temps¹⁶. C'est ainsi qu'encore dans les années 1940, Émile Ripert (qui venait de publier son édition française des œuvres d'Ovide) propose : « Êtes-vous faits pour vivre en bêtes brutes / Ou pour avoir courage et connaissance ? » (Ripert, 1909-1948).

La version de de Mongis de 1838, reproduite ci-dessous, a donc derrière elle toute une somme d'expériences traductives et de convergences intertextuelles de sens :

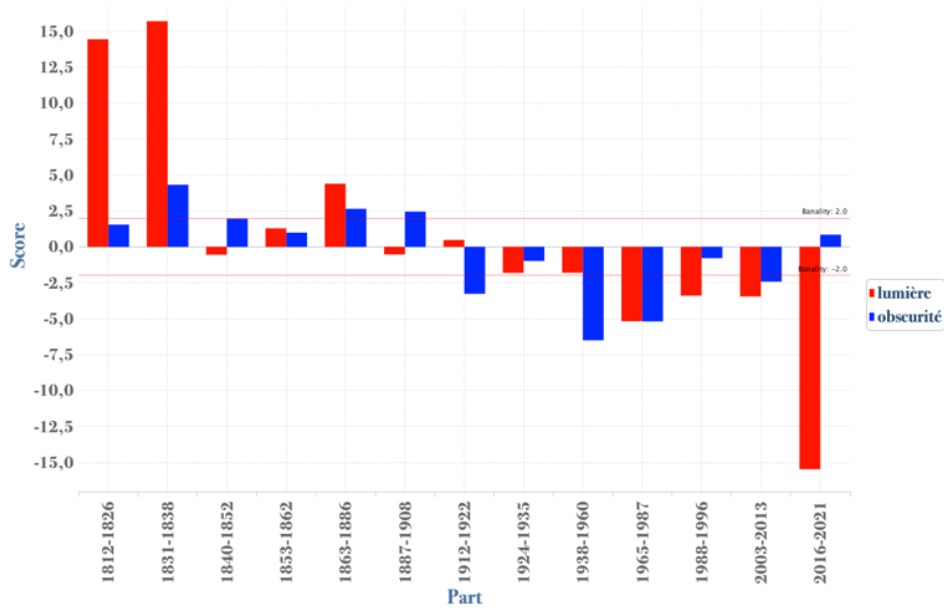
– Compagnons, m'écriai-je, après mille dangers,
Aux bords occidentaux vous voilà donc rangés !
Pour le peu qu'il vous reste à veiller sur la terre,
N'allez pas à vos sens refuser le mystère
D'un monde inhabité, derrière le soleil ;
Songez d'où vous sortez, hommes ! un nom pareil
Défend qu'on vive en brute au fond d'une tanière.
Dieu vous fit pour chercher la gloire et la lumière (de Mongis, 1838, Enfer,
XXVI).

La déconstruction-reconstruction du discours originel de Dante, désormais doté de son propre vocabulaire (ici le caractère poignant de « gloire » déborde sur sa propre métaphore, « lumière »), nous rend une image renouvelée et profondément euphorique d'Ulysse en Prométhée-Lucifer. Or, il ne sera pas anodin de remarquer que chez de Mongis l'hendiadys « la gloire et la lumière » est calquée mot à mot sur un autre lieu textuel de la *Commedia*. Il s'agit de la rencontre entre Dante et Virgile et de la première épithète affublée à ce dernier : « O de li altri poeti onore e lume » (*Inf.*, I, v. 81). Dans l'obscurité de l'enfer dantesque, la lumière est normalement utilisée pour désigner des personnages et des lieux particuliers, symbolisant la raison naturelle : elle éclaire par exemple des poètes anciens dans les Limbes (« un foco / ch'emisperio di tenebre vincia », *Inf.*, IV, v. 68-69). Nous y reviendrons dans un instant. Contentons-nous pour le moment de constater que cette refonte des matériaux sémantiques (l'interférence des hypotextes latins – notamment l'interprétation de la « virtute » dans un sens militaire – combinée à la migration des thèmes et des figurations entre les lieux textuels de l'*Enfer*) aboutit à une réinterprétation païenne de la *Comédie*, égale et opposée à la dé-théologisation dont parle Barolini¹⁷. Le mythe d'Ulysse-Prométhée, pivot de cette opération intellectuelle, ne survivra cependant pas aux années 1850.

¹⁶ Nous nous permettons de renvoyer à notre article « “Sacrée faim de l'or !” L'hypotexte virgilien dans les traductions françaises de *Purg.* XXII, 40-41 », dans *Revue des études dantesques*, n° 7, 2023 (sous presse).

¹⁷ Teodolinda Barolini, *op. cit.*

L'interrogation du *corpus* permet de dégager des preuves textuelles précises à l'appui de notre première lecture. L'index de spécificité, élaboré avec TXM¹⁸, permet de comparer la présence dans le *corpus* d'un couple de séries synonymiques pivotant autour de deux termes-clés, obscurité et lumière¹⁹. Le calcul est fait non pas sur la base de fréquences absolues mais sur la surreprésentation ou la sous-représentation d'un groupe d'unités lexicales dans une partition du *corpus* (chaque partition regroupe quatre traductions de l'*Inferno*) par rapport à sa présence plus ou moins importante dans d'autres partitions du *corpus*.



Le graphique permet d'étudier la spécificité de « lumière » (et de ses synonymes), en rouge, et de « obscurité » (et de ses synonymes), en bleu, dans leur évolution respective. Comme nous l'avons déjà noté, le lexique relatif à la lumière caractérise la période allant de 1812 à 1838 ; après quoi ce vocabulaire sera progressivement éliminé (surtout après la célèbre traduction d'André Pézard en 1965), jusqu'à une absence plus marquée dans les traductions des années 2010-2020 (Robert, 2016 ; de Ceccatty, 2017 ; Orcl, 2018 ; Brea, 2021). Les termes liés à l'obscurité suivent plus ou moins le

¹⁸ TXM est 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. Voir <https://txm.gitpages.humanum.fr/textometrie/index.html>. [Dernière consultation : 01/09/2023]

¹⁹ Les candidats synonymes de deux termes, « lumière » et « obscurité », ont été automatiquement extraits du *corpus* en fonction de la similarité des contextes d'apparition. Nous avons utilisé pour cela la fonction Thesaurus de SketchEngine, qui génère une liste de termes sur la base des principes de la sémantique distributionnelle : il ne s'agit donc pas seulement de véritables synonymes, mais de toutes les unités lexicales qui apparaissent dans des contextes similaires (par exemple : « clarté », « rayon », « éclat », « lueur », « étoile », « astre », « flambeau » *etc.* pour « lumière » ; « ténèbre », « brume », « brouillard » *etc.* pour « obscurité »).

même chemin (signe que les deux séries synonymiques sont interdépendantes), avec toutefois une légère augmentation dans les traductions de la deuxième décennie des années 2000. Ce qui nous intéresse surtout, c'est de voir qu'entre les années 1840 et 1850, le lexique de l'obscurité a des valeurs plus importantes : ce renversement de tendance est probablement dû au fait que dans ces années sont publiées les premières traductions complètes du *Purgatoire* et du *Paradis*, qui imposent une vision globale du poème sacré et, dès lors, un réajustement des équilibres sémantiques entre les trois cantiques. Il s'agit d'éditions qui connaîtront un grand succès éditorial : surtout Fiorentino (1840) et Lamennais (1855), mais aussi Brizeux (1841), Aroux (1842), Ratisbonne (1852-53), Saint-Mauris (1853), Rhéal (1854) et Mesnard (1854-55-57).

C'est donc dans ce contexte que s'inscrit la seconde traduction de l'*Enfer* publiée par de Mongis en 1857 :

– Compagnons, m'écriai-je, après mille dangers,
Aux bords occidentaux vous voilà donc rangés !
Pour le peu qu'il vous reste à veiller sur la terre,
N'allez pas à vos sens refuser le mystère
D'un monde inhabité, derrière le soleil ;
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, *Enfer*,
XXVI) ;

Compagnons, (m'écriai-je) après mille revers,
Nous touchons au couchant de l'antique univers.
Pour quelques jours obscurs qui vous restent à vivre,
Vous refuserez-vous la gloire de poursuivre,
Derrière le soleil, un monde inhabité ?
Songez d'où nous sortons ! Laissons l'obscurité
A la brute qui vit pour manger et pour boire...
Dieu nous fit pour chercher la lumière et la gloire (de Mongis, 1857, *Enfer*,
XXVI).

La lumière n'est plus un élément conceptuellement autonome, mais se définit par rapport à son contraire : la vie qui reste aux compagnons d'Ulysse (la « *picciola vigilia* »), devient les « jours obscurs ». Cette isotopie permet ainsi de faire le lien avec d'autres lieux textuels où l'obscurité caractérise le mode de vie des animaux par rapport aux humains²⁰. Il reste à savoir si cette attention renouvelée aux contrastes n'est pas déterminée, au moins en

²⁰ Par exemple, dans le chant VII, le passage : « Tristes, traînant le poids d'un paresseux sommeil, / Les sens enveloppés de fumée » (de Mongis, 1838) devient : « Tristes, traînant le poids d'un langoureux sommeil, / Les sens enveloppés d'une obscure fumée » (de Mongis, 1857). Ou encore, avec référence à l'animalisation des damnés dans le chant XXIX : « L'un, dans l'obscur sentier, comme un vil animal, / S'en allait se traînant » (de Mongis, 1857).

partie, par un même esprit du temps qui produira, dans la même décennie, les eaux-fortes avec lesquelles Gustave Doré illustrera l'édition de Fiorentino, conditionnant ainsi pour toujours la vision de la *Comédie*, en France comme en Italie, selon le clair-obscur typique de son langage iconographique. Fruit ou non d'un dialogue intersémiotique entre texte et image, cette nouvelle définition de la lumière à travers l'obscurité implique un renversement du sens de « lumière et gloire », signe, nous l'avons vu, d'une correspondance entre l'admiration de l'exploit d'Ulysse et l'attachement à la culture classique. Mais la lumière du paganisme s'éteint soudainement dans cette nouvelle version de 1857 :

Nous avons peu marché dans l'obscur carrière,
Quand j'aperçus un feu dont la vive lumière
De loin me révéla, comme aux lueurs du jour,
Que des esprits d'élite avaient là leur séjour (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXVI) ;

Bientôt je vis de loin, sous les voûtes funèbres,
Un feu qui, triomphant du cercle des ténèbres,
Me permit d'entrevoir, aux lueurs d'un faux jour,
Qu'une race d'élite habitait ce séjour (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

L'ombre envahit la scène, à partir de la rime « funèbre » – « ténèbres » ; la fonction cognitive de la lumière est affaiblie (de « révéler » à « permettre d'entrevoir ») et les « lueurs du jour » (l'hémisphère de lumière qui éclairait le groupe de poètes rencontrés dans les limbes – Homère, Ovide, Lucain et Virgile lui-même) se transforme en un « faux jour » (tout comme les dieux « falsi e bugiardi », *Inf.*, I, v. 72).

Le système de rapports isotopiques de la nouvelle version est entièrement reconfiguré ; chaque variante fait donc partie d'un système de correction et de réécriture orienté sémantiquement. Le rapport entre variante et invariante est d'autant plus significatif : dans l'épisode d'Ulysse, outre « gloire », resté liée en hendiadys à « lumière », trois autres occurrences de ces mots sont ajoutées : une dans le vers précédant, où : « le mystère / D'un monde inhabité » est rendu en « la gloire de poursuivre, / [...] un monde inhabité ») ; deux autres dans l'*incipit* du chant. Il est ici question d'une invocation ironique de Florence, qui masque une violente accusation contre la patrie de nombreux Florentins rencontrés dans l'Enfer :

Réjouis-toi, Florence, ô si grande et si belle
Que tu frappes la terre et les mers de ton aile,
Et que dans l'Enfer même on porte tes couleurs ! (de Mongis, 1838, *Enfer*,
XXVI) ;

Gloire à Florence ! Gloire à la ville éternelle
Qui tiens la terre et l'eau sous l'abri de son aile !

L'Enfer même, ô Florence ! arbore tes couleurs (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

Ajouter « gloire » deux fois au début du chant, avec une intention visiblement sarcastique, revient à réorienter complètement l'interprétation de ce qui suit : l'amère ironie de l'apostrophe à la « ville éternelle » ne tardera pas à déteindre sur la « gloire » recherchée par Ulysse quelques vers plus tard.

Le retour du traducteur sur le *déjà-traduit* est sans doute influencé par le dialogue avec les traducteurs précédents (et peut-être aussi les illustreurs ?), dont il suit les formes et les figurations. Mais ce système de révision, qui supprime et qui établit de nouveaux systèmes isotopiques et de nouveaux réseaux sémantiques, répond aussi, nous semble-t-il, à des logiques d'aménagement intratextuel. La version de 1857 intègre aussi la traduction du *Purgatoire*, où l'on trouve la fameuse tirade contre la gloire terrestre : « Ô gloire des humains ! frêle et pâle décor ! », s'exclame le peintre Oderisi da Gubbio (de Mongis, 1857, *Purgatoire*, XI). L'adjectif original « vana », *vaine*, (« Oh vana gloria de l'umane posse ! », *Purg.*, XI, 91) se dédouble ainsi dans le couple « frêle et pâle », où le second terme renforce l'idée d'une luminosité réduite... Au bout d'un pâlissement progressif, la vision prométhéenne s'atténue jusqu'à disparaître. Toutes les traductions ultérieures, à partir de la fin du XIX^e siècle, calqueront les vers originaux²¹ (à quelques exceptions près)²².

L'admiration pour Ulysse-Prométhée semble s'estomper avec l'abandon des préférences sémantiques pour les isotopies lumineuses. Cela change-t-il le jugement global sur l'entreprise du héros grec, brûlant du désir de savoir ? C'est précisément la connotation du désir qui peut nous renseigner sur le changement de perspective entre une vision de la *libido sciendi* comme

²¹ « la vertu / Et la science » (de Perrodil, 1862) ; « Créés pour la vertu, formés pour la science » (Vilain-Lami, 1867) ; « et science et vertu » (Jubert, 1874) ; « la vertu et la connaissance » (Reynard, 1878) ; « vertu et conoissance » (Littré, 1879) ; « chercher la science, et connaître le bien » (Borné, 1886) ; « Recherchez la vertu, vivez pour la science ! » (Vinson, 1887) ; « la haute vertu, la science féconde » (de Margerie, 1900) ; « la vertu et la connaissance » (Anonyme, 1905) ; « la vertu et la science » (Méliot, 1908) ; « la vertu et la science » (Espinasse-Mongenot, 1912) ; « la vertu et la science » (de Laminne, 1913) ; « la vertu et la science » (Berthier, 1921) ; « vertu et connaissance » (Pératé, 1922) ; « connaissance et vertu » (Gutmann, 1924) ; « la vertu et la science » (Martin-Chauffier, 1930) ; « et science et vertu » (Longnon, 1931) ; « vertu et connaissance » (Doderet, 1938) ; « vertu et connaissance » (Vivier, 1941) ; « la vertu et la science » (Masseron, 1947) ; « vertu et connaissance » (Ronzy, 1960) ; « vertu et connaissance » (Pézard, 1965) ; « vertu et connaissance » (Risset, 1985) ; « vertu et connaissance » (Portier, 1987) ; « la vertu, la connaissance » (Vegliante, 1995) ; « vertu et connaissance » (Mićević, 1996) ; « vertu et connaissance » (Garin, 2003) ; « vertu et bonne connaissance » (Delorme, 2011) ; « la vertu et la science » (Cliff, 2013) ; « et science et vertu » (Dandrea, 2013) ; « vertu et connaissance » (Robert, 2016) ; « la vertu, le savoir » (de Ceccatty, 2017) ; « Vertu et Savoir qu'on conquête ! » (Brea, 2021).

²² « courage et connaissance » (Ripert, 1909-1948) ; « vaillance et connaissance » (Scialom, 1996) ; « valeur et connaissance » (Orcel, 2018).

aspiration licite ou illicite. Un indice important nous vient précisément de la substitution de la métaphore par laquelle Ulysse dépeint les effets sur ses compagnons de sa « petite oraison » :

Li miei compagni fec'io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti (*Inf.*, XXVI, v. 121-123).

L'acuité du désir de partir (« aguti ») est rendue en 1838 par « éperon » (image solidaire avec la constellation sémantique de la « punta del disio », l'aiguillon du désir)²³, tandis qu'en 1857 de Mongis a recours à une configuration du désir insistant sur la métaphore de l'*ardeur* :

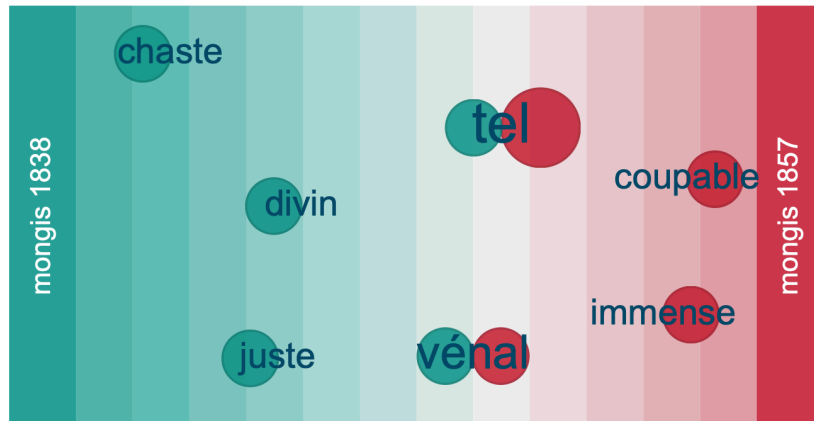
L'éperon fut si vif qu'avec peine, je crois,
J'eusse arrêté l'élan imprimé par ma voix (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXVI) ;

Le feu que par ces mots je venais d'allumer
Fut tel que j'eusse en vain voulu le comprimer (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

La métaphore du feu sélectionne dans le verbe « allumer » le sens pyrétique au détriment du sens lumineux : un choix particulièrement délicat, en raison de ses occurrences associées à d'autres formes de désir inique, en premier lieu le désir érotique. La *libido sciendi* se superpose ainsi à une *libido* en général qui déteint, cette dernière, son aura d'illicéité sur la première. Deux éléments viendront étayer ce raisonnement : le rapport sémantico-lexical entre l'amour de connaissance et l'amour en général et la représentation du langage (c'est par les « mots » qu'Ulysse allume le feu).

Première observation : l'idée d'amour a changé entre 1838 et 1857. On peut le constater en comparant les collocations (c'est-à-dire les préférences sémantiques) du terme « amour » entre les deux versions. Le graphique ci-dessous (réalisé sur SketchEngine avec l'outil Différence de profils lexicaux) montre à gauche, en vert, les adjectifs qui apparaissent plus typiquement en collocation avec « amour » dans la traduction de 1838 (c'est-à-dire : « chaste », « divin », « juste ») ; à droite, en rouge, les adjectifs qui, dans la traduction de 1857, apparaissent plus fréquemment à côté de « amour » (« coupable » et « immense »).

²³ Voir Lino Pertile, *op. cit.*



Bien que la collocation « chaste amour » ne soit évoquée en 1838 que dans une proposition négative²⁴, il s'agit néanmoins d'une co-occurrence absente de la version de 1857, où l'on trouve au contraire une mention claire de la culpabilité des amours terrains. Le changement est visible par exemple dans les mots par lesquels Francesca da Rimini introduit son discours, dans le chant V : « noi udiremo e parleremo a voi, / mentre che 'l vento, come fa, ci tace » (*Inf.*, V, v. 95-96) :

Tant, que le vent se tait, nous vous écouterons,
Ou si vous l'aimez mieux, c'est nous qui parlerons (de Mongis, 1838, *Enfer*, V) ;

Tant que le vent se tait, nous pouvons tour à tour
T'écouter ou parler d'un trop coupable amour (de Mongis, 1857, *Enfer*, V).

Ici, la collocation « coupable amour », quand bien même serait-elle introduite pour combler un vide métrique, insinue dans le système isotopique du désir (et, par conséquent, dans la série métaphorique qui lui est liée) une dimension dysphorique absente aussi bien dans le texte original que dans la première traduction de 1838.

Deuxième observation : l'image de la langue a changé aussi. Les damnés de la huitième bouge sont renfermés dans des langues de feu – un *contrappasso* fort approprié pour ceux qui ont péché en enflammant le prochain avec leurs paroles. Là encore, l'étude de la collocation permet de dégager quelques tendances générales dans la transition entre la version de 1838 – où la collocation préférée est « langue à parler » (en vert dans le graphique ci-dessous) – et la version de 1857, caractérisée par la collocation « langue à trahir » (dans la partie rouge du graphique) :

²⁴ Il s'agit de l'épisode de Myrrha : « – C'est l'antique Myrrha : c'est l'âme sacrilège / Qui, hors d'un chaste amour, fit d'un père un amant » (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXIX). Voir la version de 1857 : « – C'est l'antique Myrrha : c'est l'Âme sacrilège / Qui d'un père... ô pudeur !... osa faire un amant » (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXIX).

"langue" à					
parler	1	0	8,3	—	...
trahir	0	1	—	13,4	...

Dans la version de 1857, la langue semble se spécialiser comme organe de la fraude et de la trahison, comme le montre la réécriture d'un passage du discours de Bocca degli Abati, rencontrée dans le lac gelé de Cocyte : « ma non tacer, se tu di qua entro eschi, / di quel ch'ebbe or così la lingua pronta » (*Inf.*, XXXII, v. 113-114) ; et, dans les deux versions :

Dis ce que tu voudras : mais tu diras la honte
De ceux-là dont la langue à parler est si prompte (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXXII) ;

Dis ce que tu voudras ; mais dis aussi la honte
Du maudit dont la langue à trahir est si prompte (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXXII).

Là aussi, on assiste à un détournement visible du sens, impliquant une moralisation de l'exercice de la faculté de langage et une culpabilité impliquant aussi le jugement en boucle sur le locuteur *maudisant*, explicitement désigné comme « maudit ».

Quel est donc le jugement reformulé sur l'entreprise d'Ulysse à l'approche de la troisième traduction de Mongis, celle de 1876 ? Comme on l'a dit, il faut tenir compte de la valeur rétroactive, pour ainsi dire, de la traduction du *Purgatoire* et du *Paradis* sur la compréhension de l'*Enfer*. Dante avait jugé le voyage d'Ulysse un « envol fou » : « e volta nostra poppa nel mattino, / de' remi facemmo ali al folle volo » (*Inf.*, XXVI, v. 124-125). Au début du XIX^e siècle (peut-être dans le sillage des traductions d'Horace), certains avaient sélectionné dans la constellation de sens originale (« folle volo ») l'élément du danger (« vol périlleux » pour Brait Delamathe, 1823) ou tout au plus celui d'un courage teinté de témérité (« vol téméraire » pour Tarver, 1826), sinon de véritable hardiesse (« les avirons vainqueurs [...] / Nous font voler hardis » Le Dreuille, 1837). Cette configuration héroïque, interceptée par l'hypotexte latin, s'atténue progressivement²⁵. De même,

²⁵ Nous la retrouvons sporadiquement au XX^e siècle aussi : « Nos rames entre nos mains bravèrent le vent fou », propose Marguerite Yourcenar, en déplaçant la folie sur les éléments naturels contre lesquels

l'expression « *alto passo* » (*Inf.*, XXVI, v. 132) par laquelle Dante indique la mer ouverte et interdite dans laquelle s'aventure le navire, perd progressivement la dimension euphorique avec laquelle le chevalier de Montor l'appelait « ce grand voyage » (Artaud de Montor, 1812) ; remarquable la solution de Mesnard, « dans cette immensité » (1854, *Enfer*, XXVI), qui regarde au naufrage d'Ulysse au prisme de celui, personnel et « doux », évoqué par l'« Infini » de Leopardi²⁶.

Si de Mongis lui-même, occupé dans ses métaphores lumineuses, avait traduit « *folle volo* » par « aveugle essor », quelque chose change lorsqu'il se met à la traduction du *Paradis*, surtout quand Ulysse revient sur la scène. Du haut du ciel étoilé, Dante jette un dernier regard sur la terre dans les profondeurs de l'Univers : « *sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse* » (*Par.*, XXVII, v. 82-83). Le passage, introduit dans la version de 1857, est rendu comme suit en 1876 :

Près du port de Gada, j'embrassai du regard
Le voyage insensé d'Ulysse (de Mongis, 1857, *Paradis*, XXVII) ;

[...] J'entrevis
Gadès, les flots qu'Ulysse a follement suivis (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

La reprise en 1876 d'un terme technique dantesque (« folie » désigne *techniquement* le péché d'orgueil intellectuel, celui d'Adam et de Lucifer)²⁷ dans l'adverbe « follement » a, comme nous l'avons dit, une capacité rétroactive sur l'*Enfer*. En effet, elle réactive un isomorphisme latent entre deux lieux du premier cantique : le voyage fou du navire d'Ulysse dans les mers interdites à l'ouest des colonnes d'Hercule et le voyage fou entrepris par le pèlerin (suivi par la plume du poète) dans les royaumes du Trépas, interdits aux vivants. C'est ainsi qu'il répond, dans le chant II de l'*Enfer*, à Virgile qui le presse de poursuivre le voyage : « *me degno a ciò né io né altri 'l crede. / Per che, se del venire io m'abbandono, / temo che la venuta non sia folle* » (*Inf.*, II, v. 33-35). Dans ce passage également, l'équilibre lexical entre les trois cantiques est progressivement rétabli entre 1857 et 1876 :

Accepter un honneur qui n'est pas mérité,
C'est montrer moins de foi que de témérité ;

lutteraient les rameurs d'Ulysse (1987, p. 77)

²⁶ Cependant, les traductions du XIX^e siècle de l'« Infinito » de Leopardi ayant recours à cette collocation sont toutes postérieures à celle de la *Comédie* de Mesnard : « Ainsi dans cette immensité s'anéantit ma pensée et il m'est doux de faire naufrage dans cette mer », dans *Poésies et Œuvres morales de Leopardi*, trad. François Victor Alphonse Aulard, Paris, Lemerre, 1880, t. I, p. 270 ; « Dans cette immensité s'abîme ma pensée : / Et doux m'est le naufrage en une telle mer », *La poésie de G. Leopardi en vers français*, trad. Auguste Lacauassade, Paris, Lemerre, 1889, p. 73.

²⁷ Voir la synthèse, désormais classique, d'Umberto Bosco, « La "follia" di Dante », dans *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1966, p. 55-75.

Et la peur qui m'arrête est sagesse peut-être (de Mongis, 1857, *Paradis*, XXVII) ;

Nul (ni moi) ne me croit digne d'un tel honneur.
Si donc je m'abandonne à te suivre, j'ai peur
Que ma docilité ne soit folie ou crime (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

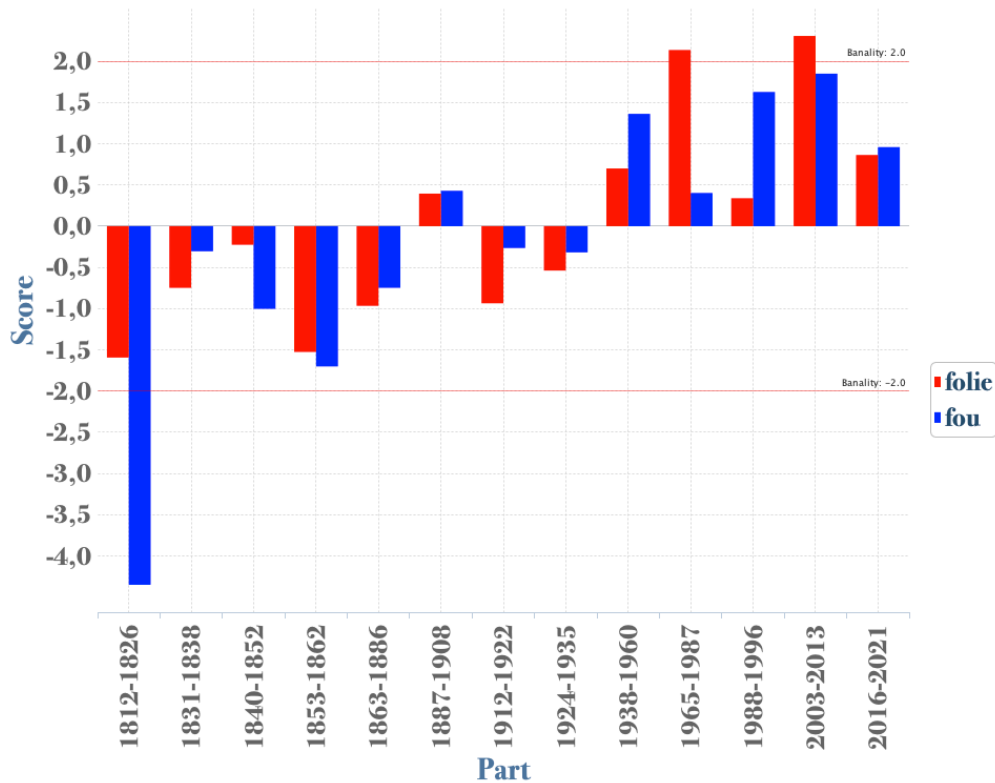
Ayant reconstruit l'isotopie entre un « envol fou » et l'autre, le traducteur peut enfin exprimer son jugement sur le seul des deux qui n'est pas assisté par la Grâce, et donc voué à l'échec : celui d'Ulysse. Au prix d'une entorse à la règle selon laquelle on ne nomme pas Dieu en enfer (et il serait tout de même étrange qu'Ulysse, païen, le nomme), de Mongis, qui entretemps a pris sa retraite avec le titre de Conseiller honoraire à la Cour de Paris, formule son jugement sous forme jurisprudentielle :

Un tourbillon parti de la terre nouvelle,
S'élança d'un seul bond au front de la nacelle,
Le fit tourner trois fois avec toutes les eaux,
Puis, élevant la proue, il plongea sous les flots
La poupe, comme à l'Autre il plaisait, abîmée,
Jusqu'à ce que la mer fut sur nous refermée (de Mongis, 1833, *Paradis*, XXVII) ;

Un tourbillon, parti de la terre nouvelle,
Bondit sur le vaisseau, le toucha de son aile,
Avec toutes les eaux le fit tourner trois fois,
Au quatrième assaut fit gémir le vieux bois,
Jeta la proue au fond des flots, la poupe au faite,
Ferma la mer sur nous... et justice fut faite... (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

Le naufrage de Prométhée n'est plus l'œuvre d'une force innommée (« l'Autre ») mais d'un principe juridique et théologique – la « justice » – dont le thème avait occupé d'autres écrits de de Mongis, comme le discours « Du christianisme considéré comme principe de justice » (1852). L'illégitimité de l'entreprise d'Ulysse est le présupposé de cette nouvelle clause, évoquant clairement un tort fait aux lois divines : la moralisation ou, si l'on veut, la ré-théologisation de la *Comédie* est accomplie, et le coup du marteau du juge résonne dans la salle d'audience.

Mais le thème de la folie aura du mal à entrer dans les habitudes de traduction des traducteurs de la *Commedia*. En effet, l'index de spécificité (dans le graphique ci-dessous) montre la typicité du substantif « folie » et de l'adjectif « fou » dans le *corpus* des *Enfers* français, montrant un gain de poids lent et progressif de la paire de termes, qui restent sous-représentés jusqu'à la fin du XIX^e siècle :



Il faudra attendre 1938, aux portes de la guerre, pour que la folie rentre à plein titre dans le vocabulaire des traducteurs de Dante, avec une précise connotation de péché intellectuel, en se fixant de manière définitive dans la collocation « vol fou ».

Dans son « Avertissement » à la première traduction de l'*Enfer* (1838), de Mongis racontait avec émotion son passage à travers les colonnes herculéennes de l'intraduisibilité de Dante. Le lexique est, à y regarder de plus près, tragiquement ulysséen :

« Dante est intraduisible ». Telle est, après bien des traductions de Dante, l'opinion des hommes les plus versés dans l'étude de ce poète. En appelant de cet arrêt, je n'affecte ni une fausse modestie ni une folle présomption. Je crains et j'espère. Je crains, car je connais le danger. J'espère, car je publie (de Mongis, 1838, p. VII).

Nous surprenons un traducteur craignant l'accusation d'*hybris* traductive, de « folie », au moment où il commence sa traduction, comme Dante le faisait au moment de commencer l'écriture de son poème. Le péril de l'écriture du poème se renouvelle au moment de la traduction du

poème lui-même.

Depuis l'époque romantique, il est clair que la *Comédie* n'est pas un réservoir d'images grotesques ou d'inspirations humanistes, mais, principalement, un livre qui parle de son devenir livre. Le récit d'Ulysse, proposant un *exemplum* du danger d'écrire est renouvelé par chaque traducteur qui « conna[ît] le danger » de traduire. C'est un sentiment qui s'explique chez deux traducteurs, l'un du XX^e siècle, Martin-Saint-René, et l'autre des années 2000, Antoine Brea, cité en exergue : les deux recourent à un anachronisme curieux, le terme « Odyssée » utilisé comme nom commun, pour indiquer le voyage périlleux entrepris par Dante au chant II de l'*Enfer*. Ainsi faisant, ils établissent définitivement la vision de la *Comédie* comme un livre qui parle des livres – ainsi que de son devenir-livre.

Quant à l'intraduisibilité, redoutée par de Mongis, elle est pour Barbara Cassin la source même du retraduire : « par “intraduisibles” il ne faut pas entendre ce que l'on ne peut pas traduire (et, par conséquent, ce qui n'a jamais été traduit), mais, bien au contraire, ce que l'on ne cesse pas de traduire »²⁸. C'est précisément cette compulsion de répétition, inhérente à l'acte de traduction en tant qu'acte toujours à refaire, qui exige qu'une plus grande attention soit portée à la traduction en tant qu'*acte*, impossible à étudier si ce n'est dans son devenir. La critique génétique de la traduction – également dans sa version que nous baptisons ici « palin-génétique » – pourra à l'avenir cerner systématiquement et globalement le phénomène du *retour sur le déjà traduit*.

Cet acte n'est en somme jamais solitaire²⁹. L'approche quantitative-qualitative nous a donc permis de mettre en dialogue le système des variantes de Mongis avec les grands courants de l'histoire de la traduction de la *Comédie* en français : toute traduction est une activité dialogique – entre texte source et texte cible, certes – mais surtout entre différents traducteurs d'un même texte et parfois entre différentes traductions d'un même traducteur³⁰.

Fernando Funari
(Université de Florence)

²⁸ Barbara Cassin, « Présentation », dans *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. XVII.

²⁹ Voir Patrick Hersant, « “On n'est jamais tout seul” : étude génétique d'une collaboration Ungaretti-Jaccottet », dans *Carnets*, n° 14, 2018 : <http://journals.openedition.org/carnets/8795>. [Dernière consultation : 01/09/2023].

³⁰ Je tiens à remercier M. le professeur Mario Rolfini pour ses suggestions précieuses.

ANNEXE

Traductions françaises de l'*Enfer* citées, dans l'ordre chronologique (XVII^e-XXI^e siècles)

- Le Hardy, XVII^e siècle. Philippe Auguste Le Hardy marquis de La Trousse, « Traduction française de l'*Enfer* de Dante, faite sur l'édition de Venise de 1529 », Ms. 842 de la Bibliothèque municipale de Toulouse.
- Chabanon, 1773. *Vie du Dante, avec une notice détaillée de ses ouvrages*, Paris, Lacombe, 1773.
- de Rivarol, 1783. *L'Enfer. Poème du Dante*, Paris, Mériqot-Barrois, 1783.
- Colbert d'Estouteville, 1796. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, contenant la description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis*, Paris, Sallior, 1796.
- Artaud de Montor, 1812. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Artaud de Montor, Paris, J. Smith et F. Schoell, 1812.
- Terrasson, 1817. *L'Enfer. Poème de Dante Alighieri*, trad. Henri Terrasson, Paris, Pillet, 1817.
- Brait Delamathe, 1823. *Traduction nouvelle en vers de l'Enfer du Dante, d'après le nouveau commentaire de Biagioli*, trad. Brait Delamathe, Paris-Londres, Bossange, 1823.
- Tarver, 1826. *L'Enfer de Dante Alighieri*, trad. John Charles Tarver, London, Dulau et C^{ie}, 1826.
- Deschamps, 1829. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Antoni Deschamps, Paris, Charles Gosselin, 1829.
- de Gourbillon, 1831. *Dante*, trad. Joseph-Antoine de Gourbillon, Paris, Auguste Auffray, 1831.
- Calemard de Lafayette, 1835-1837. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, L'Enfer*, trad. Charles Calemard de Lafayette, Paris, Paul Masgana, 1835-1837.
- Le Dreuille, 1837. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, Enfer*, trad. Auguste Le Dreuille, Paris, Chez l'Auteur, 1837.
- de Mongis, 1838. *L'Enfer*, trad. Jean-Antoine de Mongis, Paris, Furne et C^{ie}, 1838.
- Fiorentino, 1840. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Pier Angelo Fiorentino, Paris, Charles Gosselin, 1840.
- Brizeux, 1841. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Auguste Brizeux, Paris, Charpentier, 1841.
- Aroux, 1842. *La Divine Comédie. Enfer – Purgatoire – Paradis*, trad. Eugène Aroux, Paris, Blanc-Montanier, 1842.
- Ratisbonne, 1852-1854. *L'Enfer du Dante*, trad. Louis Ratisbonne, 2 vol., Paris, Michel Lévy, 1852-1854.
- de Saint-Mauris, 1853. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Victor de Saint-Mauris, Paris, Amyot, 1853.
- Rhéal, 1854. *Œuvres de Dante Alighieri, La Divine Comédie. L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis*, trad. Sébastien Rhéal, Paris, J. Bry Ainé, 1854.
- Mesnard, 1854. *La Divine Comédie de Dante Alighieri. L'Enfer*, trad. Jacques-André Mesnard, Paris, Amyot, 1854.
- de Lamennais, 1855. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Félicité Robert de Lamennais, dans *Œuvres posthumes de Félicité-Robert de Lamennais*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855.
- de Mongis, 1857. *La Divine Comédie de Dante Alighieri (Enfer – Purgatoire – Paradis)*, trad. Jean-Antoine de Mongis, Dijon, Peutet-Pomme ; Paris, Hachette et C^{ie}, 1857.

- de Perrodil, 1862. *L'Enfer de Dante*, trad. Victor de Perrodil, dans Victor de Perrodil, *Œuvres Poétiques*, Paris, Librairie Académique Dider et Cie, 1862.
- Jubert, 1874. *L'Enfer de Dante*, trad. Amédée Jubert, Paris, Berger-Levrault, 1874.
- de Mongis, 1876. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, Enfer, Purgatoire, Paradis, trad. Jean-Antoine de Mongis, Paris, Ch. Delagrave, 1876.
- Reynard, 1878. *La Divine Comédie*, trad. Francisque Reynard, Paris, Alphonse Lemerre, 1878.
- Littré, 1879. *L'Enfer*, trad. Émile Littré, Paris, Hachette et Cie, 1879.
- Dauphin, 1886. *La Divine Comédie*, trad. Henri Dauphin, Publication posthume, Amiens, T. Jeunet, 1886.
- Borné, 1886. *La Divine Comédie par Dante Alighieri (Enfer)*, trad. Pierre Denis Borné [s. l., s. n.], 1886.
- Vinson, 1888. *L'Enfer*, trad. Hyacinthe Vinson (de la Gironde), Paris, Hachette et Cie, 1888.
- de Margerie, 1900. *La Divine Comédie*, trad. Amédée de Margerie, Paris, Victor Retaux, 1900.
- Anonyme, 1905. *La Divine Comédie. L'Enfer ; Le Purgatoire ; Le Paradis*, Paris, Flammarion, 1905.
- Méliot Adolphe, 1908, *La Divine Comédie*, trad. Adolphe Méliot, Paris, Garnier frères, 1908.
- Ripert, 1909-1948. *L'Enfer*, trad. Émile Ripert, manuscrit (Collection privée), 1909-1948.
- Espinasse-Mongenot, 1912. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Louise Espinasse-Mongenot, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1912.
- de Laminne, 1913. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Ernest de Laminne, Paris, Perrin et Cie, 1913.
- Berthier, 1921. *La Divine Comédie*, trad. Joachim Berthier, Paris, Desclée, De Brouwer et Auguste Picard, 1921.
- Pératé, 1923. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. André Pératé, Paris, À l'art catholique, 1923.
- Gutmann, 1924. *La Comédie de Dante Alighieri de Florence. L'Enfer*, trad. René A. Gutmann, Paris, Léon Pichon, 1924.
- Martin-Chauffier, 1930. *L'Enfer*, trad. Simone et Louis Martin-Chauffier, Paris, Éditions de la Pléiade, 1930.
- Longnon, 1931. *La Divine Comédie*, trad. Henri Longnon, Paris, À la cité des livres, 1931.
- Martin-Saint-René, 1935. *L'Enfer de Dante*, trad. Martin-Saint-René, Paris, H. Le Soudier, 1935.
- Demelin, 1936. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Lucien-Alfred Alexandre Demelin, Paris, Les Œuvres françaises, 1936.
- Doderet, 1938. *La Divine Comédie*, trad. André Doderet, Compiègne, Impr. de Compiègne, Paris, Union latine d'éditions, 1938.
- Masseron, 1947. *La Divine Comédie*, Paris, Albin Michel, 1947.
- Ronzy, 1960. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Pierre Ronzy, Grenoble, Roissard, 1960.
- Pézard, 1965. *Divine Comédie*, dans Dante, *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.
- Cioranescu, 1968. *La Divine Comédie*, trad. Alexandre Cioranescu, Lausanne, Rencontre, 1968.
- Risset, 1985. *La Divine Comédie. L'Enfer. Le Purgatoire. Le Paradis*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.
- Portier, 1987. *La Divine Comédie*, trad. Lucienne Portier, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- Yourcenar, 1987. *La voix des choses*, textes recueillis par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1987.

*L'Enfer de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d'une traduction*

- Dez, 1988. *L'Enfer. Version française en vers de l'œuvre poétique de Dante Alighieri* La Divine Comédie, Paris, Éditions de la Maisnie Guy Trédaniel, 1988.
- Vegliante, 1995. *La Comédie, Enfer*, trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1995 ; rééd. dans *La Comédie, Poème sacré* (Enfer. Purgatoire. Paradis), trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2012.
- Scialom, 1996. *La Divine Comédie*, dans Dante, *Œuvres complètes*, trad. Marc Scialom, Paris, La Pochothèque, 1996.
- Mičević, 1996. *Enfer*, trad. Kolja Mičević, Paris, Kolja, Luka et Rasko Mičević, 1996 ; rééd. : *La Comédie*, trad. Kolja Mičević, Paris, Kolja Mičević, 1998 ; Dante, *La Comédie*, trad. Kolja Mičević, Mont de Marsan, Ésope, 2017.
- Garin, 2003. *La Divine Comédie*, trad. Didier Marc Garin, Paris, Éditions de la Différence, 2003.
- Delorme, 2011. *La Divine Comédie 1. L'Enfer*, trad. Alain Delorme, Saint-Denis, Edilivre, 2011.
- Cliff, 2013. *L'Enfer*, trad. William Cliff, Bruxelles, Éditions du Hazard, 2013.
- Dandréa, 2013. *La Divine Comédie ou Le poème sacré*, trad. Claude Dandréa, Paris, Orizons, 2013.
- Robert, 2016. *Enfer*, trad. Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 2016.
- de Ceccatty, 2017. *La Divine Comédie*, trad. René de Ceccatty, Paris, Points, 2017.
- Orcel, 2018. Dante, *L'Enfer de la Divine Comédie*, trad. Michel Orcel, Genève, La Dogana, 2018.
- Brea, 2021. *L'Enfer de Dante mis en vulgaire parlure*, Montréal, Le Quartanier, 2021.