

DANTE
ALIGHIERI

ENFER

LA DIVINE COMÉDIE

Traduit de l'italien, préfacé et annoté
par Danièle Robert

Édition bilingue

ACTES SUD

à Christian

L'ENTRELACS MUSAIÏQUE

*Ainsi je vais entremêlant
les mots et les sons affinant
comme est la langue entremêlée
à la langue dans le baiser¹.*

BERNART MARTI

Dans l'important ouvrage où il définit la *Divine Comédie* comme un "laboratoire de l'avenir²", Bruno Pinchard lance cette apostrophe qui concentre en quelques lignes les points essentiels à partir desquels je me propose d'exposer les choix qui ont présidé à la présente traduction : "Hommes, ne cherchez pas la modernité dans les rues, elle est là, rangée, compacte. Où? Dans les rimes de la *Comédie*. La modernité n'aurait pas le goût de cet ordre, s'insurge-t-on. Quelle naïveté! L'ordre de

1. *C'aisi vauc entrebescant / Los motz e 'l so afinant : / Lengu'entrebescada / Es en la baizada*. Sauf indication contraire, je suis l'auteur de toutes les traductions données dans cette préface ainsi que dans les notes venant en fin de volume.

2. Bruno Pinchard, *Le Bûcher de Béatrice. Essai sur Dante*, Paris, Aubier, coll. "Philosophie", 1996, p. 211. (À l'appui de cette assertion, on se référera à la somptueuse réécriture de l'œuvre dantesque par Giorgio Pressburger : *Dans l'obscur royaume* [*Nel regno oscuro*, 2008] et *Histoire humaine et inhumaine* [*Storia umana e inumana*, 2013], romans traduits de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, coll. "Lettres italiennes", 2011 et 2015.)

la *Comédie*, pensé, calculé jusqu'au dégoût, n'est que le signe invincible qu'un désordre absolu règne hors des signes¹.”

Pour saisir ce qui fonde la modernité des rimes de la *Comédie* ou, plus précisément, l'ordre nécessaire dans lequel elles s'inscrivent, il faut tout d'abord se pencher sur la structure générale de l'œuvre et par conséquent sur le sens – la direction – que Dante a voulu lui donner, conformément à son intime conviction, puisée aux sources de la pensée d'Aristote : “La *forme*, dans l'acception aristotélicienne du terme, est ce qui donne *sens* à une *matière* (contenu) ; et là, surtout, où la *forme* se manifeste par rayonnement, elle n'est pas une enveloppe extérieure d'un prétendu fond indéterminé qu'on revêt du dehors, mais un *acte* unifiant qu'il s'agit de ressaisir de l'intérieur².”

L'œuvre est tout entière placée sous le signe des chiffres 1, 3, et de leurs multiples : trois parties intitulées *Cantique* (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*), comportant chacune trente-trois chants avec un prologue à l'ensemble qui est le chant I de l'*Enfer*, lequel s'ajoute ainsi aux quatre-vingt-dix-neuf autres chants pour que la totalité du poème aboutisse au nombre 100. Et l'on sait que Dante situe la “vision” du voyage qui l'a conduit de l'ombre vers la lumière en 1300, soit à l'orée du Trecento.

Si l'on détaille rapidement la structure de chacun des trois règnes, on constate que l'enfer est composé de neuf cercles, le septième se subdivisant en trois anneaux, et le huitième se décomposant en dix bolges : c'est Malebolge, le bas enfer ; que le purgatoire est précédé d'un antipurgatoire formé, après une vaste plage, de deux assises et constitué lui-même de sept corniches, soit neuf niveaux à gravir avant d'accéder au paradis terrestre, dixième étape ; et que le paradis proprement dit

1. Bruno Pinchard, *op. cit.*, p. 212.

2. Roger Dragonetti, *Dante. La langue et le poème*, études réunies et présentées par Christopher Lucken, Paris, librairie classique Eugène Belin, coll. “Littérature et politique”, 2006, p. 87.

comporte neuf ciels qui conduisent le poète jusqu'au dixième, l'empyrée, lieu où se contemple l'unité de la Trinité, définie avec force en trois vers (28-30) au chant XIV du *Paradis* :

*ce un et deux et trois qui toujours vit,
et toujours règne en trois et deux et un,
non circonscrit et qui tout circonscrit.*

Le chiffre 3 se rencontre tout au long des chants : citons, à titre d'exemple, les trois bêtes qui, dès la sortie de la forêt obscure, viennent s'interposer entre Dante et la colline qu'il cherche à gravir, ou les trois dames qui incitent Virgile à lui venir en aide : Béatrice, Lucie, Marie, ainsi que les trois faces de Lucifer qui dévorent dans l'éternité les trois pires traîtres : Judas, Brutus et Cassius ; et surtout les deux rencontres avec Béatrice, pour elle comme pour Dante à neuf ans puis à dix-huit ans. Charles S. Singleton a mis en évidence d'autres aspects de la numérogie complexe à l'œuvre dans le poème, dans un essai intitulé "The Poet's Number at the Center"¹.

Or, l'élément immédiatement visible de ce symbolisme numérique se trouve dans le choix de la cellule de base : la *terzina*, strophe de trois hendécasyllabes – soit trente-trois syllabes – liés par un jeu de rimes entrelacées par trois et constituant un "moteur" qui propulse le texte selon une rythmique véritablement créatrice de sens : c'est le principe de la *terza rima*, enchaînement inspiré par le *serventès* des troubadours (dont Bertran de Born, figure emblématique qui apparaît au chant XXVIII de l'*Enfer*, fut l'un des plus illustres représentants) mais que Dante a repensé en l'adaptant à la *terzina* et en faisant de ce système rimique le fil conducteur du poème

1. Charles S. Singleton, "The Poet's Number at the Center" [1965], in *La poesia della Divina Commedia*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Gaetano Prampolini, Bologna, il Mulino, 1978, p. 452-462.

entier, un fil qu'il déroule sur 14 233 vers, ce que personne n'avait tenté auparavant. On sait que les stilnovistes, tout comme les troubadours, employaient le mot *rimel/rimas* pour désigner le poème entier, et *rimatori/rimeurs*, voire *rimailleurs* (sans connotation péjorative), pour se désigner eux-mêmes ; les nombreuses formules mélodico-rythmiques ainsi créées étaient destinées à servir le chant.

La *terzina* est donc bien, avec la *terza rima* qui en est l'élément constitutif, la matrice à partir de laquelle naît et se développe le poème dantesque ; et chaque étape du cheminement de la forêt obscure vers la lumière se termine par un vers dont le dernier mot est *stelle* :

E quindi uscimmo a riveder le stelle (Inferno)
puro e disposto a salire a le stelle (Purgatorio)
l'amor che move il sole e l'altre stelle (Paradiso),

triple reprise en forme de point d'orgue qui relance à l'infini la quête, ainsi que le souligne Ossip Mandelstam : "La *Divine Comédie* ne se contente pas d'arracher le lecteur au temps, elle amplifie le temps comme fait une œuvre musicale lorsqu'on la joue. À mesure qu'il se prolonge, le poème nous éloigne de son achèvement, la fin elle-même survient à l'improviste et sonne comme un commencement¹."

En outre, la relation du 3 au 1 se retrouve à la fin de chaque chant sous la forme d'un vers isolé qui ouvre la voie (la voix) au chant suivant. Par là, et par le rythme de valse qu'elle induit ("*un, due, tre... nascita, copula, morte*", ainsi traduit avec humour par Vittorio Gassman dans le commentaire qu'il

1. Ossip Mandelstam, "Entretien sur Dante" [1930-1933], traduit du russe par Jean-Claude Schneider avec la collaboration de Vera Linhartová, *Argile* (Paris), n° XII, hiver 1976-1977, p. 24.

a ajouté à sa lecture de la *Commedia*¹), la *terzina* est comparable à la cellule mélodico-rythmique enregistrée par l'ethnomusicologue Simha Arom chez les Pygmées Aka et désignée par eux comme *ngue wa lembo*, “la mère du chant”, où l'on entend s'instaurer, à une voix et sur un mode répétitif, un rythme – soubassement régulateur du temps – qui ouvre progressivement au chant polyphonique dans lequel la liberté d'expression va pouvoir se déployer². La *terzina* est, quant à elle, le rythme initial “pensé, calculé”, qui donne au poème l'impulsion d'où jaillit et se déploie le souffle poétique – *na lege ni*, “selon le chemin³”, disent les Aka ; et le tressage des rimes qui lie les *terzine* les unes aux autres dans un tournoiement sans cesse renouvelé dessine et fait éprouver la lente descente de Dante et Virgile au fond de l'enfer par cercles concentriques, puis l'ascension de la montagne du purgatoire et enfin celle des ciels tournant à l'infini, jusqu'à l'immobilité sereine de l'empyrée et de la Rose mystique.

Géniale structure, à la fois rigoureuse, voire contraignante, et, paradoxalement, libératrice dans la mesure où elle se situe à l'opposé de ce que l'on pourrait considérer comme un monotone retour du même, le rythme ternaire des rimes introduisant au cœur de chaque *terzina* un son nouveau, une rupture aussitôt reprise par deux rimes qui lui font écho dans la *terzina* suivante. Par ce jeu entre le même et l'autre, Dante imprime au poème l'essence de ce qui fonde son inspiration, le marque

1. Vittorio Gassman, in livret d'accompagnement du coffret (quatre DVD) *Gassman legge Dante. Sceneggiatura per il racconto di un viaggio...*, regia di Rubino Rubini [1996], Roma/Bologna, Garad/EDB, 2004, p. 18.

2. Ainsi qu'il le rapporte dans *La Fanfare de Bangui. Itinéraire enchanté d'un ethnomusicologue*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2009, p. 121 *sq.* (Cf. également le texte de présentation de *Centrafrique. Anthologie de la musique des Pygmées Aka*, enregistrements réalisés par Simha Arom, Paris, Ocora/Radio France, 1978, p. 4.)

3. *Ibid.*, p. 109.

dans sa chair et va jusqu'à en faire un élément clé du développement logique de sa pensée.

Or, cet ordre mûrement réfléchi, méticuleusement calculé, n'est pas sans créer un certain nombre de difficultés que le poète doit affronter, en cours d'écriture, afin de contourner les écueils – analogues à ceux de sa longue quête – que la structure lui impose, tant sur le plan métrique et prosodique que linguistique ; et l'on découvre alors que les contraintes qu'il s'est imposées deviennent pour lui une source inépuisable de créativité : ainsi, il a recours, pour respecter le jeu des rimes, à de multiples inventions verbales, puisant dans le latin, la langue d'oc et les divers dialectes des régions où il a séjourné la matrice des mots dont il a besoin et n'hésitant pas à les charger de sens inusités selon des déplacements sémantiques qui enrichissent le lexique et créent la langue italienne que nous connaissons. En voici deux exemples, situés au chant VII de l'*Enfer* : d'une part, le détournement que Dante opère sur le verbe *burli* (v. 33), lui donnant le sens de "gaspiller" au lieu de "se moquer" pour pouvoir l'utiliser comme troisième rime – peu commune – après *urli* et *pur li* ; d'autre part, l'invention du verbe *appulcro* (v. 63) au sens d'"embellir", qu'il forge sur le latin *pulcher*, ce qui lui permet, là aussi, de compléter un jeu de rimes rares avec *sepulcro* et *pulcro*. On trouve tout au long du texte de nombreux exemples du même type, comme le résume avec acuité Bruno Pinchard : "La rime n'est rien d'autre que l'épiphanie de l'ordre dans le hasard de la trouvaille verbale. C'est pourquoi elle plie à sa mesure tous les usages de la langue, même l'usage prosaïque, et le savoir lui-même lui est secrètement soumis¹."

1. Bruno Pinchard (dir., avec la collaboration de Christian Trottman), "Pour Dante", in *Pour Dante. Dante et l'Apocalypse. Lectures humanistes de Dante*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. "Le savoir de Mantice/Travaux du Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours", 2001, p. 12.

Il va sans dire que l'extraordinaire invention verbale dont Dante est l'artisan ne se limite pas aux seules rimes ; c'est toutefois là que sa place est la plus marquée.

Quant à la métrique et à la prosodie, Dante les traite également avec toutes les licences en usage chez les poètes du stilnovisme, celles-ci permettant de faire toujours entendre un *endecasillabo* sans heurter l'oreille du lecteur-auditeur ; dans ce vers, en effet, l'accent tonique tombe sur la dixième syllabe, soit sur la pénultième dans l'immense majorité des cas, et sur la finale lorsque le vers se termine par une *parola tronca* : *fè, levò, così, qui, più, fu*, comme on peut le voir aux vers 62, 64 et 66 du chant XXXII ; il y en a moins d'une vingtaine dans l'*Enfer* ; tout l'art consiste à agencer l'ensemble des sons, le poème étant une "fiction produite selon les règles de la rhétorique et de la musique"¹.

La poésie est en soi un chant ; à ce titre, toutes les règles érigées "mathématiquement" en système doivent se plier à une règle supérieure, celle de l'harmonie, et à la dimension éminemment orale du poème. Pour ce qui concerne le vers d'une extrême souplesse qu'est l'*endecasillabo*, l'orthographe fluctuante de l'italien médiéval permet d'innombrables variantes ; "homme" peut tour à tour s'écrire : *omo, uomo* ou *'om* ; "chemin" : *cammino* ou *cammin* ; l'élision offre de multiples moyens pour réduire le mètre au nombre de sons voulus alors que de très nombreux vers, sans ce recours, auraient douze, treize, voire quinze syllables, témoin le vers 9 du chant I : *dirò de l'altre cose ch'i v'ho scorte*, qui donnerait, sans les élisions : *dirò delle altre cose che io vi ho scorte*. Pour allonger le vers, en revanche, on peut pratiquer la diérèse (par exemple dans *scienza, grazia, Marzia*).

Dans le même esprit, Dante emploie parfois la simple assonance (*consonantia*), ou la rime "sicilienne" – que l'on rencontre

1. "Fictio rhetorica musicaque poita" (*De vulgari eloquentia*, II, IV, 2).

dès le chant I : *mi desse/venisse/tremesse* (v. 44-48) –, et il note, dans le *De vulgari eloquentia*, la grande variété d’agencement des rimes que l’on trouve chez les poètes, même les choix les plus extrêmes qui vont des stances construites sur une seule rime jusqu’à celles qui en sont totalement exemptes, ce qui lui permet d’affirmer : “Il faut d’abord savoir que presque tous s’octroient dans ce domaine la plus grande licence et que c’est par là que l’on tend le mieux vers la douceur d’une totale harmonie¹.” Il accepte également le vers orphelin (sans l’utiliser cependant dans la *Commedia*), qu’il appelle *clavis* ; un vers qui, en effet, “ouvre une porte, attire l’attention sur un mot essentiel, introduit un son autre, trompe le confort, déçoit l’attente²”.

L’ordre est donc fait pour être dérangé, la règle pour être contournée au nom d’une valeur plus haute qui est la liberté créatrice par laquelle le poète retrouve l’âme de toute parole, la langue originelle. Et cette langue mère ne se redécouvre que dans l’oralité du vers, dans la pulsation qui est la manière unique dont ce musicien du langage qu’est le poète compose une œuvre, c’est-à-dire “lie” les mots de sa langue par ce qu’il appelle *l’arte musaica* – à la fois *musa* et *musica*, poésie et musique – et recrée ainsi le monde : “Par le vers rimé, un monde se déploie, qui n’est plus contingence, mais rosace des pouvoirs de l’esprit et possibilité universelle des conjonctions cosmiques et affectives³.”

Par cette prise de position, et par ce que Gianfranco Contini considère comme la connotation essentielle de l’*engagement* dantesque, à savoir sa “concomitance avec le caractère absolu

1. “*Et primo sciendum est quod in hoc amplissimam sibi licentiam fere omnes assumunt, et ex hoc maxime totius armonie dulcedo intenditur*” (*ibid.*, II, XIII, 3).

2. Voir à ce sujet “Guido me prega...”, la préface que j’ai donnée à ma traduction des *Rime* de Guido Cavalcanti, Senouillac, vagabonde, 2012, p. 32 *sq.*

3. Bruno Pinchard, “Pour Dante”, art. cité, p. 14.

des valeurs formelles¹”, le poète signe son indéniable modernité. Contini conclut : “Et si l’œuvre de Dante est si foisonnante en virtualités vitales et contradictoires qui se ramifient dans toutes les directions, l’exemple le plus vif que l’on puisse en retirer est en fait celui d’un goût irréprouvable pour l’expérimentation, d’une totale absence de préjugés à l’égard du réel².” Et l’on sait combien sont nombreux les poètes italiens qui, au cours des siècles, en ont développé les harmoniques dans leurs propres œuvres en adoptant, en signe d’hommage, le principe de la tierce rime : entre autres Pétrarque, Boccace, Leopardi, Pascoli, Pasolini enfin, notamment dans *Les Cendres de Gramsci*³.

Comment aborder, dans ces conditions, une nouvelle traduction du poème dantesque, comment en donner une lecture “moderne” sinon en prenant en compte la structure voulue par le poète, c’est-à-dire *toutes* les composantes de l’œuvre et, au premier chef, la tierce rime qui est le germe à partir duquel elle s’épanouit en une arborescence vertigineuse ? De nombreux traducteurs étrangers – ceux, du moins, des pays où existe une tradition de la rime – n’ont pas craint de s’affronter à cette question : on doit ainsi à Andreu Febrer, dès 1429, une traduction intégrale de la *Comédie* en catalan ; beaucoup plus près de nous, on peut noter également celle de l’Argentin Bartolomé Mitre à la fin du XIX^e siècle (1891-1897)⁴, celle de Babits Mihaly en hongrois au début des années 1920, celle de Mikhaïl Lozinsky en russe dans les années 1940, celle d’Angel Crespo en espagnol dans les années 1970 et 1980 – celui-ci ayant intitulé une de ses conférences : “Translating Dante’s *Commedia: terza rima* or

1. Gianfranco Contini, *Un’idea di Dante. Saggi danteschi* [1970], Torino, Giulio Einaudi editore, coll. “Piccola biblioteca Einaudi”, n° 275, 1976, p. 66.

2. *Ibid.*, p. 68.

3. Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

4. Mitre fut le président de la Nation argentine de 1862 à 1868.

nothing¹” –, celle de Peter Dale en anglais, en 1996, et enfin, en 2004, celle de Thomas Vornbaum en allemand.

Or, en France, si l’on excepte la tentative d’un anonyme du xv^e siècle et celle de François Bergaigne au xvi^e siècle, dont il ne reste que deux fragments du *Paradis*², on ne note que celles, au xix^e siècle, de Louis Ratisbonne et de Hyacinthe Vinson. Le premier a eu le mérite de proposer une traduction complète en vers rimés mais selon un schéma aab, ccb, dde, ffe donnant une forte impression de monotonie – contraire à la vivacité du vers et de la *terzina* dantesques – qu’accroît encore le rythme ample de l’alexandrin³. Le second aura donné en tierces rimes le seul *Enfer*, “évidemment” en alexandrins – son entreprise relevant par ailleurs plus de la paraphrase que de la traduction à proprement parler⁴. Il faut également mentionner, plus près de nous, l’autopublication du poète bosniaque Kolja Micevic qui a tenté de réaliser en français ce qu’il appelle

1. Angel Crespo, “Translating Dante’s *Commedia: terza rima* or nothing”, in Giuseppe C. Di Scipio & Aldo Scaglione (eds.), *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences: Acts of the International Dante Symposium, 13-16 Nov. 1983, Hunter College, New York*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 373-385.

2. Cf. Richard Cooper, “Dante sous François I^{er} : la traduction de François Bergaigne”, in Bruno Pinchard (dir.), *Pour Dante. Dante et l’Apocalypse. Lectures humanistes de Dante, op. cit.*, p. 389-406.

3. Cf., tout d’abord, *L’Enfer du Dante*, traduit en vers par Louis Ratisbonne, édition bilingue, Paris, Michel Lévy frères, t. I : 1852, t. II : 1854. *Le Purgatoire* et *Le Paradis* paraissent, également bilingues, respectivement en 1856 et 1860 chez le même éditeur.

4. *L’Enfer*, traduction de Hyacinthe Vinson, traduction seule, pas d’appareil de notes, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1887. Né en 1820 (on ne connaît pas la date de son décès), magistrat et bibliographe, Hyacinthe Vinson – “de la Gironde” comme il est précisé sur le premier plat de sa traduction de *L’Enfer* – a connu une prépublication des chants V et XXXIII en... 1857, ceux-ci étant alors présentés comme traduits “pour la première fois en *terza rima* française”. Il semblerait que la totalité de sa traduction ait été achevée à cette date.

une “intraduction” de l’*Enfer* – puis une “interprétation sur les instruments d’époque” pour sa traduction du *Purgatoire*, puis une... “réorchestration française” pour celle du *Paradis*... – en adoptant la tierce rime de bout en bout. On serait admiratif devant un tel tour de force (lui-même dit avoir été constamment tirailé entre trois langues : l’italien, le français et sa langue maternelle, jusqu’à en “devenir fou”) si ses choix métriques et prosodiques étaient cohérents – c’est loin d’être le cas. Quant à celui des rimes, il n’est pas plus probant, le tout étant écrit dans une langue qui, elle, est bien problématique¹.

Si l’on excepte ces tentatives partielles, avortées ou encore irrecevables, aucun traducteur de langue française ne s’est résolu à prendre en compte la question de la tierce rime, pour des motifs divers et plus ou moins sujets à caution. Il n’est pas dans mon intention de critiquer les traductions françaises existantes et les diverses prises de position qu’elles assument, parfaitement respectables ; je partage à cet égard la déclaration de Léon Robel : “Un texte est l’ensemble de toutes ses traductions significativement différentes².” Il est bien évident qu’un monument tel que la *Commedia* – qui a connu depuis sept cents ans tant de controverses sur les plans philologique, historique, idéologique, politique, philosophique, tant

1. *Enfer*, “intraduction” de Kolja Micevic, Paris, chez l’auteur, 1996. En voici un exemple sur deux *terzine* : “Car devant la ruine de ce vieux pont / le duc me regarda d’un air doux ainsi / comme je le vis déjà au pied du mont. // Il ouvrit ses bras, perdu dans ses i- / dées, examinant cet énorme et / dur écroulement, et puis me saisit” (XXIV, 19-24, p. 367 de l’édition). Que dire aussi de : “Mais pense aussi à Mosca, n’ / oublie cela, hélas : « *Chose faite à face* » ; / germe de mal pour le peuple toscan” (XXVIII, 106-108, p. 437) ? Il est enfin difficile de ne pas sourire devant le vers qui, à la page 441, termine le chant XXVIII sur une rime (qui se veut riche) avec “cerveau” : “La loi du talion en moi s’observe, ô !”

2. Léon Robel, “Translatives”, *Change* (Paris), n° 14 (“Transformer traduire”), février 1973, p. 8.

d'analyses multiples tour à tour réfutées, du fait de son caractère volontairement ambivalent, complexe et difficile d'accès – impose à chaque époque et même à chaque génération une voire plusieurs relectures, de nouvelles réponses, de nouvelles interprétations, chaque traducteur abordant l'œuvre sous un angle particulier en fonction de sa sensibilité et de ses propres préoccupations intellectuelles. Et de fait, malgré ce qu'on peut lire ou entendre, et pas uniquement dans les médias, il n'existe pas, pour ce type d'ouvrage, de traduction de référence exclusive de toute autre, car cette notion n'a aucun caractère pertinent. En réalité, plus l'œuvre d'art est grande, plus "les interprétations auxquelles elle donne lieu multiplient la possibilité qu'elle a de durer", écrit Anne Cauquelin. Et elle ajoute : "La capture d'un de ces possibles ne préjuge pas de l'existence d'autres versions. Et si la version choisie n'est pas ou ne reflète pas la « chose » elle-même dans sa totalité, on ne peut pas dire qu'elle soit fausse, ni non plus qu'elle soit vraie¹." Il y a cependant, pour ce qui concerne la traduction de la *Commedia*, deux partis pris qui sont à mes yeux intenable, et d'abord celui de la prose qui, bien que pouvant être acceptable stylistiquement, ampute l'œuvre de sa dimension essentielle, c'est-à-dire ce qui sépare la langue du poème de celle de tout autre texte, comme le note Bruno Pinchard : "Dans le vers repose une langue d'avant la langue de la communication vérifiable, une langue plus qu'affective, intuitive parce que colorée de mille sons, dont la langue française n'est pas avare en ses combinaisons infinies²."

Le second parti pris, bien plus indéfendable, est celui qui consiste à supprimer délibérément des pans entiers du texte original – des *terzine* entières! – au prétexte qu'ils contiennent "des noms inutiles ou des références fastidieuses", en prétendant

1. Anne Cauquelin, *Les Machines dans la tête*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 62 et 64.

2. Bruno Pinchard, "Pour Dante", art. cité, p. 15.

par là “offrir un vrai poème dont la marche jamais n’est en rien entravée¹”. On ne peut parler ici d’interprétation, mais de grave atteinte à l’intégrité de l’œuvre.

Cela posé, on peut s’étonner de la contradiction qu’il y a à reconnaître le caractère primordial – et non accessoire ou ornemental – de la tierce rime dans la construction du poème dantesque et dans le même temps refuser de la prendre en compte dans la traduction comme si, passant dans une autre langue, elle perdait tout à coup la valeur que Dante lui a conférée et dont chacun est bien conscient.

Les critiques qui concernent l’emploi de la rime touchent au fait qu’il serait rétrograde, obsolète, obligerait le traducteur à des contorsions nuisibles à la *fidélité* qu’il doit au texte ou encore imposerait au poème un ton répétitif, lassant ; d’autres s’appuient sur l’hypothèse que la langue française serait impuissante à rendre la musicalité de l’italien, l’accentuation et la prosodie des deux langues étant différentes. Autant d’arguments qui tombent un à un lorsqu’on se met à l’épreuve du texte original avec le souci d’être au plus près de ce qu’il donne à entendre, c’est-à-dire du souffle poétique qui s’en dégage, et de tenter de *s’accorder* à lui, j’entends par là : à sa profonde modernité.

Fort heureusement, d’autres voix apparaissent, à notre époque, venues de traducteurs dont la réflexion et l’expérience à la fois de l’écriture poétique et du traduire s’exercent dans des domaines voisins de celui qui nous occupe : celle de Jacques Ancet, par exemple, qui a proposé voici plusieurs années “une véritable traduction moderne de Jean de la Croix, c’est-à-dire qui l’écoute, l’*entende* et qui donc le restitue dans

1. *L’Enfer*, traduction de William Cliff, édition bilingue, Paris, La Table Ronde, coll. “La petite vermillon”, n° 394, 2014, p. 7.

sa dimension foncièrement poétique¹”. Et il souligne l’erreur qui consiste, pour certains, à prétendre être plus fidèles au texte en s’attachant à le reproduire à la lettre alors que c’est par cette courte vue, en réalité, qu’ils s’en éloignent, la traduction ne devant pas être un “transport” mais un “rapport” de l’une à l’autre langue, soit “l’interpénétration des deux langues réalisée de telle sorte que la langue d’accueil fasse entendre *quelque chose* de la langue d’origine. Traduire, ce n’est pas *faire passer*, comme on le répète trop souvent, c’est *faire se rencontrer*”².

C’est dans cet esprit et à la suite de la traduction et de l’édition critique que j’ai données des *Rime* de Guido Cavalcanti que j’ai entrepris une traduction de la *Commedia*, nouvelle dans sa forme donc son sens, comme j’ai pu le faire pour l’œuvre du “premier ami” de Dante : il m’est apparu essentiel de montrer que non seulement l’entreprise, si elle est difficile, n’est pas impossible, mais qu’elle permet au contraire d’aller plus avant dans la redécouverte de ce chef-d’œuvre universel, qu’elle offre au traducteur un champ immense d’exploration de sa propre langue sans que cela se fasse au détriment du texte original puisqu’elle puise au cœur même de la création dantesque les éléments caractéristiques de son écriture afin de les transposer en français tout en respectant les spécificités des deux langues. J’ai voulu par là donner à entendre *quelque chose* de l’autre langue à l’ombre de laquelle se situe tout traducteur qui, “pour pouvoir reconstruire, dans sa propre langue, les sens et les sons, formes et rythmes qui étaient propres à l’autre langue, cherche des équivalences et

1. Jacques Ancet, “Celui qui parle”, in Jean de la Croix, *Nuit obscure* [1578], *Cantique spirituel* [1578-1584, 1584-1586] et autres poèmes, traductions nouvelles de Jacques Ancet préfacées par José Angel Valente, Paris, “Poésie/Gallimard”, n° 314, 1997, p. 21-22.

2. *Ibid.*, p. 42.

des correspondances qui soient en mesure de remplacer dignement ce qui a été perdu¹”. Car on ne peut nier que l’acte de traduire soit un art de la perte et induise une prise de risque que tout traducteur affronte avec inquiétude, conscient qu’il est du fait que la musique de chaque langue est unique et intransmissible *selon ses propres canons*. Dante lui-même y insiste : “Et par conséquent que chacun sache qu’aucun objet dont l’harmonie repose sur l’entrelacs musaique ne se peut transmuier de sa langue en une autre sans rompre toute sa douceur et son harmonie².”

Mais penser qu’il condamne, par ces lignes, toute entreprise de traduction serait erroné, si affûtée est sa réflexion sur les langues, si vive et profonde la connaissance qu’il en a. En réalité, il ne s’agit nullement, pour le traducteur d’un texte poétique, de produire un décalque du poème original qui rendrait celui-ci exsangue, mais de saisir à la fois dans la texture dont il est fait et dans sa langue propre la matière d’un entrelacs³ créateur d’une nouvelle harmonie qui ne sera *ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre* ; une perte, oui, mais avec une compensation et c’est à ce prix que l’œuvre originale peut vivre à travers d’autres langues et défier le temps : “Il s’agit manifestement, en traduction, note Jean-Charles Vegliante, d’une fidélité dans le changement, voire la métamorphose, et sans doute d’une *fidélité telle parce que transformée*, sans paradoxe⁴.”

1. Antonio Prete, *À l’ombre de l’autre langue. Pour un art de la traduction*, traduit de l’italien par Danièle Robert, Cadenet, les éditions chemin de ronde, coll. “Stilnovo”, 2013, p. 9.

2. “*E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia*” (*Convivio*, I, VII).

3. Mot que, dans ce contexte, je préfère à “lien” pour rendre *legame*.

4. Jean-Charles Vegliante, “Traduire la forme”, CIRCE/LECEMO, Paris III-Sorbonne Nouvelle, <http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%20la%20forme.pdf>.

Compte tenu de la grande variété rythmique de l'*endecasillabo* qui n'a pas son équivalent en français, et du caractère vif, concis du vers dantesque, j'ai choisi une alternance souple de décasyllabes et d'hendécasyllabes – jamais d'alexandrins, cela va de soi –, en jouant sur l'*entrelacs* du pair et de l'impair et surtout sur l'utilisation du *e* qui peut être muet ou sonore à l'intérieur du vers, en fonction de sa liaison avec le mot qui suit. Ce dispositif se substitue à l'élision ou à la diérèse largement utilisées par Dante, mais sans en employer la graphie, ce qui, en français contemporain, serait un artifice absurde. En voici un exemple pris dans la première *terzina* du chant I :

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*

Le rythme des hendécasyllabes, suivant l'accentuation, est : 2 4 4 +1 / 4 4 2 +1 / 6 4 +1. Il faut remarquer que, pour obtenir onze syllabes, dans le premier vers le mot *cammino* est contracté graphiquement en *cammin*, dans le deuxième le *a* est oralement lié au *o* entre *selva* et *oscura*, ainsi que dans le troisième le *a* au *e* entre *via* et *era*.

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

Le rythme des décasyllabes français est : 2 4 4 / 4 4 2 / 4 4 2, si l'on élide le *e* devant "forêt", et en faisant naturellement la liaison devant "ayant".

Pour ce qui est de la diérèse, on en trouve une dès le début de la septième *terzina* : "La peur alors me devint plus qui/ète."

Quant au système rimique, il est construit avec la rigueur et les libertés telles que préconisées par Dante et les stilnovistes, comme on l'a vu, ces dernières étant guidées par le

discernement (*discretio*), que Dante considère comme l'activité la plus noble de la raison : "De la part du poète, la *discretio* présuppose une sorte d'ouïe spirituelle attentive à ce qui vient du *logos* lui-même. Il ne s'agit donc pas d'analyser rationnellement les éléments poétiques d'une matière linguistique, ou pas seulement, mais de les sentir¹." J'ai donc de temps en temps employé une rime unique sur deux ou trois *terzine*, comme l'a fait Dante lui-même à plusieurs reprises, afin de produire un effet d'insistance en accord avec le climat du passage ; j'ai, par ailleurs, toujours privilégié l'oralité, comme par exemple dans le chant VI où l'on trouve ces trois assonances que le classicisme français n'aurait certes pas acceptées en tant que rimes : "sac", "Ciaccio", "cloaque" (v. 50-54).

Enfin, la dernière question est celle des choix lexicaux et syntaxiques, dans la proximité des rimes – qui, comme on l'a dit, en sont souvent les guides déterminants –, ainsi que des divers registres et niveaux de langue en usage dans le poème : la gravité, la noblesse de ton, le lyrisme des évocations, la splendeur des images voisinent chez Dante avec les familiarités, les effets comiques, le grotesque et la truculence, la méticuleuse précision des descriptions ou la vivacité des dialogues. Je me suis efforcée de faire entendre toutes ces voix en évitant les archaïsmes et en conservant seulement certains termes, facilement compréhensibles et rappelant l'époque à laquelle appartient le poème. Quant aux tournures qui scandent le texte comme un leitmotiv, du type : "et lui à moi", "et moi à lui", je les ai respectées du mieux possible car elles s'inscrivent dans l'écriture dantesque ; cependant elles font office, aussi, par moments, de "chevilles" auxquelles Dante a recours sur le plan métrique ; et lorsqu'elles devenaient pour ma propre métrique une gêne, je les ai raccourcies en : "et moi", "alors lui", ou modifiées de la même façon qu'il le fait selon les cas. En ce qui concerne

1. Roger Dragonetti, *op. cit.*, p. 95.

l'inversion du sujet, extrêmement fréquente en italien, je l'ai respectée le plus souvent possible comme étant précisément l'une des caractéristiques de la langue. Enfin, j'ai conservé absolument les changements de temps imprévisibles qui marquent chez Dante la concomitance entre le passé relaté et le présent de narration, ou un présent intemporel qu'il utilise alternativement en tant qu'auteur du poème ou acteur des événements. Pour ce qui concerne les noms propres, je les ai traduits dans la grande majorité des cas ; comme, notamment, dans le passage du plus haut comique qui, au chant XXI, met en scène le peuple des démons, et partout où le jeu des rimes le rendait nécessaire. Ailleurs, au contraire, j'ai conservé le nom italien des personnages.

Penser que la *Divine Comédie* est une œuvre dont on peut jouir à la simple lecture est un leurre. Du reste, Dante et ses amis stilnovistes – à l'instar des troubadours adeptes du *trobar clus* – voulaient que le sens de leurs œuvres ne soit pas immédiatement dévoilé, nécessite une attention soutenue et un effort de réflexion permettant d'y accéder ; c'est ce que signifie le verbe *entrebescar* qui y est lié : emmêler, embrouiller, entremêler. La difficulté est encore plus grande pour les lecteurs d'aujourd'hui, même italiens, et c'est la raison pour laquelle j'ai ajouté – en fin de volume, afin de ne pas gêner une lecture cursive – un appareil de notes consultable selon les nécessités ou désirs de chacun.

Il ne faudrait pas penser pour autant que la *Commedia* ne s'adressait qu'à une élite de gens cultivés ; en effet, très vite le poème s'est transmis de bouche à oreille, par fragments, à toutes les couches sociales, tous les milieux, les uns retenant ce qui avait trait à la navigation, les autres à l'agriculture, d'autres encore à l'observation du ciel, au vol des oiseaux, etc. Et une anecdote a circulé, racontant que Dante, marchant un jour sur un chemin, entendit un ânier réciter, presque psalmodier, des passages de son poème au rythme de sa déambulation ; lorsque

son âne s'écartait du chemin, l'ânier criait : "Arri! Arri!" puis reprenait son chant. Dante, alors, lui aurait lancé malicieusement en passant : "Cela, ce n'est pas moi qui l'ai écrit¹."

Que l'histoire soit vraie ou fausse, elle traduit de toute façon l'immense popularité de l'œuvre, et l'on comprend pourquoi celle-ci imprègne depuis lors, avec autant de force, non seulement la langue mais toute la culture italiennes. Ainsi que le note très justement Paul Renucci : "La *Comédie* est à la fois le plus ouvert et le plus secret des livres. Rien de plus clair que sa narration, rien de plus instantané que son premier effet poétique. Ce n'est pas sans raison qu'elle fut si populaire, au sens propre du mot, en Toscane sinon ailleurs. Mais il faut accepter l'idée que, sujette au régime de la pluralité des sens, ce qu'elle recèle sous sa prodigieuse façade n'a pas moins de valeur que ce qui éclate aux yeux. De cette idée ne dépend pas seulement l'harmonieuse complexité de son ordre, mais la profondeur de sa poésie²."

La traduction, comme l'écriture, est une alchimie dont Antonio Prete, poète et auteur d'une impressionnante traduction des *Fleurs du mal* en vers rimés³, écrit : "Il y a, dans cette alchimie, quelque chose qui s'apparente à l'expérience amoureuse, ou du moins à sa tension : comment pouvoir dire l'autre de façon que mon accent ne le déforme pas, ne le masque ni ne le censure et, d'autre part, comment me laisser dire par l'autre de façon que sa voix n'évacue pas la mienne, que son timbre n'altère pas le mien, que sa singularité ne rende pas opaque ma singularité⁴." De même que l'expérience à laquelle nous

1. Vittorio Gassman, *op. cit.*, p. 25.

2. Paul Renucci, *Dante*, Paris, Hatier, coll. "Connaissance des lettres", n° 51, 1958, p. 136.

3. Charles Baudelaire, *I fiori del male* [*Les Fleurs du mal*, 1861], traduzione dal francese e cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli, 2003.

4. Antonio Prete, *op. cit.*, p. 9.

convie Dante a pour but l'amour "*che move il sole e l'altre stelle*" – Béatrice étant, entre autres, la métaphore de la parole poétique –, celle qui consiste à traduire son œuvre ne peut être à son tour que *joy d'amor*.

DANIÈLE ROBERT

CANTO III

- 1 “Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l’eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
- 4 Giustizia mosse il mio alto fattore ;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e ’l primo amore.
- 7 Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io eterna duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch’intrate.”
- 10 Queste parole di colore oscuro
vid’ iò scritte al sommo d’una porta ;
per ch’io : “Maestro, il senso lor m’è duro.”
- 13 Ed elli a me, come persona accorta :
“Qui si convien lasciare ogni sospetto ;
ogni viltà convien che qui sia morta.
- 16 Noi siam venuti al loco ov’ i’ t’ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c’hanno perduto il ben de l’intelletto.”

AU SEUIL DE L'ENFER

La condition des lâches

CHANT III

“Par moi l'on entre en dolente cité,
par moi l'on entre en infinie douleur,
par moi l'on va parmi les égarés.

Justice a mû mon souverain auteur ;
ce qui m'a faite est divine puissance,
sagesse extrême et amour antérieur¹.

Auparavant il n'y eut nulle engeance
que l'éternelle, éternelle je dure².
Vous qui entrez, laissez toute espérance.”

Tels sont les mots à la couleur obscure
que je pus lire au sommet d'une porte ;
alors je dis : “Maître, leur sens m'est dur.”

Et lui, me devinant en quelque sorte :
“Il faut laisser toutes les craintes ici ;
il faut qu'ici la lâcheté soit morte.

Nous arrivons au lieu où je t'ai dit
que tu verrais les foules dans la peine
qui ont cessé d'être saines d'esprit.”

- 19 E poi che la sua mano a la mia puose
con lieto volto, ond' io mi confortai,
mi mise dentro a le segrete cose.
- 22 Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
- 25 Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
- 28 facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell' aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.
- 31 E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi : "Maestro, che è quel ch'i' odo,
e che gent' è che par nel duol sì vinta?"
- 34 Ed elli a me : "Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser senza 'nfamia e senza lodo.
- 37 Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
- 40 Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli."
- 43 E io : "Maestro, che è tanto greve
a lor che lamentar li fa sì forte?"
Rispuose : "Dicerolti molto breve.

Puis, ayant posé sa main sur la mienne
d'un air joyeux dont je fus conforté,
il m'entretint des choses souterraines.

Là les soupirs, pleurs et plaintes hurlées
traversaient l'air sans étoiles du tout
et c'est pourquoi je me mis à pleurer.

Langues diverses et horribles bagouts,
mots de douleur et accents de colère,
voix fortes et faibles accompagnées de coups

faisaient le brouhaha qui sans cesse erre
dans ce milieu obscur à tout jamais,
comme le sable quand la tornade opère.

Moi, dans l'égarement de ma pensée,
je lui dis : "Maître, qu'est-ce que j'entends là?
Qui sont ces gens de douleur écrasés?"

Et lui à moi : "Ce malheureux état
est partagé par les âmes blâmables
qu'en leur vie nul ne flétrit ni loua.

Elles se mêlent à ce chœur déplorable
des anges qui ne furent ni révoltés
ni fidèles à Dieu, mais inserviables³.

Le ciel les chasse, afin de mieux briller,
le fond de l'enfer non plus n'en veut pas,
car les méchants en prendraient vanité."

Et moi : "Maître, quel est ce si grand poids
qui les fait là se lamenter si fort?"
Il répondit : "En quelques mots, voilà :

- 46 Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte.
- 49 Fama di loro il mondo esser non lassa ;
misericordia e giustizia li sdegna :
non ragioniam di lor, ma guarda e passa.”
- 52 E io, che riguardai, vidi una 'nsegna
che girando correva tanto ratta,
che d'ogne posa mi pareva indegna ;
- 55 e dietro le venìa sì lunga tratta
di gente, ch'ì non avrei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.
- 58 Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,
vidi e conobbi l'ombra di colui
che fece per viltade il gran rifiuto.
- 61 Incontanente intesi e certo fui
che questa era la setta d'i cattivi,
a Dio spiacenti e a' nemici sui.
- 64 Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi e stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.
- 67 Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi
da fastidiosi vermi era ricolto.
- 70 E poi ch'a riguardar oltre mi diedi,
vidi genti a la riva d'un gran fiume ;
per ch'io dissi : “Maestro, or mi concedi

ceux-ci n'ont pas d'espérance de mort
et l'obscur vie qu'ils mènent est si basse
qu'ils sont envieux de tout autre sort.

Leur renommée, le monde entier l'efface ;
pitié, justice n'ont pour eux que mépris ;
Mais ne parlons pas d'eux, regarde et passe."

Je regardai : un étendard je vis
qui tournoyait à si grande vitesse
que tout arrêt me paraissait proscrit ;

derrière lui venaient en grande presse
des êtres tels que je n'aurais pas cru
que mort en jette autant dans la détresse.

Après que certains d'eux j'eus reconnu,
je découvris l'ombre de celui-ci
qui fit par lâcheté le grand refus⁴.

Je fus alors certain et je compris
que c'était bien la secte malfaisante
honnée de Dieu et de ses ennemis.

Ces scélérats, dont la vie fut navrante,
avançaient nus et fort aiguillonnés
de mouches et guêpes environnantes.

De sang mêlé de larmes était zébré
leur visage par elles : à leurs pieds
des vers immondes le récupéraient.

Et comme à voir plus loin je m'essayai,
je vis au bord d'un grand fleuve des gens
et je dis : "Maître, maintenant j'aimerais

73 ch'ì' sappia quali sono, e qual costume
le fa di trapassar parer sì pronte,
com' i' discerno per lo fioco lume.”

76 Ed elli a me : “Le cose ti fier conte
quando noi fermerem li nostri passi
su la trista riviera d’Acheronte.”

79 Allor con li occhi vergognosi e bassi,
temendo no ’l mio dir li fosse grave,
infino al fiume del parlar mi trassi.

82 Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando : “Guai a voi, anime prave!

85 Non isperate mai veder lo cielo :
i’ vegno per menarvi a l’altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e ’n gelo.

88 E tu che se’ costì, anima viva,
pàrtiti da cotesti che son morti.”
Ma poi che vide ch’io non mi partiva,

91 disse : “Per altra via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per passare :
più lieve legno convien che ti porti.”

94 E ’l duca lui : “Caron, non ti crucciare :
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare.”

97 Quinci fuor quete le lanose gote
al nocchier de la livida palude,
che ’ntorno a li occhi avea di fiamme rote.

savoir leur nom et selon quel penchant
de traverser ils paraissent si prompts
comme la faible lueur me le rend.”

Et lui à moi : “Ces choses te seront
claires quand nous arrêterons nos pas
sur les lugubres rives d’Achéron.”

Alors d’un air honteux et le front bas,
craignant de lui peser par mes questions
je m’interdis de parler jusque-là.

Et voici que survient une embarcation
d’où un vieillard à barbe blanche nous hèle :
“Malheur à vous, âmes en perdition !

N’espérez pas de voir jamais le ciel :
je viens pour vous mener sur l’autre rive,
dans le noir éternel, chaleur et gel.

Et toi qui es à côté, âme vive,
sépare-toi de ceux-ci qui sont morts.”
Mais quand il me vit dans l’expectative,

il dit : “Par autre voie, par autres ports
tu iras pour passer où tu le dois :
Il faut bois plus léger pour ton transport.”

Et mon guide : “Charon, ne t’inquiète pas ;
C’est là-haut qu’est décidé où se peut
ce qui se veut, et n’en rajoute pas⁵.”

Ces mots calmèrent le visage laineux
de ce nocher du livide palud,
lui dont les yeux étaient cerclés de feu.

- 100 Ma quell' anime, ch'eran lasse e nude,
cangiar colore e dibattero i denti,
ratto che 'nteser le parole crude.
- 103 Bestemmiavano Dio e lor parenti,
l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme
di lor semenza e di lor nascimenti.
- 106 Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.
- 109 Caron dimonio, con occhi di bragia,
loro accennando, tutte le raccoglie ;
batte col remo qualunque s'adagia.
- 112 Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,
- 115 similmente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.
- 118 Così sen vanno su per l'onda bruna,
e avanti che sien di là discese,
anche di qua nuova schiera s'auna.
- 121 “Figliuol mio”, disse 'l maestro cortese,
“quelli che muoion ne l'ira di Dio
tutti convegnon qui d'ogne paese ;
- 124 e pronti sono a trapassar lo rio,
ché la divina giustizia li sprona,
sì che la tema si volve in disio.

Mais ces âmes, qui étaient lasses et nues,
changèrent de couleur, claquèrent des dents
en entendant des paroles si crues.

Elles blasphémaient Dieu et leurs parents,
espèce humaine et lieu, temps, cause première
de leur lignée et leur enfantement.

Puis toutes ensemble elles se rassemblèrent,
pleurant beaucoup sur la rive mauvaise
qui attend ceux qui Dieu ne craignent guère.

Charon le diabolique aux yeux de braise
d'un signe de la main tous les enrôle,
donne des coups de rame à ceux qui pèsent⁶.

Comme les feuilles d'automne qui s'envolent
l'une après l'autre jusqu'à ce que le rameau
soit dépouillé de toutes sur le sol,

ainsi d'Adam ces mauvais semenceaux
se lancent de ce rivage pêle-mêle
sur signes comme à son rappel un oiseau⁷.

Ainsi sur l'onde noire s'en vont-elles
et avant d'être descendues là-bas,
une nouvelle foule aussi se mêle.

“Mon enfant”, me dit mon maître courtois,
“les morts que Dieu a frappés de son ire
de tous les pays se retrouvent là ;

et ce fleuve ils sont prompts à le franchir
car la justice divine les éperonne
au point que leur crainte se change en désir.

127 Quinci non passa mai anima buona ;
e però, se Caron di te si lagna,
ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona.”

130 Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.

133 La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento ;

136 e caddi come l'uom cui sonno piglia.

Ici jamais ne passe une âme bonne ;
et donc, si contre toi Charon murmure,
tu vois le sens qu'à ses paroles il donne⁸."

Ce discours fini, la campagne obscure
trembla si fort que d'épouvantement
j'en garde, baigné de sueur, la gravure.

La terre en larmes déclencha un vent
qui fit jaillir une lueur vermeille
d'où furent anéantis mes sentiments ;

et je tombai comme pris de sommeil.