



LA FABRIQUE DE LA TRADUCTION : LES NOTES DU TRADUCTEUR ET L'ÉPI-TEXTE AUCTORIAL COMME FORMES DE L'AVANT-TEXTE

GIULIANO ROSSI – *Università «G. d'Annunzio»*

À partir d'un corpus établi sur base diachronique, incluant la quarantaine de traductions françaises complètes de la *Divine Comédie* de Dante ayant vu le jour en France à partir du début du XVI^e siècle, cet article vise à mettre en lumière une fonction particulière, et peu étudiée, des notes du traducteur et des produits de l'épitéxte auctorial. Les paratextes constituent, dans cette perspective, un espace marginal protégé où les contraintes culturelles qui conditionnent le travail et les choix du traducteur sont explicitées, parfois même discutées par le traducteur lui-même. Des solutions innovantes, différentes de celles adoptées dans le texte, y sont aussi précocement envisagées, alors qu'elles remonteront à la surface du texte-traduction seulement plus tard, lors d'éditions successives de la même traduction. En raison de cette perméabilité relative, c'est la fonction génétique de ces produits paratextuels variés qui se révèle, ainsi que leur fonction avant-textuelle.

Grounding my study on a corpus of about forty complete translations of Dante's *Comedy* into French, the essay aims at exploring one particular function of the translation notes and the public authorial epitext. From a diachronic perspective, these materials, provided by translators at the margins of their translations, are of great interest for their genetic value. The notes, especially during the 19th century, represent a "safe" space where translators can suggest innovative solutions, which will only later be accepted in the text as translations. In more recent times, a similar function is delegated, more or less consciously, to the authorial epitext. There is thus a certain permeability between the translation and these paratextual materials, which makes them forms of "avant-texte" of the translation itself.

I PRÉAMBULE

Depuis une vingtaine d'années, de nombreuses recherches centrées sur les *Préface* et *Postface* des traductions, sur les notes des traducteurs, sur les notes de traduction (en début ou en fin de texte), ainsi que sur les produits de l'épitéxte auctorial public et privé, ont montré à quel point les catégories du paratexte établies par Gérard Genette dans ses travaux sur les *Palimpsestes* (1982) et sur les *Seuils* (1987) du texte littéraire se révèlent pertinentes et rentables dans le domaine des études sur la traduction. Il serait désormais difficile de nier la justesse de ce qu'Edoardo Crisafulli observait à propos de la centralité du rapport entre texte et paratexte de la traduction dans une perspective traductologique :

Il traduttologo non può prescindere dal rapporto tra testo e paratesto perché esso si configura come una relazione dialettica tra *intentio auctoris* ed *intentio operis* [...]. Una ricerca calata nella realtà storica [...] non può

assolutamente trascurare quegli elementi paratestuali che gettano luce sulla personalità del traduttore.¹

De plus, le paratexte constituant un pont idéal entre texte et contexte culturel, ce sont des aspects liés à l'interférence entre le texte de la traduction et le contexte culturel dans lequel le traducteur agit – ou pense agir – qui viennent à la surface. Les différentes formes du paratexte deviennent ainsi le lieu où le traducteur peut expliciter, de manière tant volontaire qu'involontaire, les éléments du contexte culturel qui motivent ou qui justifient ses choix, alors que ceux-ci s'avèrent en même temps provisoires, le contexte culturel étant lui-même historiquement déterminé.

Cependant, à partir de ces acquis généraux et solides, ce sont ici deux fonctions peu étudiées du paratexte que l'on propose de déceler, concernant notamment les notes du traducteur et les produits de l'épitéxte auctorial public dont la circulation précède la publication du texte-traduction dans sa version définitive (et, parfois, provisoirement définitive).²

Un *corpus* établi sur base diachronique, incluant la quarantaine de traductions françaises complètes de la *Divine Comédie* de Dante imprimées à partir du début du XVI^e siècle, et centré de manière particulière sur les versions successives données par un même traducteur – de sa traduction complète ou de fragments de traduction –, nous permettra d'observer la valeur *génétique* de certaines notes du traducteur et de certains épitéxtes publics. Dans ce vaste *corpus* de traductions, qui a connu un épanouissement exceptionnel surtout à deux époques, dans la première moitié du XIX^e siècle et au cours de ces trente dernières années,³ ce sont en particulier les solutions diverses que les traducteurs ont adoptées face à l'activité *onomaturgique*⁴ du poète qui feront ici l'objet d'une analyse spécifique. Dante, en effet, est un créateur extraordinaire de mots, de manière de plus en plus systématique « au fur et à mesure que l'œuvre progresse vers la vision finale, s'avançant, de façon explicite, à l'intérieur de l'indicible » ; or, cette « grammaire de la métamorphose »⁶

¹ EDOARDO CRISAFULLI, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro. Atti del Convegno internazionale (Roma, 15-17 novembre 2004; Bologna, 18-19 novembre 2004)*, a cura di MARCO SANTORO e MARIA GIOIA TAVONI, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol. I, pp. 447-463, p. 462.

² C'est en effet dans une perspective génétique du texte-traduction (cf. «Genesis», XXXVIII (2014), [*Traduire*]) que l'on va étudier les notes du traducteur, alors que c'est surtout leur nature d'espace consacré à la médiation entre traducteur et monde éditorial qui a fait l'objet, depuis quelques années, d'études importantes (cf. CHIARA ELEFANTE, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2012.).

³ Entre 1830 et 1860 onze traductions complètes différentes du poème voient le jour, alors que trois seulement en seront publiées au cours des quarante années qui suivent ; à partir de 1987, huit traductions complètes du poème ont été publiées, et une neuvième (de Danielle Robert) attend d'être complétée par la publication du *Paradis*.

⁴ L'adjectif *onomaturgique* est repris de l'italien *onomaturgico*, faisant référence à la création de « mots d'auteur » (cf. BRUNO MIGLIORINI, *Parole d'auteur. Onomaturgia*, Firenze, Sansoni, 1975.).

⁵ JACQUELINE RISSET, *Dante écrivain, ou l'intelletto d'amore*, Paris, Seuil, 1982, p. 70.

⁶ GIANFRANCO CONTINI, *Un esempio di poesia dantesca (il canto XXVIII del Paradiso)*, in IDEM, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 477-497, p. 495.

qui exprime la métamorphose simultanée de la langue et du pèlerin-poète, a opposé aux traducteurs une très forte résistance dont la nature est double : linguistique – mais il s’agit en réalité d’une opposition assez faible, les dynamiques de création lexicale exploitées par Dante étant pour la plupart communes à l’italien et au français – et culturelle. L’aspect essentiellement culturel et historique, plutôt que “systémique”, de cette résistance est d’ailleurs prouvé par le fait que les modernes, à partir au moins des années 1980, ont de plus en plus souvent voulu répondre au lexique néologique de Dante par des néo-formations⁷ françaises calquées sur les constructions du poète, alors que tout au long du XIX^e siècle (et de la première moitié du XX^e) une très grande majorité de ces mêmes constructions avaient appelé des formules périphrastiques et des adaptations variées. Et pourtant, des solutions innovantes sont déjà envisagées à un niveau assez haut de la tradition des traductions de la *Comédie*, et notamment dans les notes, par ces mêmes traducteurs qui adoptaient des formules périphrastiques et banalisantes dans leurs textes.⁸

La position relativement “marginale” de la note, en bas de page ou en fin de chapitre, s’avère dans cette perspective d’un intérêt particulier, car elle semble offrir au traducteur un espace “protégé” où celui-ci se sentirait autorisé à pousser plus en avant le sondage du potentiel de sa propre langue, surtout là où il s’agit de répondre à des passages du texte premier qui opposent une plus forte résistance à la translation d’une langue à l’autre (c’est la première fonction de la note dont on va essayer de montrer la pertinence). Reléguées dans cet espace marginal et exclues du texte-traduction, les solutions envisagées en note peuvent certes apparaître comme le témoignage d’un échec ;⁹ cependant, dès que l’on sort d’une vision synchronique, il arrive que certaines de ces exclusions s’avèrent provisoires, de manière que la *vexata questio* de la note comme *crux desperationis* du traducteur apparaît en elle-même insuffisante, alors que l’intérêt majeur de ces notes réside dans leur évolution et dans l’évolution de leur rapport au texte. Ce sont des étapes de la genèse du choix du traducteur qui sont ainsi dévoilées et, dans le passage d’une première à une deuxième version de la traduction d’un même texte par un même traducteur, les notes de la première traduction peuvent se présenter comme

⁷ Ce terme de néo-formation, bien que peu utilisé dans la terminologie linguistique, nous semble le plus efficace pour rendre compte de la nature éminemment morphologique des dynamiques de création lexicale exploitées par Dante dans la formation des verbes parasynthétiques du *Paradis*, qui seront l’objet de cette étude. Dante semble vouloir exhiber le processus de formation qui est à l’origine de ces formes nouvelles, obtenues par « l’adjonction simultanée d’un préfixe et d’un suffixe à une base » (JEAN-FRANÇOIS SABLAYROLLES, *Néologismes : une typologie des typologies*, in «Les Cahiers du CIEL», 1996-1997, pp. 11-48, p. 30) qui reste, elle, bien reconnaissable, permettant ainsi au lecteur une première interprétation du mot nouveau.

⁸ Pour une reconstruction globale des traductions de ces néo-formations de Dante, cf. GIULIANO ROSSI, *Traduire le néologisme : le non-normée de la langue dans les traductions françaises du Paradis de Dante*, à paraître. Cf. aussi CHIARA DELLA CAGNA, *Il testo rif(r)atto: le traduzioni francesi della Commedia di Dante nel XX e XXI secolo*, Tesi di Dottorato, “Sapienza” Università di Roma, 2016, bien que dans une perspective limitée aux XX^e et XXI^e siècles.

⁹ Cf. JACQUELINE HENRY, *De l’érudition à l’échec : la note du traducteur*, in «Meta», XLV/2 (2000), pp. 228-240 ; cependant, les notes que l’on va considérer ne représentent ni « un marqueur de l’intraduisibilité » des énoncés du texte premier, ni des « seuils d’incompétence du traducteur » où « c’est lui qui atteint sa limite, et non la traduisibilité » (p. 239).

autant d'éléments de l'*avant-texte* de la traduction suivante¹⁰ (c'est notre deuxième hypothèse). Ces notes intègrent donc, de plein droit, le « *dossier génétique* » permettant de suivre les phases diachroniques de la composition du texte, étant donné qu'il est possible d'étendre au texte-traduction le constat selon lequel

the published text is but one phase in the text's evolution, and that this process of textual transformation continues well *after* the work's publication through its re-edition, its retranslation and its different reception by heterogeneous communities of readers.¹¹

En outre, ce même rapport entre texte et paratexte – qui au XIX^e siècle concerne surtout la relation entre le texte de la traduction et les notes du traducteur – trouve des équivalences, dans des traductions plus récentes, dans les relations établies entre texte de la traduction et produits de l'épitéxte public du traducteur : articles, essais, fragments de traductions dont la publication précède celle du texte-traduction.

2 EUGÈNE AROUX : LA NOTE COMME « PARADIGME DES POSSIBLES »

La très grande majorité des notes du traducteur qui accompagnent les traductions françaises de la *Comédie* remplissent des fonctions purement exégétiques, tout comme les notes de la plupart des éditions italiennes du poème. Plus ou moins nombreuses, des notes de ce genre sont présentes dans pratiquement toutes les traductions françaises de la *Comédie*, à l'exception, parmi les plus reconnues, de la traduction publiée par Jean-Charles Vegliante (2012), qui en est dépourvue pour un choix programmatique du traducteur. Bien plus rares, mais cardinales dans notre raisonnement, sont les notes qui remplissent une fonction « meta- », et qui deviennent « une mise en abyme marginale et paratextuelle des difficultés rencontrées » par le traducteur, mais aussi, de manière indirecte, une interrogation du fonctionnement « des langues et du langage ».¹² Dans cette fonction spécifique les notes offrent, comme nous l'avons dit, l'espace protégé où le traducteur peut envisager des solutions de traductions qui ne sont pas acceptées dans le texte, et qui ont donc le caractère de variantes refusées, mais que nous avons ici la possibilité de connaître.

C'est le cas pour une note que l'un des plus audacieux parmi les traducteurs de Dante au XIX^e siècle, Eugène Aroux (une première version de sa

¹⁰ Cf. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 402: « Un dernier type d'avant-texte consiste [...] en révisions et corrections apportées à un texte déjà publié ; c'est la raison pour laquelle je parle ici d'"après-textes", mais il va de soi que cet après d'une édition est (ou se propose d'être) l'avant d'une édition ultérieure ».

¹¹ ANTHONY CORDINGLEY et CHIARA MONTINI, *Genetic translation studies: An emerging discipline*, in «Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies», XIV (2015) [*Towards a Genetics of Translation*], pp. 1-18, p. 2.

¹² PASCALE SARDIN, *De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte*, in «Palimpsestes», XX (2007), pp. 121-136, p. 129.

traduction date de 1842), fait suivre aux vers centraux du chant IX du *Paradis*, où trois hapax, des plus compliqués, se serrent dans l'espace restreint de neuf vers :

Dio vede tutto, e tuo veder *s'inluia* [...]
Già non attendere' io tua dimanda,
s'io m'intuassi, come tu *t'inmii*.
(*Par. IX*, 73-81)¹³

Ces trois formes *inluarsi-intuarsi-inmiarsi* ont longtemps résisté à une récréation en français, en raison surtout de leur structure fondée sur l'affixation d'un pronom personnel, qui entraîne le système de la création lexicale – en italien comme en français, d'ailleurs – bien au-delà des limites usuelles de la langue.¹⁴ Aroux propose, de ces néo-formations dantesques, une traduction périphrastique qui n'est nullement novatrice :

Dieu voit tout, et ta vue en lui s'identifie [...]
Sans demande à parler que tu me verrais prompt
En toi si je plongeais comme toi dans moi-même.¹⁵

Cependant, dans les notes placées en fin de chant, ces mêmes *hapax* font l'objet d'une tentative précoce de récréation, basée sur des critères spéculaires à ceux que Dante avait employés dans le texte italien et qui confère à Aroux une posture de pionnier :

Dante dit : Dieu voit tout et ta vue *s'enluie*... Je n'attendrais pas ta demande si je *m'entuais* comme tu *t'enmoie* [*sic*]. Ces verbes composés, au moyen de pronoms et de substantifs, sont fréquents dans le poème ; on cite ce passage pour en donner une idée.¹⁶

Bien que reléguée en marge et atténuée par la précaution implicite qui consiste dans l'emploi de l'italique, la possibilité d'une reproduction de la structure synthétique des néologismes de Dante est donc ici envisagée et Aroux a le mérite, tout en l'excluant du texte, de la mettre pour la première fois en circulation dans la *langue* du Dante français. S'il ne s'agit pas d'une

¹³ Pour les citations du texte italien de la *Comédie*, cf. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-1994. Les mots en italique sont soulignés par nos soins.

¹⁴ Scialom est le premier, dans sa traduction de la *Comédie* (DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, par MARC SCIALOM, in IDEM, *Œuvres complètes*, traductions et notes de CHRISTIAN BEC, ROBERTO BARBONE et alii, sous la direction de CHRISTIAN BEC, Paris, Le Livre de Poche, 1996), à avoir employé, dans le texte, des formes *s'en-lui-e*, *je m'en-toi-yais*, *tu t'en-moi-es*, qui ont été depuis largement reprises (avec des variations).

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie, l'Enfer, Purgatoire, Paradis*, traduction en vers, avec le texte en regard, accompagnée de Notes et éclaircissements par E. AROUX, Paris, Blanc-Montanier, 1842, pp. 81-83.

¹⁶ *Ivi*, p. 86. Les italiques sont dans le texte d'Aroux.

note *métapragmatique* au sens propre, une réflexion, de la part du traducteur, sur la *praxis* et sur sa pratique du traduire y est toutefois implicite, liée au raisonnement *métalinguistique* qui vise le système de création lexicale employé par Dante (« Ces verbes composés, au moyen de pronoms et de substantifs, sont fréquents dans le poème »). Mais l'intérêt principal de cette note réside précisément dans le fait que le traducteur, sans besoin de plus de précision à propos de son action créatrice, y fait ce qu'il ne faisait pas dans le texte. À partir de ce moment les formes *s'enluie*, *s'entuais* et *t'enmoie* s'affirment comme une possibilité réelle, écartée pour l'instant, mais qui remontera à la surface du texte chez d'autres traducteurs plus tardifs. Bien qu'encore potentielle, une voie nouvelle est donc découverte et la note dénonce ainsi sa fonction de « paradigme des possibles », où des solutions de traduction peuvent être envisagées de manière précoce en raison même de sa marginalité.

Cet emploi de la note comme lieu protégé où le traducteur bénéficie de la possibilité d'explorer des solutions inédites, n'est pas occasionnel chez Aroux, qui s'en sert à nouveau pour un autre néologisme du *Paradis* : « m'inventro » (« Luce divina sopra me s'appunta, / penetrando per questa in ch'io m'inventro », XXI, vv. 83-84). Ici aussi Aroux, alors qu'il traduit, sans surprises, par un hyperonyme correspondant aux solutions déjà adoptées par les traducteurs qui l'ont précédé (« Sur moi vient se poser la divine lumière / Pénétrant au travers de celle qui m'enserre »),¹⁷ fait dans la note ce que dans le texte il ne faisait pas, et anticipe la solution calquée sur l'italien qui deviendra de rigueur, un siècle et demi plus tard, dans la plupart des traductions modernes du poème :¹⁸ « Dante dit "Pénétrant dans celle dont je m'inventre", c'est-à-dire : à travers celle dans le ventre de laquelle je suis ».¹⁹

Il est à regretter qu'une deuxième édition de la traduction d'Aroux, publiée en 1856, soit complètement vouée – comme le titre l'annonce – à l'entreprise paradoxale d'un « dénouement tout maçonnique de [la] comédie albigeoise »²⁰ de Dante, de manière que toutes les énergies du traducteur y sont concentrées dans l'effort de donner un texte qui serait cohérent avec cet-

¹⁷ *Ivi*, p. 205; dans les premières traductions du XIX^e siècle: « celle qui m'environne » (*Le Paradis* de DANTE ALIGHIERI, traduit en français par M. le Chevalier A.F. ARTAUD, 3 voll., Paris, Firmin Didot, 1830); « dans laquelle je m'enveloppe » (*La Divine Comédie* de DANTE ALIGHIERI, traduction nouvelle, accompagnée de notes, par PIER-ANGELO FIORENTINO, Paris, Charles Gosselin, 1840); « celle dont je m'enveloppe » (*La Divine Comédie* de DANTE ALIGHIERI, traduction nouvelle par A. BRIEUX, avec une notice et des notes par le même, Paris, Charpentier, 1841).

¹⁸ Cf. DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie. Le Paradis*, trad., introd. et notes de JACQUELINE RISSET, Paris, Flammarion, 1990; DANTE, *La Divine Comédie*, par M. SCIALOM, cit.; DANTE ALIGHIERI, *La Comédie*, traduction nouvelle selon KOLJA MIČEVIĆ, Paris, Mičević, 1998; DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, traduit de l'italien, présenté et annoté par DIDIER-MARC GARIN, Paris, Éditions de la Différence, 2003.

¹⁹ DANTE, *La Divine Comédie*, par E. AROUX, cit., p. 208; l'italique est dans le texte.

²⁰ La référence est à l'hérésie albigeoise, « qui se développa dans le midi de la France aux XII^e et XIII^e siècles », et qui ne fut « que la manifestation locale d'un mouvement hétérodoxe beaucoup plus important, le catharisme » (FERNAND NIEL, *Albigeois et cathares*, Paris, PUF, 2007, p. 5). Cette interprétation de la *Comédie* de Dante comme texte hérétique devient centrale chez Aroux, qui est l'auteur d'un livre sur *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste* (EUGÈNE AROUX, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélation d'un catholique sur le Moyen Âge*, Paris, J. Renouard, 1854). Le premier de ces trois adjectifs se justifie, d'après l'auteur, par les « attaques continuelles dont elle [i.e. la *Divine comédie*] est remplie contre Rome, contre ses pontifes » (p. 105), aussi bien que par la présence, dans le *Paradis* – « d'apparence tout catholique » – d'« hérétiques notoires, comme Joachim de Flore, et jusqu'à des païens » (*ivi*, p. 107).

te interprétation incohérente du poème, alors que les subtilités de la langue ne sont plus parmi ses intérêts prioritaires. Les notes de 1842 disparaissent donc dans l'édition de 1856, et celle concernant les trois *hapax* construits à partir des pronoms personnels est remplacée, dans le commentaire qui suit la traduction, par une note un peu fantaisiste, vouée à l'explication 'albigeoise' du texte.²¹ La divergence de projet qui s'installe entre ces deux versions de la traduction d'Aroux est telle qu'il n'y a pas de continuité réelle entre l'une et l'autre, de manière que la note ne peut pas développer sa potentialité *avant-textuelle* et reste figée dans sa position marginale.

3. ARTAUD DE MONTOR : LA NOTE COMME AVANT-TEXTE

Les fonctions *métapraxique* et *avant-textuelle* de la note du traducteur se déploient ostensiblement, au contraire, là où le rapport génétique entre première et deuxième édition d'une même traduction reste solide et garantit une parenté réelle des deux textes. Ce sont alors les dynamiques d'une perméabilité entre le système des notes et le texte de la traduction qui émergent, comme le montre l'exemple marquant des différentes éditions de la traduction en prose de la *Comédie* publiées par Artaud de Montor, premier traducteur français du poème au XIX^e siècle.

La publication de la première traduction, en trois volumes (1811-1813), débute par le *Paradis*, dans la conviction qu'« en France surtout, la grande réputation du Dante est établie sur son poème de l'*Enfer* » et que ce « ne sera pas sans plaisir qu'on retrouvera quelquefois dans le poème du *Paradis* », moins lu et moins connu, la même « touche vigoureuse »²² que les lecteurs appréciaient dans la première cantique.²³ Seul le texte français est prévu dans cette édition, et les notes, relativement nombreuses, sont placées en fin de volume. Dans la deuxième édition, au contraire, publiée à partir de 1828 et se terminant par les trois tomes du *Paradis* en 1830, le traducteur choisit de donner le texte en regard (« Cette fois j'ai placé le texte en regard, pour don-

²¹ Cf. *La Comédie* de DANTE (*Enfer, Purgatoire, Paradis*), traduite en vers selon la lettre et commentée selon l'esprit par E. AROUX, 3 voll., Paris, Héritiers de Jules Renouard, 1856-1857, vol. II, p. 861: « Si j'étais à ta place, te voyant papiste comme tu me vois albigeois, je ne voudrais pas même attendre une question de toi et je te tournerais le dos, *non attendere' io tua domanda, s'io m'intuassi come tu l'immii*. Foulques, ne comprenant pas sans doute ces mots à double entente, s'empresse de dire qui il est ; mais, à l'exemple de ces pécheresses qui se peignent en buste dans leurs mémoires, il ne parle que de sa première existence de poète provençal, et, comme s'il rougissait de sa mitre épiscopale, il s'abstient de souffler mot soit de sa conversion, soit de sa lutte ardente contre l'église albigeoise et les Toulousains ».

²² *Le Paradis. Poème* du DANTE, traduit de l'italien [...] par un membre de la Société Colombarde de Florence (A.F. ARTAUD DE MONTOR), Paris-Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1811, pp. XVI-XVII.

²³ Le mot *cantique*, au féminin, traduit ici l'italien *cantica* (du latin *cantica*, pluriel de *canticum*, qui est, à son tour, à l'origine de l'italien *cantico* et du français *cantique* au masculin). Employé pour la première fois par Dante lui-même à la fin du *Purgatorio* (« ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte », XXXIII, vv. 139-141), le mot *cantica* indique désormais chacune des trois parties dont la *Comédie* se compose (*Enfer, Purgatoire, Paradis*). Il s'agit donc à l'origine, même en italien, d'un mot technique lié de manière spécifique à la définition de la structure de la *Comédie*, et dont la traduction française *cantique* (au féminin), calquée sur l'italien, est adoptée par de nombreux traducteurs du poème, déjà dans des traductions du XIX^e siècle et, plus récemment, dans les traductions d'André Pézard (« mais puisque sont toutes les chartes pleines / dont fut ourdie ma deuxième Cantique, / le frein de l'art m'empêche d'aller outre ») et de Jean-Charles Vegliante (« mais parce que sont pleines toutes le feuilles / apprêtées pour cette seconde cantique, / le frein de l'art me retient d'aller outre »).

ner au public l'occasion de mieux juger le soin que j'ai pris de réunir tous les moyens propres à m'assurer son suffrage »),²⁴ ce qui ne sera pas sans conséquences sur sa traduction. Ici aussi les notes sont placées en fin de volume, mais elles véhiculent, en plus des informations déjà présentes dans l'apparat de la première édition, l'explication des révisions caractérisant ce nouveau travail (« Dans mes notes [...] j'explique à chaque pas les raisons qui m'ont fait chercher encore à perfectionner ce travail »).²⁵

Il en est ainsi pour la traduction du premier néologisme du Paradis, le verbe *trasumanar*, qui occupe une position cruciale dans l'épanouissement de la « grammaire de la métamorphose » de Dante :

Trasumanar significar per verba
non si poria; però l'essempla basti
a cui esperienza grazia serba.
(*Par.* I, 70-72)

Dans un premier temps, en 1811, Artaud de Montor s'accommode d'une traduction périphrastique et, pour ainsi dire, ordinaire : « Qui pourroit exprimer, par des paroles cette faculté de monter de la nature humaine à la nature divine ! Que cet exemple encourage celui à qui la grace permettra de connoître, par l'expérience, une si haute félicité ! ».²⁶ Cependant, il donne l'impression de ressentir lui-même l'insuffisance et les limites de cette traduction, qu'il accompagne d'une note dans laquelle la possibilité d'une reproduction en calque du néologisme de Dante est déjà envisagée : « Cette expression *trasumanar* est très belle et très majestueuse ; il faut la traduire par une périphrase. Dans la langue française, on ne permettrait jamais d'inventer le mot *transhumaner* ».²⁷ Une traduction néologique « *transhumaner* » est donc expérimentée par le traducteur au moment même où celui-ci en déclare l'impossibilité, dans un court-circuit qui s'avèrera fécond et dont les conditions dépendent du statut particulier conféré à la note de par sa position marginale. L'analogie avec ce qu'Eugène Aroux, trente ans plus tard, fera pour *s'enluie*, *s'entuais* et *t'enmoie* dans la note qui commente sa traduction des vers 73-81 du chant IX du *Paradis*, est évidente : dans les deux cas, la note se présente comme l'espace séparé où le traducteur ose faire ce qu'il ne fait pas dans le texte. Mais Montor explicite aussi les raisons culturelles, plutôt que linguistiques, qui le retiennent dans le texte en deçà de la solution envisagée en note, et qui ne concernent pas la possibilité réelle d'inventer le mot *transhumaner* – qu'il a d'ailleurs de toute évidence déjà “inventé”, vu qu'il l'écrit – mais le fait que celui-ci serait inacceptable (non pas impossible) dans le contexte de « la langue française ».

Bien que « le trait formel le plus distinctif » de la note, en tant qu'élément du paratexte, reste le « caractère toujours partiel du texte de référence,

²⁴ *L'Enfer* de DANTE ALIGHIERI, traduit en français par M. le Chevalier A.F. ARTAUD, 3 voll., Paris, Firmin Didot, 1828, vol. I, p. III.

²⁵ *Ivi*, p. II.

²⁶ *Le Paradis* de DANTE, par ARTAUD DE MONTOR, cit., p. 4.

²⁷ *Ivi*, p. 222.

et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note »,²⁸ une fonction plus vaste est ici déployée, rapprochant la note de certaines caractéristiques attribuées par Jean Louis Cordonnier à la *Préface* et à la *Postface*, où se manifeste « la position du traducteur face à sa traduction, donc en fait, face à l'épistème de son époque ».²⁹ La note, située dans un espace intermédiaire entre texte et hors-texte, devient alors l'expression d'une dialectique entre l'individu-traducteur et le contexte culturel, et montre au grand jour que dans la traduction, à chaque fois,

c'est du texte qui passe, mais aussi la grille du traducteur qui s'y incorpore, tout ce qu'il croit qu'on peut ou on ne peut pas dire, son sens de l'illisible ou de ce qu'on peut dire dans telle langue mais pas en français [...], tout passe et s'inscrit dans sa traduction.³⁰

Dans la note de Montor c'est exactement cette grille, qui reste le plus souvent couverte, qui devient visible, ainsi que le raisonnement qui est à l'origine du choix du traducteur ; mais ni la grille, ni le choix que celle-ci contribue à orienter ne sont donnés une fois pour toutes. Les conditions changent, en effet, dans le passage à la deuxième édition de la traduction de Montor, où le néologisme *transhumaner*, qui n'apparaissait en 1811 que comme une variante refusée, peut enfin émerger à la surface du texte : « Qui pourrait exprimer, par des paroles, cette faculté de *transhumaner* ! Que cet exemple encourage celui à qui la grace permettra de connaître, par l'expérience, une si haute félicité ».³¹ La responsabilité du choix qui paraissait littéralement inacceptable vingt ans plus tôt est donc assumée en 1830 et la note de la première version se présente comme un véritable *avant-texte* de cette deuxième traduction.³² En outre, une nouvelle version de la note, renversant le raisonnement de la première version, devient maintenant le lieu d'une justification du caractère novateur et nécessaire de cette opération de création lexicale, dans un dialogue qui se prolonge entre le traducteur et le contexte culturel : « Cette expression *trasumanar* est très belle et très majestueuse : j'ai osé ne pas employer une périphrase ».³³ Par ailleurs ce dialogue n'est pas encore épuisé, car, si le texte de la traduction ne va plus changer, à l'occasion d'une troisième édition du travail de Montor, en 1849, le texte de la note, par contre, va subir encore des adaptations, la justification laissant maintenant place à une véritable revendication : « Cette expression, *Trasumanar*, est très belle et très majestueuse. J'ai

²⁸ G. GENETTE, *Seuils*, cit., p. 321.

²⁹ JEAN-LOUIS CORDONNIER, *Traduction et culture*, Paris, Hatier, 1995, p. 183.

³⁰ HENRY MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 2012, p. III.

³¹ *Le Paradis* de DANTE ALIGHIERI, traduit en français par M. le Chevalier A.F. ARTAUD, 3 voll., Paris, Firmin Didot, 1830, vol. I, p. 9 ; l'italique est dans le texte.

³² Dans le passage d'une version à l'autre, comme nous l'avons dit, c'est aussi le contexte péritextuel qui a changé. La nouvelle forme du livre, prévoyant maintenant le texte en regard – absent dans la première édition – a pu certainement jouer un rôle.

³³ *Ivi*, p. 163.

osé faire présent d'un mot à notre langue ».³⁴ Bien qu'apparemment limité à un détail, ce changement dans le contenu de la note ne saurait être aléatoire, et il semble refléter effectivement des modifications sensibles intervenues entre-temps dans le champ culturel, que Montor considère avec une attention particulière. Alors qu'en 1830 seules les traductions de Grangier (1596) et de Colbert d'Estouteville (publiée en 1796) étaient disponibles pour le *Paradis*, à partir de 1840 d'autres traductions complètes du poème ont vu le jour et, ce qui est le plus important, un autre traducteur, Auguste Brizeux, a employé la forme *transumaner* (cette fois-ci sans le *h*) pour traduire le néologisme de Dante. Montor, dans la *Préface* de sa troisième édition, laisse entendre qu'il connaît bien la traduction de Brizeux, qui lui paraît réalisée « suivant la méthode allemande », consistant à « emboîter le pas » du texte originel, et envers laquelle il ne manque d'exprimer des critiques.³⁵ Il semble fort probable que la revendication de primauté ajoutée à la note de 1849 (« j'ai osé faire présent ») soit à renvoyer à une sorte de compétition à distance, qui n'est pas seulement un phénomène bien attesté dans le domaine de la retraduction – toute retraduction d'un texte ayant la tendance à s'insérer dans une lignée de traduction, « soit pour s'inspirer de l'une des traductions de cette lignée, soit pour rompre avec cette lignée » –,³⁶ mais qui est aussi une posture tout à fait cohérente dans l'horizon d'une époque qui commence à élaborer, dans le domaine de la traduction, une « conscience accrue de l'idée d'originalité ».³⁷ Les deux fonctions de la note – comme pont entre le texte de la traduction et le contexte culturel, d'une part, et comme espace *avant-textuel*, d'autre part – sont entrelacées mais indépendantes ; la première n'est pas affaiblie une fois la deuxième épuisée.

4. LE FRANÇAIS EMPARADISÉ DU *PARADIS PERDU*

Ce dialogue entre texte, notes et contexte culturel n'est pas un *unicum*, ni en ce qui concerne la dialectique entre l'individu-traducteur et le contexte, ni pour ce qui est de la fonction *avant-textuelle* de la note, qui est l'une des conséquences de cette dialectique. Une dynamique comparable à celle que l'on a pu constater dans les différentes éditions de la traduction-Montor du poème de Dante peut être repérée, à peu près à cette même époque, dans un autre

³⁴ *La Divine Comédie* de DANTE ALIGHIERI, traduite en français par M. le C^{er} ARTAUD DE MONTOR, Paris, Firmin Didot, 1849, p. 352. Dans cette édition les notes sont placées en bas de page.

³⁵ « [...] elle suit encore la pensée d'Alighieri, vers à vers, tercet à tercet. Quand Dante est obscur, le traducteur qui s'est attaché ainsi aux flancs du poète ne peut pas présenter un sens toujours clair, et quelquefois on doit revenir à l'original qui se trouve encore de meilleure composition que le flambeau avec lequel on voulait l'éclairer » (*ivi*, p. XXVI, note 1). Sur la « méthode allemande » en traduction, et sur ses implications traductives et culturelles, cf. ANTOINE BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 2011.

³⁶ ANTOINE BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 61.

³⁷ FRÉDÉRIC WEINMANN, *Théories*, avec la collaboration de BENOIT LÉGER, LIEVEN D'HULST et RAI-NIER GRUTMAN, in *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle*, sous la direction d'YVES CHEVREL, LIEVEN D'HULST et CHRISTINE LOMBEZ, Paris, Verdier, 2012, pp. 21-118, p. 29 ; très probablement, d'ailleurs, Montor n'ignorait pas que le « présent » de ce mot *transhumaner* avait déjà été fait à la langue par Grangier en 1596 : « Dire *trans-humaner* vrayement ne se pourroit / D'un mot propre ».

contexte où des traductions et retraductions plurielles se succèdent en un temps relativement limité (entre la moitié du XVIII^e et la moitié du XIX^e siècle) : celui des versions françaises du *Paradise lost* de Milton. Sous beaucoup d'aspects les deux terrains sont contigus, et c'est en particulier pour un verbe que Milton a sans doute hérité de Dante – *to imparadise*,³⁸ qui reprend le verbe *imparadisare* du chant XVIII du *Paradis* – que les notes affichent encore une fois leurs deux fonctions : d'espace protégé, où un premier sondage du potentiel de la langue est possible, tout en restant relégué en marge ; et puis, dans la durée, de matériau *avant-textuel*, au moment où ce premier sondage s'avère, à l'occasion d'une nouvelle édition de la traduction publiée par un même traducteur, propédeutique à l'intégration dans le texte de solutions envisagées précédemment en note.

Chateaubriand, dans sa traduction de 1836, qui fit époque et qui marque un tournant fondamental dans l'histoire de la traduction en France, traduit le mot dantesque employé par Milton par la forme francisée *emparadiser* : « Vue odieuse, spectacle torturant ! ainsi ces deux êtres emparadisés dans les bras l'un de l'autre [...] posséderont leur pleine mesure de bonheur sur bonheur ». S'il s'agit d'un « paléologisme »³⁹ plutôt que d'une création nouvelle, le mot est toutefois perçu – et c'est l'essentiel – comme étranger à la langue française, à l'époque où il fait son apparition dans les traductions du *Paradise lost*. C'est sans doute l'emploi que Chateaubriand en fait dans sa traduction, d'ailleurs, qui va contribuer à sa lexicalisation, et l'on peut supposer qu'au moment où l'entrée « *Emparadiser* » est intégrée dans le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, en 1842, c'est surtout au texte de la traduction de Chateaubriand que les rédacteurs du *Complément* pensent alors qu'ils précisent qu'« on a renouvelé ce mot » – anciennement utilisé dans le titre d'un livre ascétique du XVII^e siècle (*Art d'emparadiser les âmes*) – « pour traduire de l'anglais son équivalent, qui se trouve dans plusieurs poètes ».⁴⁰ Néanmoins, l'emploi de ce mot par Chateaubriand suscite un sentiment d'étrangeté chez ses contemporains, comme en témoigne un article publié par Désiré Nisard juste après la sortie de sa traduction. Nisard en critique sans ambages le « mot à mot un peu commun, ça et là sauvage, comme la traduction interlinéaire », au nom duquel le poète aurait immolé « à Milton non seulement la phrase française, non seulement sa propre phrase à lui [...] mais encore la langue elle-même, à laquelle il a imposé des mots tels que ceux-ci : *emparadisé, fragrance, frigidité, déshonorable* ».⁴¹ C'est l'essentiel du projet de traduction de Chateaubriand qui est atteint, son idée même d'« une traduction littérale dans toute la force du terme » (mais dont la littéralité ne saurait aucunement coïncider avec le « mot à mot »), dans laquelle le traduc-

³⁸ « Sight hateful, sight tormenting ! thus these two, / Imparadised in one another's arms, / The happier Eden, shall enjoy their fill / of bliss on bliss [...] » (*Paradise lost*, IV, vv. 503-506).

³⁹ Les « paléologismes » étant des « mots réintroduits », mais qui, à la différence des archaïsmes « ne présentent aucun signifié pour les auditeurs qui doivent en calculer le sens à partir de leurs éléments constitutifs et du contexte », ils ont « le même effet que les néologismes » (JEAN-FRANÇOIS SABLAY-ROLLES, *Terminologie de la néologie : lacune, flottements et trop plein*, in « Syntaxe et Sémantique », VII (2006), pp. 79-90, p. 88).

⁴⁰ *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, publié sous la direction d'un membre de l'Académie française, et précédé d'une préface par M. LOUIS BARRÉ, Paris, Firmin Didot, 1842, p. 400.

⁴¹ DÉsirÉ NISARD, *Du dernier ouvrage de M. de Chateaubriand*, in « Revue de Paris », XXXIV (1836), pp. 153-178, pp. 171 et 176.

teur se propose de calquer « le poème de Milton à la vitre » et, pour ce faire, adopte « de vieux mots » et en a « fait de nouveaux, pour rendre plus fidèlement le texte ».42

Cependant Chateaubriand n'est pas le premier, parmi les traducteurs français du *Paradise lost*, à employer ce verbe *emparadiser*. Bien avant lui, en 1755, Louis Racine, qui traduisait par une périphrase ces vers de Milton (« O spectacle odieux, spectacle désespérant ! Quoi, dans les bras l'un de l'autre, ils sont encore l'un pour l'autre un Paradis... »),43 avait déjà utilisé le mot, mais il l'avait relégué dans une note de sa traduction, où il précisait que « L'expression de Milton, ils *s'emparadisent*, est prise de Dante : *Quella che imparadisa la mia mente* ».44 Le néologisme était ainsi glissé dans un espace marginal, dans une note en fin de volume et à l'apparence éminemment exégétique, et marqué par une prise de distance implicite de par l'emploi de l'italique.

Vingt ans plus tard (1775), le mot revient dans la traduction en vers de l'abbé Le Roy, toujours en note ; mais cette fois-ci il est inséré dans un raisonnement plus vaste, dont la structure correspond exactement à celle du raisonnement qu'Artaud de Montor va déployer à propos du verbe *trasumanar* dans sa première traduction de la *Comédie* :

*Se font un autre Eden de leurs embrassements. Mot à mot, trouvent un second paradis. [...] L'expression angloise est d'une force ici que le françois ne peut rendre. *Imparadised in one another arms, Emparadisés* si on pouvoit le dire, dans les bras l'un de l'autre. Les Italiens disent *Imparadisato*.*45

Cette précision, « si on pouvoit le dire », équivaut à celle de Montor pour le mot *trashumaner*, qu'« on ne permettrait jamais d'inventer » : le constat d'une impossibilité, dont l'enjeu est de nature essentiellement culturelle, coïncide avec l'infraction de cette impossibilité, le mot nié étant, à ce moment même, employé. Ce sont les deux caractéristiques de la note comme « paradigme des possibles », où le traducteur fait ce qu'il n'ose pas faire dans le texte, et comme lieu protégé du sondage linguistique qui sont ici encore une fois certifiées, ainsi que la fonction de pont entre texte et contexte qui appartient à la note en tant qu'élément du paratexte, situé, pour ainsi dire, dans l'espace de l'entre-deux : entre texte et hors texte.

Reste à vérifier le potentiel avant-textuel de la note, qui sera confirmé par une traduction aujourd'hui moins connue du *Paradise lost*, celle de Jean-Baptiste Mosneron, publiée entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle en plusieurs éditions correspondant à deux versions différentes, l'une datée

42 FRANÇOIS-RENÉ CHATEAUBRIAND, *Remarques à propos de la traduction de Milton*, in «Po&sie», XXIII (1982), pp. 112-120, p. 112; à propos de l'importance historique de cette traduction, cf. ANTOINE BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 ; F. WEINMANN, *Théories*, cit.

43 LOUIS RACINE, *Le Paradis perdu*, in *Œuvres de Louis Racine*, 6 voll., Paris, Le Normant, 1808, vol. III, p. 293.

44 *Ivi*, p. 338.

45 *Le Paradis perdu, poème*, traduit de l'anglais de MILTON, en vers français, par M. l'abbé LE ROY, Rouen, Machuel, 1775, p. 211.

de 1786 et l'autre de 1799. Dans la première édition Mosneron, comme ses prédécesseurs, traduisait *imparadisés* par une périphrase plutôt alambiquée – « Ainsi donc ces deux êtres, jouissant dans les bras l'un de l'autre d'un second paradis... » –,⁴⁶ suivie toutefois d'une note dans laquelle il faisait ce qu'il ne faisait pas dans le texte – comme Racine et l'Abbé Le Roy avant lui, et comme Montor et Aroux devaient le faire plus tard dans leurs traductions de la *Comédie* – affichant, lui aussi, le sentiment d'une impossibilité qui retenait la solution innovante en deçà du texte :

L'anglois dit: Ils s'emparadisent dans les bras l'un de l'autre. Cette expression, tirée de la langue italienne, est peut-être la seule qui puisse rendre décemment toute l'ivresse des plaisirs de l'amour. J'ai regretté que *la timidité de notre langue, empêchât de l'adopter*.⁴⁷

Mais il ne s'agit que d'un passage intermédiaire. Dans la version revue et corrigée de sa traduction du poème de Milton, en effet, Mosneron va aboutir à une traduction accueillant dans le texte la solution qui dans un premier moment n'était que suggérée en note : « O spectacle d'horreur ! spectacle déchirant ! Ainsi donc ces deux êtres, emparadisés dans les bras l'un de l'autre [...] ajoutent plaisirs sur plaisirs à leur félicité suprême! ».⁴⁸

De nouveau, dès que l'on sort de la vision synchronique pour suivre une perspective diachronique de la tradition des traductions d'un même texte (et notamment de ses *retraductions*) – du moins là où les matériaux disponibles permettent de le faire – ce sont des fonctions inédites du périphrase qui se dévoilent, en premier lieu cette position *avant-textuelle* que certaines notes peuvent assumer et dont les preuves attendent, très certainement, à être multipliées. Néanmoins, les dynamiques coïncidentes, qui portent sur des textes et des traducteurs différents, telles que nous les avons montrées, nous semblent pour l'instant une preuve non négligeable de cette qualité intrinsèque des notes, du moins à l'époque considérée.

5. JACQUELINE RISSET ET LE « NŒUD » DE LA LANGUE DE DANTE

⁴⁶ *Le Paradis perdu* de MILTON, traduction nouvelle, revue, corrigée et augmentée de plusieurs notes et d'un précis de la vie de l'auteur par M. MOSNERON, Paris, Seguy-Thiboust, 1788, p. 176.

⁴⁷ *Ivi*, p. 322 ; souligné par nos soins.

⁴⁸ *Le Paradis perdu*, de JEAN MILTON, traduit de l'anglois. Seconde édition, revue et corrigée, précédée de la vie de J. Milton et suivie de remarques par M. J. MOSNERON, Paris, F. Louis, 1804, p. 211. Bien que la traduction de 1799 de Mosneron, conservée dans les dépôts de Fontainebleau, ne soit aujourd'hui pas consultable, on peut avoir la certitude qu'elle correspondait au texte publié en 1804 grâce à une critique datée du 12 juillet 1799, qui en suivit donc immédiatement la publication, où le recenseur (comme Nisard le fera plus tard pour la traduction de Chateaubriand) conteste cet emploi du néologisme *emparadisés* : « Il se permet aussi des expressions que notre langue n'autorise pas encore. Je doute par exemple qu'on lui passe cette phrase, en parlant d'Adam et d'Eve : *ces deux êtres emparadisés dans les bras l'un de l'autre, ajoutent plaisirs sur plaisirs* » (JEAN-FRANÇOIS MORIN et ANTOINE LENOIR, *Compte rendu de Le Paradis perdu de Milton*, traduction nouvelle avec des notes, in «Le nouvelliste littéraire», LXXXIII (18 juillet 1799), p. 2).

Chez les plus modernes ce sont d'autres zones de l'espace paratextuel qui ont pris le relais, alors que le statut même de la note semble avoir changé radicalement. Il est possible de constater, dans le domaine des traductions françaises de la *Comédie*, au moins à partir des années qui suivent la traduction d'André Pézard (1965), la pertinence de ce que Crisafulli observait à propos des traductions anglaises du poème : l'emploi du paratexte a changé et les traducteurs, assumant leur rôle d'auteurs-traducteurs, sont tentés de renoncer à un appareil critique académique.⁴⁹ Les notes deviennent, en général, plus rares, voire complètement absentes (c'est le cas, nous l'avons dit, pour la traduction de Vegliante), et elles sont le plus souvent consacrées à une fonction exégétique ramenée à l'essentiel, qui consiste à donner « au lecteur les outils contextuels nécessaires à une compréhension immédiate du texte ».⁵⁰ La fonction herméneutique des notes se trouve dès lors déplacée sur d'autres zones du péri-texte, principalement les *préfaces* et *postfaces*, où « quelques choix peu conventionnels [sont] explicités, sinon justifiés ».⁵¹

Un appareil de notes ainsi conçu ne laisse plus rien percevoir des dynamiques génétiques du choix, que l'on peut de plus en plus reconstruire d'ailleurs, au fur et à mesure que l'on approche de la modernité, par le moyen direct des manuscrits, des brouillons et des documents de travail des traducteurs. À ce matériau varié, qui permet d'observer la genèse des choix des traducteurs dans leurs déroulements dynamiques et dans leurs manifestations explicites, il faut toutefois ajouter des matériaux d'une nature différente, qui sont apparemment externes à ce processus de composition aboutissant à la publication du texte-translation. Il s'agit des matériaux traductifs, plus ou moins nombreux, que la plupart des traducteurs modernes d'un texte comme la *Comédie* produisent et publient dans des phases préliminaire, et dont la publication précède celle de leur traduction définitive (ou provisoirement définitive). Ces matériaux de l'épitéxte auctorial public sont autant de photographies dont la succession permet, parfois, de dénicher les passages essentiels d'un choix de traduction, bien qu'ils restent, cette fois, implicites.

Il en est ainsi, par exemple, pour la traduction de Jacqueline Risset, dont la publication en volume est précédée de la traduction de plusieurs fragments du texte sortis en revue ou esquissés dans la production critique de la traductrice-philologue. Ce genre de matériau peut s'avérer précieux en vue de la reconstruction de l'effort accompli pour serrer de plus près le rythme de Dante, ceci étant le centre du projet de traduction « belle fidèle infidèle »⁵² de Risset ; ou encore, dans le domaine lexical, il peut être décisif pour reconstruire l'origine de choix parfois surprenants et dont la valeur n'est pas immédiatement saisissable en dehors d'une vision des passages génétiques qui ont déterminé ces mêmes choix, surtout là où la résistance opposée au traducteur par la « grammaire de la métamorphose » du *Paradis* devient à l'apparence incontournable.

⁴⁹ Cf. E. CRISAFULLI, *Testo e paratesto*, cit., pp. 454-462.

⁵⁰ P. SARDIN, *De la note du traducteur*, cit., p. 126.

⁵¹ DANTE ALIGHIERI, *La Comédie : poème sacré*, présentation et traduction de JEAN-CHARLES VEGLIANTE, Paris, Gallimard, 2012, p. II.

⁵² JACQUELINE RISSET, *Histoire d'une traduction*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, traduction et présentation par EADEM, Paris, Flammarion, 2010, pp. XXXIII-XLI, p. XLI.

En effet, si les néo-formations lexicales de Dante ont fait pour la plupart, à un moment où à un autre de la tradition des traductions du poème, l'objet de traductions synthétiques reproduisant en français les mêmes dynamiques de dérivations lexicales exploitées par le poète, il y en a toutefois quelques-unes qui semblent porter les marques de l'intraduisibilité. Sans surprises, par exemple, là où même la « haute fantaisie » du poète est sur le point de perdre « sa puissance » (« Ici la haute fantaisie perdit sa puissance », *Par. XX-XIII*, v. 142)⁵³ et l'aile de sa langue paraît enfin « trop faible » pour soutenir le dernier élan de son vol :

tal era io a quella vista nova :
 veder volea come si convenne
 l'imago al cerchio e come vi s'indova ;
 ma non eran da ciò le proprie penne...
 (*Par. XXXIII*, vv. 136-139)

Comme l'explique Risset dans un essai sur *Dante écrivain* publié en 1982, bien avant sa traduction du *Paradis* (qui date de 1990),

Dante, arrivé à la fin de son voyage, essaie de percer le secret de la vision divine et du mystère de l'Incarnation qui se présente à lui [...], c'est un verbe inventé qui exprime la notion de « prendre lieu » : « indovarsi » (composé de la préposition *in* et de l'adverbe *dove*), « se mettre dans le où » (si on voulait traduire exactement : « s'innouer »).⁵⁴

Outre l'explication de ces vers qui précèdent la participation du poète au mouvement harmonique et immuable de « l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles », Risset propose ici une traduction, qui ne prévoit pas, toutefois, le calque *s'innouer*, dont l'exactitude est pourtant suggérée dans l'argumentation : « je voulais voir comment s'unit / l'image au cercle, comment elle y prend lieu ». *Mutatis mutandis*, nous sommes dans le sillage de ces notes du traducteur où un « paradigme des possibles » était envisagé, sans être pour autant accueilli dans le texte de la traduction, qui se tient en deçà de la reproduction du système de création lexicale employé par le poète, mais perçu comme « inapplicable ailleurs (dans une autre langue poétique) ».⁵⁵ La traduction de l'*hapax* proposée par Risset dans son essai – « elle y prend lieu » – n'est donc qu'une possibilité sondée par la traductrice, qui en dénonce déjà, dans son raisonnement, de manière implicite, la nature insatisfaisante, car elle suggère en même temps une alternative potentielle, qui paraît cependant inacceptable, à ce moment-là, dans l'horizon linguistique français. Une solution alternative qui va pourtant émerger à la surface du texte dans la traduction du *Paradis* publiée en 1990, et qui prend toutefois un aspect imprévisible. La variante néologique écartée par Risset en 1982 donnera lieu, en effet, à un merveilleux cristal poétique organisé autour du où, mais dans le-

⁵³ DANTE, *La Divine Comédie*, par J. RISSET, cit., p. 506

⁵⁴ J. RISSET, *Dante écrivain*, cit., p. 70.

⁵⁵ *Ivi*, p. 70.

quel la pertinence sémantique cède le pas à une suggestion phonétique qui puise dans la face cachée du langage : « je voulais voir comment se joint / l'image au cercle, comment elle s'y noue ».⁵⁶

Il serait même difficile de saisir le sens du rapport entre de cette traduction et le texte de Dante si nous ne disposions pas de l'*avant-texte* qui permet d'en remonter la chaîne génétique. La traductibilité du néologisme fait ici son expérience extrême, et dans la transparence en réalité parfaite du cristal « s'y noue », c'est la forme du calque *s'innoue* (« s'indova ») que l'on entrevoit, grâce surtout au secours qui nous vient du matériau épitextuel qui, de par sa fonction d'*avant-texte*, nous donne la possibilité de suivre le long processus de cristallisation.⁵⁷

En ce sens, finalement, considérées dans leur étendue diachronique, ces formes de l'épitéxte auctorial, aussi bien que les notes du traducteur, permettent une véritable « visite, plus ou moins organisée, de la "fabrique" » de la traduction et une « découverte des voies et des moyens par lesquels le texte est devenu ce qu'il est ».⁵⁸

⁵⁶ DANTE, *La Divine Comédie*, par J. RISSET, cit., p. 506.

⁵⁷ La note en fin de volume ne fait que confirmer, de manière synthétique, les étapes de cette cristallisation, tout en laissant passer sous silence le passage le plus important (*s'innouer*): « *Comment elle s'y noue : s'indova*, "se met dans le *où*" : dernier néologisme de Dante dans le *Paradis*, particulièrement hardi et efficace » (*ivi*, p. 604).

⁵⁸ G. GENETTE, *Seuils*, cit., p. 404.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, DANTE, *Le Paradis. Poème du Dante*, traduit de l'italien [...] par un membre de la Société colombarie de Florence (A.F. ARTAUD DE MONTOR), Paris, Treuttel et Würtz, 1811.
- ID., *L'Enfer de Dante Alighieri*, traduit en français par M. le Chevalier A.F. ARTAUD, 3 voll., Paris, Firmin Didot, 1828.
- ID., *Le Paradis de Dante Alighieri*, traduit en français par M. le Chevalier A.F. ARTAUD, 3 voll., Paris, Firmin Didot, 1830.
- ID., *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduction nouvelle, accompagnée de notes, par PIER-ANGELO FIORENTINO, Paris, Charles Gosselin, 1840.
- ID., *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduction nouvelle par A. BRIZEUX, avec une notice et des notes par le même, Paris, Charpentier, 1841.
- ID., *La Divine Comédie, l'Enfer, Purgatoire, Paradis*, traduction en vers, avec le texte en regard, accompagnée de Notes et éclaircissements par E. AROUX, Paris, Blanc-Montanier, 1842.
- ID., *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduite en français par M. le C^{er} ARTAUD DE MONTOR, Paris, Firmin Didot, 1849.
- ID., *La Comédie de Dante (Enfer, Purgatoire, Paradis)*, traduite en vers selon la lettre et commentée selon l'esprit par E. AROUX, 3 voll., Paris, Héritiers de Jules Renouard, 1856-1857.
- ID., *La divine comédie. Le Paradis*, trad., introd. et notes de JACQUELINE RISSET, Paris, Flammarion, 1990.
- ID., *Commedia*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-1994.
- ID., *La Divine Comédie*, par MARC SCIALOM, in IDEM, *Œuvres complètes*, traductions et notes de CHRISTIAN BEC, ROBERTO BARBONE *et alii*, sous la direction de CHRISTIAN BEC, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- ID., *La Comédie*, traduction nouvelle selon KOLJA MIĆEVIĆ, Paris, Mićević, 1998.
- ID., *La Divine Comédie*, traduit de l'italien, présenté et annoté par DIDIER-MARC GARIN, Paris, Éditions de la Différence, 2003.
- ID., *La Divine Comédie*, traduction et présentation par JACQUELINE RISSET, Paris, Flammarion, 2010.
- ID., *La Comédie : poème sacré*, présentation et traduction de JEAN-CHARLES VEGLIANTE, Paris, Gallimard, 2012.
- AROUX, EUGÈNE, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélations d'un catholique sur le Moyen Âge*, Paris, J. Renouard, 1854.
- BERMAN, ANTOINE, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- ID., *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- ID., *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 2011.
- CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS-RENÉ, *Remarques à propos de la traduction de Milton*, in «Po&sie», XXIII (1982), pp. 112-120.
- Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, publié sous la direction d'un membre de l'Académie française, et précédé d'une préface par M. LOUIS BARRÉ, Paris, Firmin Didot, 1842.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Un esempio di poesia dantesca (il canto XXVIII del Paradiso)*, in IDEM, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 477-497.

- CORDINGLEY, ANTHONY et CHIARA MONTINI, *Genetic translation studies: An emerging discipline*, in «Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies», XIV (2015) [*Towards a Genetics of Translation*], pp. 1-18.
- CORDONNIER, JEAN-LOUIS, *Traduction et culture*, Paris, Hatier, 1995.
- CRISAFULLI, EDOARDO, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro. Atti del Convegno internazionale (Roma, 15-17 novembre 2004; Bologna, 18-19 novembre 2004)*, a cura di MARCO SANTORO e MARIA GIOIA TAVONI, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol. I, pp. 447-463.
- DELLA CAGNA, CHIARA, *Il testo rif(r)atto: le traduzioni francesi della Commedia di Dante nel XX e XXI secolo*, Tesi di Dottorato, "Sapienza" Università di Roma, 2016.
- ELEFANTE, CHIARA, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.
- HENRY, JACQUELINE, *De l'érudition à l'échec : la note du traducteur*, in «Meta», XLV/2 (2000), pp. 228-240.
- MESCHONNIC, HENRY, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 2012.
- MIGLIORINI, BRUNO, *Parole d'autore. Onomaturgia*, Firenze, Sansoni, 1975.
- MILTON, JOHN, *Le Paradis perdu, poème*, traduit de l'anglais de Milton, en vers français, par M. l'abbé LE ROY, Rouen, Machuel, 1775.
- ID., *Le Paradis perdu de Milton*, traduction nouvelle, revue, corrigée et augmentée de plusieurs notes et d'un précis de la vie de l'auteur par M. MOSNERON, Paris, Seguy-Thiboust, 1788.
- ID., *Le Paradis perdu, de Jean Milton*, traduit de l'anglais. Seconde édition, revue et corrigée ; précédée de la vie de J. Milton et suivie de remarques par M. J. MOSNERON, Paris, F. Louis, 1804.
- MORIN, JEAN-FRANÇOIS et ANTOINE LENOIR, *Compte rendu de Le Paradis perdu de Milton*, traduction nouvelle avec des notes, in «Le nouvelliste littéraire», LXXXIII (18 juillet 1799), p. 2.
- NIEL, FERNAND, *Albigois et cathares*, Paris, PUF, 2007.
- NISARD, DÉSIRÉ, *Du dernier ouvrage de M. de Chateaubriand*, in «Revue de Paris», XXXIV (1836), pp. 153-178.
- RACINE, LOUIS, *Le Paradis perdu*, in *Œuvres de Louis Racine*, 6 voll., Paris, Le Normant, 1808, vol. III.
- RISSET, JACQUELINE, *Dante écrivain, ou l'intellecto d'amore*, Paris, Seuil, 1982.
- SABLAYROLLES, JEAN-FRANÇOIS, *Néologismes : une typologie des typologies*, in «Les Cahiers du CIEL», 1996-1997, pp. 11-48.
- ID., *Terminologie de la néologie : lacune, flottements et trop plein*, in «Syntaxe et Sémantique», VII (2006), pp. 79-90.
- SARDIN, PASCALE, *De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte*, in «Palimpsestes», XX (2007), pp. 121-136.
- WEINMANN, FRÉDÉRIC, *Théories*, avec la collaboration de BENOIT LÉGER, LIEVEN D'HULST et RAINIER GRUTMAN, in *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle*, sous la direction d'YVES CHEVREL, LIEVEN D'HULST et CHRISTINE LOMBEZ, Paris, Verdier, 2012, pp. 21-118.



PAROLE CHIAVE

Ticentre. Teoria Testo Traduzione – 13 (2020)

Traduction; Traductologie; Note du traducteur; Epitexte auctorial; Génétique.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Docteur en philologie romane, Giuliano Rossi est Professeur de Langue et traduction, et de Médiation culturelle française à l'Université G. D'Annunzio de Chieti-Pescara. Ses recherches portent sur la sémantique du désir et de la volonté dans la *Comédie*, sur la présence de l'œuvre lyrique de Chrétien de Troyes dans le texte de Dante et sur la tradition des traductions françaises de la *Comédie*, ainsi que sur le néologisme en tant que point critique de la pratique traductive. Sur la traduction il a publié, en collaboration avec G. Sofo, un recueil d'études intitulé *Sulla traduzione. Itinerari fra lingue, letterature e culture*.

giulianorossi@libero.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIULIANO ROSSI, *La fabrique de la traduction: les notes du traducteur et l'épitexte auctorial comme formes de l'avant-texte*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.