

La *Divine comédie* en tierce rime de Kolja Mićević (1996-2017) et Danièle Robert (2016-2021) : une rupture épistémologique opérée par la créativité traductive

(The *Divine Comedy* in Terza Rima by Kolja Mićević (1996-2017) and Danièle Robert (2016-2021): An Epistemological Break Through Creative Translation)

Viviana AGOSTINI-OUAFI

Université de Caen Normandie (France)
viviana.agostini-ouafi@unicaen.fr

DOI: 10.2478/tran-2025-0003

Résumé : En traduisant en France la *Divine Comédie*, du XV^e siècle à nos jours, a-t-on tenu compte de la structure poétique de la tierce rime, qui – sous cette forme précise – serait une invention dantesque ? Pour répondre à cette question, notre étude prend en considération les caractéristiques de la tierce rime chez Dante, puis sa réception historique contrastée, notamment les débats de la seconde moitié du XX^e siècle sur la traduction en vers libres et non rimés de la *Divine Comédie*. La versification soulève la question de la fonction poétique du message et nous oblige à réfléchir sur la paronomase et le rythme en traduction : l'étude examine les positions prises à ce sujet notamment par Roman Jakobson, Henri Meschonnic, André Pézard, Jacqueline Risset et Umberto Eco. Nous analysons ensuite les traductions de Kolja Mićević (1996-2017) et de Danièle Robert (2016-2021) qui ont privilégié, à contre-courant, la versification en tierce rime. La possibilité ou l'impossibilité de la traduction dépend donc de la conception poétique dominant dans certains milieux culturels à une époque historique donnée et le processus sous contrainte de la traduction est étroitement lié à la créativité du traducteur. Le fait de recréer le même fonctionnement textuel de départ, ou un dispositif proche, en jouant avec la langue d'arrivée est toujours une opération complexe et risquée : les transpositions créatrices relèvent d'imaginaires du traduire qui osent transgresser l'idée de l'intraduisibilité poétique.

Abstract: This study investigates whether the poetic structure of terza rima, often considered a Dantesque invention, has been preserved in French translations of the *Divine Comedy* from the fifteenth century to the present. The analysis begins with the characteristics of terza rima in Dante's work and examines its varied historical reception, particularly the debates in the late twentieth century regarding translations into free verse and unrhymed verse. Versification prompts questions about the poetic function of the message and necessitates reflection on paronomasia and rhythm in translation. The study reviews the perspectives of Roman Jakobson, Henri Meschonnic, André Pézard, Jacqueline Risset, and Umberto Eco, among others. It then analyzes the translations by Kolja Mićević (1996-2017) and Danièle Robert (2016-2021), who have favored terza rima versification despite prevailing trends. The feasibility of translation is shown to depend on

the dominant poetic conception within specific cultural contexts, and the translation process is closely linked to the translator's creativity. Recreating the original or a similar textual function in the target language is a complex and challenging endeavor; creative transpositions result from imaginative translations that challenge the notion of poetic untranslatability.

Mots clés : retraduction, Dante, *Divine Comédie*, tierce rime, intraduisibilité, Kolja Mićević, Danièle Robert, créativité traductive

Key words: retranslation, Dante, *Divine Comedy*, terza rima, untranslatability, Kolja Mićević, Danièle Robert, creative translation

Introduction

La parution de deux versions de la *Divine Comédie* en tierce rime entre la fin du XX^e siècle et le début de ce nouveau millénaire constitue une nouveauté majeure dans la réception de Dante en France car, dans la seconde moitié du siècle dernier, une telle entreprise avait été considérée presque unanimement comme impossible à réaliser sans bouleverser profondément le sens du texte original. La première traduction est l'œuvre de Kolja Mićević (1996-2017)¹, la deuxième de Danièle Robert (2016-2021)². Pour avoir défié l'intraduisible, à savoir le vers rimé en tierce rime, ces versions méritent une étude approfondie³. Nous prendrons en compte d'abord la nature de la tierce rime, son fonctionnement poétique dans l'œuvre de Dante et les enjeux traductologiques qu'elle soulève. Pour mieux comprendre la portée de cette rupture épistémologique, nous passerons en revue la réception traductive de la *Divine Comédie* en France, notamment les débats autour du vers rimé des années 1960-1980. Nous passerons ensuite à l'analyse de quelques échantillons de traduction pour vérifier les projets ayant guidé ces deux réécritures et les démarches mises en place pour leur réalisation. Il est évident que ce type d'opération poétique rencontre plus

¹ La dernière édition revue et augmentée, dorénavant indiquée : Mićević 2017, est l'édition monolingue de référence. La première a paru à Paris à compte d'auteur en 1998, avec la répétition de l'adjectif « nouvelle » dans son sous-titre : *Nouvelle traduction nouvelle selon K. Mićević*. Comme l'explique le traducteur dans la préface de 2017, ce double adjectif renvoie aux trois parties de sa *Comédie* déjà publiées à Paris, toujours à compte d'auteur, en 1996-1997.

² Notre édition de référence, dorénavant indiquée Robert 2021, est l'édition complète monolingue *La Divine Comédie*. Chez Actes Sud, en format bilingue, ont paru une première fois l'*Enfer* en 2016, le *Purgatoire* en 2018 et le *Paradis* en 2020.

³ La traduction d'Alain Delorme (2011), en vers variés et en rimes librement distribuées, parfois orphelines, ne sera donc pas prise ici en compte. Comme le signale Ole Meyer (2011, 311-314), des traductions de la *Divina Commedia* en tierce rime dans la seconde moitié du XX^e siècle paraissent aux États-Unis (trad. John Ciardi, 1954), en Autriche (trad. Hans Verner Sokop, 1983) et au Royaume-Uni (trad. Peter Dale, 1996).

de difficultés linguistiques et court plus de risques herméneutiques qu'une traduction en vers libres et sans rime. Nous n'allons pas ici juger les écarts de ces versions poétiques par rapport au texte source ou à la langue cible, mais prendre acte des modalités de leur production. Comme le souligne Roger Dragonetti, en se référant à la tradition médiévale de la *Translatio* – qui visait, par la traduction interlinguistique, à réinventer la langue cible en rapprochant les idiomes de la langue universelle (2006, 281) –, le poète-traducteur ne poursuit pas le même but du traducteur-exégète qui est surtout soucieux de respecter les similitudes sémantiques :

Évitons tout sectarisme et admettons tout simplement de multiples modes de traduction. L'erreur consisterait à ériger en orthodoxie un de ces modes au détriment des autres et, surtout, de la *translatio* poétique qui pourrait passer pour être infidèle ou peu scientifique. Dans la perspective de la *translatio* tropologique en tant que re-création du modèle – dont le travail exige le maximum d'attention aux valeurs signifiantes de la langue traduisante –, paradoxalement l'exactitude fondée sur le désir d'objectivité constituerait un défaut. (284)

Le traducteur privilégiant le respect de la contrainte de la tierce rime ne peut qu'agir en poète.

1. Nature et fonction de la tierce rime : un défi traductologique

La structure poétique de la *Divine Comédie* est très contraignante car Dante au début du XIV^e siècle n'a pas seulement conçu une narration en hendécasyllabes rimés qui demeure constante du chant introductif de l'*Enfer* jusqu'à la fin du *Paradis*, c'est-à-dire pendant les trente-trois chants qui composent chacune de ses trois parties : cent unités narratives au total. Il a aussi réélaboré d'une façon originale la contrainte poétique du vers rimé, étant le premier à concevoir et à appliquer sous une forme systématique la tierce rime, d'où une longue (potentiellement infinie) série de tercets enchaînés les uns les autres¹. Ces tercets constituent les unités de mesure rythmique, syntaxique et sémantique du poème². Une telle relation, récursive et entraînante, est due à la tierce rime. En quoi

¹ Cf. entrée *Capitolo* (Beccaria 2001, 125-126) : on trouve le *capitolo ternario*, la tierce rime ou le tercet, également dans les pieds de la plupart des chansons de Dante. Des médiévistes attribuent son origine à une variation du sirventès des troubadours, d'autres aux tercets enchaînés du sonnet.

² Cf. aussi l'entrée *Terzina* (Beccaria 2001, 719-720) : il y a une « solide complexion entre syntaxe et mètre dans la *Comédie*. La fin du troisième vers établit une frontière très rarement franchie par la phrase » : celle-ci ne peut être coupée que par des enjambements à l'intérieur du tercet. C'est nous qui traduisons, ici et ensuite, toute citation dont la référence bibliographique est en italien.

consiste-t-elle ? Le premier tercet ABA donne la rime B à suivre dans le tercet suivant BCB, lequel a son tour introduit la nouvelle rime C à suivre dans le tercet suivant CDC et cela jusqu'à la fin du chant constitué en moyenne d'environ 140 vers : ABA-BCB-CDC-DED-[...]-XZX-Z. Globalement la *Divine Comédie* compte 14.223 vers ainsi agencés. Certaines rimes peuvent être à nouveau utilisées dans le même chant, mais il faut respecter l'usage de la nouvelle rime intermédiaire dans le tercet suivant qui s'ouvre et qui se ferme avec elle. Le nom de tierce rime vient donc du fait que toute rime revient au total trois fois en l'espace de deux tercets qui se suivent¹. Sa première occurrence est un « signe avant-coureur », un « éclairer stylistique » (Spitzer 1970, 426-427 *sqq.*), un appel cataphorique annonçant les deux anaphores à venir. La troisième répétition de la rime laisse une marge de manœuvre au rimeur qui aborde une dernière fois le connu avant de réitérer deux fois le nouveau. La structure poétique et rythmique du poème est contenue dans ces occurrences rimées qui en constituent la charpente macro et microstructurale phonique. Ce rythme constant, ininterrompu, entraînant, donne sa vitesse à chaque chant (Tortorici 2016). Mais surtout, et c'est l'essentiel, les tierces rimes permettent une mémorisation des vers dans l'enchaînement des tercets, rendant aisée l'exécution orale du poème.

Ce n'est pas un hasard si, dans deux de ses nouvelles (CXIV et CXV), rédigées à la fin du XIV^e siècle, Franco Sacchetti fait allusion à la tradition populaire qui aime « chanter le livre de Dante » (Manni 2003, 179). La *Divine Comédie* est en effet depuis toujours, même du vivant du poète, déclamée par cœur² ou bien lue à haute voix. La grande diffusion orale du poème au Moyen Âge est due aussi à ces lectures publiques qui ont lieu à Sienne, à Florence, à Bologne, à Ferrare, à Vérone : la *Lectura Dantis* est une performance pratiquée par Boccace en 1374-1375, mais déjà en 1318 un franciscain, Accursio Bonfantini, avait lu et commenté le poème dans la cathédrale de Florence³. Cette dimension orale de la *Comédie* est portée par la tierce rime.

¹ Dans l'édition monolingue de la *Divine Comédie* illustrée par Gustave Doré et traduite par Lucienne Portier (2021, 1^e éd. 1987), les tercets cités dans l'introduction sont en français et en vers libres, donc le lecteur ne peut pas comprendre que la définition de la tierce rime que donne la traductrice est erronée : « La strophe est le tercet où le 1^{er} et le 3^e vers sont liés par la rime au 2^e vers du tercet *suivant*, en un rythme harmonieux » (19). C'est nous qui soulignons car il faut remplacer « suivant » par... « précédent ». On trouve une erreur du même type, hélas, dans la définition de *terza rima* que propose Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Terza_rima

² Une tradition encore vivante : l'acteur Roberto Benigni a récité par cœur, de 2006 à 2013, son spectacle *Tutto Dante* dans les places d'Italie, au théâtre et à la télévision (Cf. 23-12-2002, Rai 1, *L'ultimo del Paradiso*. En libre accès sur Youtube).

³ La diffusion de l'Enfer débute en 1314, celle du Purgatoire en 1315 ; à Vérone, le fils de Dante, Pietro, déclamera publiquement des tercets de la *Comédie* vers 1346-1349

Or, traduire la *Divine Comédie* sans tenir compte du genre poétique spécial, et novateur au XIV^e siècle, du tercet dantesque revient à en proposer, selon Henri Meschonnic (1997, 207), une paraphrase plus ou moins prosaïque qui ne peut pas être considérée comme une traduction à part entière, car pour lui forme et contenu ne font qu'un : « La rime ou l'assonance du système de la tierce rime étant consubstantielle au mode ici du poème, et telle que, sans elle, il est vain de prétendre traduire la sémantique [...] du poème » (213). Meschonnic critique en particulier la traduction de Jacqueline Risset de 1985 : « La réalité est bien celle d'une succession du métrique et du non-métrique, où la lecture spontanée est celle d'une prosodie de prose, ou plutôt du parlé », et il parachève son discours par ce constat : « [...] la typographie garde même un alinéa tous les trois vers qui signale la tierce rime, disparue métriquement – aucun système d'échos construit. Seule la typographie est ce qui ressemble le plus ici au vers de Dante. Une visualité sans son oralité ».

En se soumettant à cette rigide contrainte, Dante a dû faire face à une série de problèmes qui ont déterminé des choix linguistiques variés, parfois étranges, l'usage de néologismes et de nombreuses variantes phono-morphologiques, souvent plurilingues. Cette richesse verbale a contribué à faire de sa langue un modèle qui s'est imposé dans la péninsule, mais qui pose aux traducteurs des difficultés objectives, car leur créativité linguistique en langue cible devrait égaler celle de Dante, ou du moins s'en approcher. Peut-on traduire cette écriture poétique contraignante en se passant du vers rimé et en particulier de la tierce rime ? Un regard rapide sur la réception et traduction en France de la *Divine Comédie* nous permettra de reconstruire dans une perspective historique les différentes positions assumées par la critique et les traducteurs français, notamment dans la seconde moitié du XX^e siècle, vis-à-vis de cet enjeu traductologique qui nous paraît non négligeable. Poser la question et la traiter ne signifie pas nier la valeur et l'importance des traductions qui, sans tenir compte de la tierce rime, ont participé à cette réception : toute nouvelle retraduction n'efface pas les précédentes, ne dévalorise pas ce qu'elles ont apporté à l'exégèse et à la diffusion de l'œuvre dantesque (Masson 2014, 106).

(Pellegrini 2021, 162-163, 214). Même pour le septième centenaire de la mort du poète, la *Divine Comédie* a été lue à haute voix dans des villes d'Italie ; un chant par jour a été déclamé par exemple dans la Piazza Grande d'Arezzo du 13 septembre au 17 décembre 2021 : nous-même y avons participé, le 3 novembre, en lisant le chant XVIII du Purgatoire.

2. Réception de Dante, conceptions du traduire et tierce rime

L'histoire de la réception et de la traduction de la *Divine Comédie* en France nous apprend que les premières traductions ont joué le jeu, notamment la toute première rédigée en alexandrins et tierce rime par un auteur anonyme du XV^e siècle dont il existe un manuscrit à Turin (Scialom 1987, 19-31 et 1989, 198 ; Meschonnic 1997, 209), et aussi la traduction en décasyllabes et en tierce rime de François Bergaigne, accomplie entre 1515 et 1525, dont il ne subsiste que deux fragments manuscrits déposés à la BNF de Paris (Scialom 1987, 25 ; Cooper 2001, 389-406). Il faut ensuite attendre le XIX^e siècle, marquant un intérêt accru vis-à-vis de Dante, pour trouver deux réécritures en décasyllabes et en tierce rime : l'une paraît en 1874, l'*Enfer* d'Amédée Jubert, et l'autre en 1879, l'*Enfer* d'Émile Littré (Scialom 1987, 25). Les critiques avancées au cours du XX^e siècle à l'encontre de cette dernière pour son usage systématique de l'ancien français ne valorisent pas sa tentative, pourtant louable, de reproduire aussi la tierce rime¹. Cette traduction « archéologisante » propose toutefois le modèle du décasyllabe que l'on retrouvera aussi en 1965 chez André Pézard, et met en valeur le goût pour l'archaïsme : tandis que Littré reproduit systématiquement en langue cible un état de langue ancien, Pézard n'introduit dans un tissu français du XX^e siècle que quelques « bijoux » du passé². Il faut ensuite arriver aux années 1935-1939 pour trouver la *Divine Comédie* traduite en alexandrins et en tierce rime par « l'obscur M. Saint-René » (Scialom 1987, 20). Cette traduction ne comporte ni notes ni commentaires et, selon Marc Scialom (21), s'éloigne notablement du texte original : des ajouts introduits pour respecter le mètre de l'alexandrin, des changements de contenu induits par la contrainte de la tierce rime et des réminiscences littéraires disparates, notamment des stylèmes hugoliens, en font une « belle infidèle ».

Pour éviter ces dérives, la seconde moitié du XX^e siècle refuse l'usage de la versification rimée. Même André Pézard affirme renoncer à la rime car « elle risque trop souvent d'introduire dans le texte original des thèmes ou des couleurs à quoi le poète ne songeait nullement ; et elle aussi, à sa manière, arrête l'attention, en montant par échos sur elle-même [...] » (1965, XX-XXI). Pézard se donne néanmoins la contrainte du décasyllabe et essaie de valoriser, par la musicalité de celui-ci, une

¹ Pour une présentation critique de cette version positiviste, avec ses choix du décasyllabe en tierce rime et du vieux français, et pour un bilan sur son influence chez les traducteurs qui ont suivi, cf. Scialom 1987, 25-28.

² Sur la nette différence entre son usage de l'archaïsme et celui de Littré, cf. Pézard 1965, XIX.

certaine sémantique du rythme¹. Le refus du vers rimé est encore plus prononcé chez Jacqueline Risset, justifié même au nom de la modernité de Dante : dans ses déclarations traductologiques de 1982, elle explique bien le fonctionnement de la tierce rime et le phénomène de vitesse rythmique que cette triple réitération imprime au texte ; elle reconnaît ensuite l'influence indéniable que cette rime exerce sur les choix lexicaux de Dante : des registres linguistiques variés, enrichis de néologismes et de constructions hardies (1982, 235-236). Puis, en s'appuyant sur la célèbre phrase du *Banquet* (I VII), où Dante affirme que l'on ne peut traduire Homère sans rompre l'harmonie et la douceur de son « lien mosaïque », elle arrive à la conclusion que, puisque selon Dante la traduction poétique est impossible ou du moins la rupture de la musicalité irréparable, même traduire ses vers à lui est « une entreprise désespérée » : d'après elle, dans les versions rimées et rythmées « l'effet est d'ennui scolaire, toute surprise disparue ; la rime n'est plus "sceau de vérité", mais norme prévue et monotonie désespérante » (236). En fait, elle estime que « le traducteur ne peut se donner les mêmes contraintes que l'auteur, puisqu'il lui manque, par définition, ce qui transgresse et anime et déporte la règle de départ : l'*inconnu* devant, la liberté sans fin d'un matériel en ébullition [...] » (237). Cette prise de position deviendra encore plus explicite dans son édition de l'*Enfer* :

Car il est impossible, par exemple, d'implanter la tierce rime dans une traduction moderne [...] sans que tout le texte se trouve du même coup soumis à un effet de répétition excessive, perçue comme tout à fait arbitraire. Et d'ailleurs la simple rime elle-même, si elle est systématiquement imposée dans le texte traduit, y provoque une impression de mécanicité redondante, ce qui trahit et méconnaît un autre aspect du texte de Dante, peut-être encore plus essentiel, celui de l'invention souveraine [...]. (Risset 1985, 16-17)

Cette explication de la traductrice, justifiant son parti pris anti-rime rien de moins qu'au nom de Dante, est sans doute ce qui a fait réagir Henri Meschonnic en le poussant à formuler cette question suivie aussitôt de sa réponse : « Alors que reste-t-il de *la voix*? Il ne reste rien de la voix. » (Meschonnic 1999, 204) Et il déclare :

Derrière le pseudo modernisme, un peu vantard, de cette accumulation de clichés, la réalité est un cumul hétéroclite de principes divers, dont l'incohérence, d'abord, est sans rapport avec la cohérence du texte, et ensuite laisse cohabiter, dans le mélange des genres, poétisation,

¹ Cf. à ce sujet l'introduction à notre traduction en italien (Agostini-Ouafi 2014, 15 et *passim*) de tous les « Avertissements » de Pézard publiés dans ses *Œuvres complètes* de Dante (1965-1983).

archaïsmes de syntaxe et diction du parlé. [...] un laxisme donné peut-être pour un vers libre, mais sans l'historicité du vers libre. (1999, 206)

Puisque Jacqueline Risset affirme aussi que « traduire Dante est une opération risquée » (1985, 17), Henri Meschonnic se demande en quoi cette opération peut être si risquée « puisque tous les risques ont été éliminés » (1999, 203), et il synthétise ainsi le problème à résoudre pour sortir de l'impasse :

L'historicité apparemment contradictoire du traduire d'un texte ancien, avec un langage d'aujourd'hui et une rythmique qui garde le système du texte, fait que la théorie de la traduction est nécessairement une théorie, et une pratique, du retraduire, situées. Elles-mêmes une écriture. Une théorie, et une pratique, de la modernité. Ou rien. Une poétique. Pas une linguistique [...]. (1999, 214)

Si pour Risset traduire la rime de Dante est impossible, pour Meschonnic il s'agit d'un impératif poétique inéliminable. Il fallait probablement un traducteur francophone, mais non de langue maternelle française comme Kolja Mićević, situé à la périphérie du polysystème littéraire français (Even-Zohar 1990), pour oser traduire Dante en tierce rime dans les années 1990, en défiant ainsi par sa pratique « iconoclaste » l'intraduisibilité poétique assumée par la plupart des traducteurs français de Dante. À propos de ce qui est considéré comme « intraduisible », Barbara Cassin donne aujourd'hui une définition intelligemment ouverte (il s'agit d'entrées de dictionnaire relevant de la « langue » et non de la « parole », selon les termes de Ferdinand de Saussure) : « [...] non pas ce qu'on ne traduit pas, mais ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire. Symptômes de la différence des langues, à mettre aussitôt au pluriel, au plus loin de toute sacralisation » (2014a, 26).

Il va de soi que proclamer l'intraduisibilité de la rime revient à postuler l'impossibilité de la traduction de la poésie en ce qu'elle a de plus spécifique : l'union du fond et de la forme, du sens et des sons, la fonction poétique du message, notamment la paronomase dont la rime est l'aspect le plus voyant (Etkind 1982). Les détracteurs de la rime ont souvent utilisé cette phrase de Roman Jakobson extraite de son contexte : « [...] la poésie, par définition, est intraduisible. [...] » (1963, 86), en ignorant ses travaux sur la tradition orale de la poésie russe, sur le fonctionnement des axes du langage ou sur les propriétés des phonèmes. Pour Jakobson la traduction non seulement est toujours possible, mais elle est une faculté intrinsèque du langage humain : l'une et l'autre sont indissociables car « l'équivalence dans la différence » (80), qui est l'enjeu central de la traduction, constitue d'après lui « le problème cardinal du langage et le principal objet de la linguistique » :

[...] l'aspect cognitif du langage, non seulement admet, mais requiert l'interprétation au moyen d'autres codes, par recodage, c'est-à-dire la traduction. L'hypothèse de données cognitives ineffables ou intraduisibles serait une contradiction dans les termes. Mais [...] dans la poésie, les catégories grammaticales ont une teneur sémantique élevée. Dans ces conditions la question de la traduction se complique et prête à beaucoup plus de discussions. (84)

En effet, dans la poésie, pour ce linguiste « les équations verbales sont promues au rang de principe constructif du texte » : « La similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique. Le jeu de mots, [...] la paronomase, règne sur l'art poétique ; que cette domination soit absolue ou limitée, la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice. » (86) Donc la traduction de la fonction poétique, prédominante en poésie (à savoir la re-sémantisation du poème opérée par la paronomase), ne peut être traduite qu'au prix d'une transposition créatrice qui tienne compte de la matérialité des phonèmes ainsi que de la disposition des signifiants en jeu.

À ce propos, dans l'introduction à sa traduction vers l'italien des quatre-vingt-dix-neuf exercices de style de Raymond Queneau, Umberto Eco affirme que pour traduire un texte riche en inventivité, il faut en comprendre le fonctionnement et jouer le même jeu que l'auteur en suivant ses règles, ou en utilisant des règles équivalentes : « Disons que Queneau a inventé un jeu et en a explicité les règles au cours d'une partie jouée avec éclat en 1947. Fidélité signifiait en comprendre les règles, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups » (1992, 64). Sens et forme ne sont pas séparables. La créativité du traducteur, que beaucoup de traductologues à partir notamment des années 2000 ont de plus en plus valorisée (Balacescu et Stefanink 2003 ; Mariaule 2015 ; Belingard, Boisseau et Sanconie 2017 ; Vaz Warrot 2020), est un savoir-faire désormais considéré fondamental car il permet de distinguer une traduction artisanale, fruit d'un être humain créatif, d'une traduction automatique faite par une Intelligence Artificielle (IA). Cette créativité scripturaire est une forme d'expression artistique : « On peut dire que la traduction est une création littéraire, une création de langue, une création de langue dans une langue. Dans le domaine littéraire, cela est admis et reconnu. » (Cassin 2014b, 129) Sans créativité poétique, on propose une paraphrase du poème.

Dans la poésie de Dante, la tierce rime constitue donc un enjeu central du traduire. C'est aussi l'avis d'André Markowicz qui, en tant qu'élève d'Efim Etkind, est en train de traduire lui aussi l'*Enfer* de Dante

en vers et en tierce rime¹. La possibilité ou l'impossibilité du traduire sont donc des positions culturelles que l'on peut expliquer en les situant dans leur contexte historique, mais ce contexte est indéniablement en perpétuelle évolution : ces positions sont liées à un horizon d'attente qui sait, ou ne sait pas, imaginer l'impensable ou transgresser la doxa.

3. La Comédie en tierce rime de Kolja Mićević

L'impulsion pour réfléchir sur ces questions traductologiques et pour reconstruire l'historique de la tierce rime en France est née en 2017 quand la revue d'études italiennes *Transalpina* a été sollicitée pour écrire un compte rendu (Agostini-Ouafi 2021) de la nouvelle édition « revue et augmentée » de *La Comédie* traduite par Kolja Mićević (2017). Le choix de la tierce rime est justifié dans l'introduction de 1998 « Embrasser l'ombre. Invitation à l'invention » qui ouvre ce volume (5-8) et dans la préface « Zelotica arte et arte canonica de Dante » qui la suit (9-13). Cette nouvelle édition a été publiée par le fils du traducteur, Raško Mićević, qui dirige les Éditions Ésopie : il s'agit pratiquement d'une publication à compte d'auteur, comme cela s'est passé pour l'édition complète de 1998 et pour les volumes de *l'Enfer*, du *Purgatoire* et du *Paradis* parus entre 1996 et 1997.

Kolja Mićević (1941-2020) est un poète polyglotte, un critique littéraire et un musicologue né en Bosnie-Herzégovine ; il est venu s'installer en France en 1992². Il a traduit la poésie contemporaine et médiévale de l'italien, du français, de l'anglais, de l'espagnol et du slovène vers le serbe, mais aussi des œuvres du serbe vers le français ; il a composé des poèmes en serbe, mais également en français. Pour toutes ses activités littéraires, l'Académie française lui a décerné en 1988 le Prix du rayonnement de la langue et de la littérature françaises (Ecmečić 2021, 375). Il a traduit la *Divine Comédie* en tierce rime d'abord de l'italien vers le français, puis en 2004 vers sa langue natale (et une nouvelle édition posthume de cette dernière vient de paraître en Serbie). L'originalité de sa traduction est dans le pari de la tierce rime qu'il aborde en jouant sur les sonorités du signifiant poétique et sur le rythme du vers, toujours entre les neuf et les onze syllabes, mais aussi en respectant le plus possible le sens. Ce traducteur téméraire a osé jouer avec la langue française, sans aucun doute en dépassant en poète les limites consenties par la norme, mais il est indéniable qu'il s'est amusé en s'imposant les mêmes contraintes poétiques que Dante.

¹ Cf. son Chant I de *l'Enfer*, posté le 16/5/2025 sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/share/p/1XwnF1LrvB/>).

² Pour une biographie détaillée de ce traducteur, notamment en ce qui concerne sa relation avec la langue-culture française, dont une étape fondamentale a été son séjour d'études à Paris en 1969, cf. Ecmečić 2021, 369-370.

D'après lui, imaginer en tierce rime est une invention verbale dantesque : « Pour Dante, *rimer* et *imaginer* donnaient le verbe *rimaginer*, parce que chez lui tout passait, *et tout passe encore*, par le crible de la triple rime » (Mićević 2017, 7). Puisque ce verbe forgé par le poète définit également le processus traductif suivi par le traducteur, on le trouve sous la forme d'un calque néologique dans le sous-titre de la couverture interne : « Traduction rimaginée selon Kolja Mićević ». Pour ce dernier, comme pour Dante, rime et imagination fondent la poésie. Et l'on ne peut pas ne pas penser à Paul Zumthor (1963) et à l'importance qu'il attribue à la rime à l'époque romane dans la naissance de la poésie comme monument qui s'oppose au document. Pour Mićević, la structure rythmique et métrique du tercet dantesque est un élément ineffaçable : ne pas en tenir compte reviendrait à nier la forme même qui fonde la poétique de la *Divine Comédie*. C'est pourquoi il traduit Dante en travaillant sur le signifiant d'arrivé resémantisé par la fonction poétique. Il est parfaitement conscient que sa traduction n'efface pas celles qui l'ont précédée, et relativise son opération en mettant en couverture, après le titre *La Comédie*, l'expression « selon Kolja Mićević » qui qualifie cette traduction comme une interprétation-réécriture poétique personnelle. Dans cette édition, l'œuvre de Dante est aussi relue au plan pictural par les dessins en noir et blanc, stylisés et essentiels, de Vladimir Veličković qui sont la sobre illustration d'un humanisme gothique.

Dans son introduction de 1998 (2017, 8) Kolja Mićević affirme, en soulignant lui-même la fin de sa citation : « Ma traduction est presque définitive. Mais il en est de *La Comédie* comme dans le fameux vers de Paul Valéry, de la mer, la mer... *toujours recommencée...* », et dans la préface, en parlant de ses trois *cantiche* de 1996-1997, il les définit ironiquement comme « la traduction cobaye » (2017, 9). Il est donc conscient que traduire est chez lui un processus expérimental de réécriture poétique voué à l'inachèvement : c'est pourquoi, au fil du temps, il a sans cesse revu et corrigé sa traduction. Son édition de 1998 a reçu un accueil mitigé : elle est évoquée rapidement dans deux études, dont l'une en donne un descriptif minimaliste en déclarant que le traducteur « refuse la régularité du rythme, tout en conservant le tercet » (Kahn 2019, 346) et l'autre affirme que cette version représente « une curiosité, avec des rimes comme (*forêt*) *noire-croire* et *sens-existence* : tout mise fortement sur l'allégorie au lieu de miser sur la narration » (Meyer 2011, 296). Nous ne voyons pas en quoi l'allégorie s'oppose à la narration, puisque la syntaxe structurale du récit s'appuie justement sur la tierce rime où le fond et la forme, la lettre et le trope, fusionnent. Kolja Mićević est un traducteur-intermédiaire culturel disposant en France d'un « capital symbolique », pour reprendre une expression sociologique chère à Bourdieu (Sapiro 2024, 31 *et passim*), qui est plutôt limité car il évolue en dehors des milieux universitaires et éditoriaux reconnus. Un autre traducteur dantesque, René de Ceccatty, donne toutefois de son

édition de 2017 un avis assez favorable : « J'ai trouvé aussi très originale l'approche du traducteur d'origine serbe Kolia Micevic [sic]. Elle m'intéresse parce qu'on sent une démarche poétique authentique, spontanée. » (2021, 345).

Ole Meyer (315) propose entre autres, en appendice de son article, l'incipit de Mićević 1998, mais ces premiers tercets de l'*Enfer* ont totalement changé dans son édition de 2017. Cet incipit a été délibérément modifié car, comme l'affirme le traducteur dans sa préface (2017, 9-11), les initiales des quatre premiers tercets contiennent un acrostiche irrégulier : « NATIo », renvoyant au « *natio loco* » de Florence (*Enf.* XIV, 1), c'est-à-dire selon Mićević à la patrie/nation du narrateur qui dit *je* (« *Io* »). Or ce mot-clé « NATIo », il ne l'avait pas remarqué précédemment :

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai in una selva oscura
chè la diritta via era smarrita.
Ah quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura !
Tant'è amara che poco è più morte ;
ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
dirò dell'altre cose ch'i' v'ho scorte.
Io non so ben ridir com'io v'entrai, [...]. (*Inf.* I, 1-10¹)*

Kolja Mićević a donc réécrit l'incipit en veillant à reproduire aussi à sa façon ce supposé acrostiche : « NATION » (*cf.* aussi Ecmečić 2021, 371-373). Puisque sa découverte de l'acrostiche est l'une des raisons ayant motivé la nouvelle édition de 2017, il vaut la peine de voir de près l'évolution de sa pratique traduisante qui est soumise, dans ce cas, à une double contrainte : l'acrostiche en début de chaque tercet et la tierce rime à la fin de chaque vers. On constate d'emblée qu'il a régularisé l'acrostiche en consacrant à la lettre « O » le début d'un cinquième tercet, alors que Dante n'en avait impliqué que quatre, tout en veillant à ce que la lettre qui le suit soit également un « n » :

Mićeović 1998 <i>Enf.</i> I, 1-10	Mićeović 2017 <i>Enf.</i> I, 1-13
À mi-chemin de mon existence je me retrouvai dans une forêt noire car la voie droite perdit le sens. Ah, qu'il est dur d'y même croire, forêt forte et âpre et sauvage qui fait encore frémir ma mémoire !	N'étant qu'à mi-chemin de notre vie ¹ je me trouvai dans l'obscur forêt car la droite voie était assombrie. Ah qu'il en est dur une idée former, une forêt forte qui mord et se tord dont ma pensée frémira désormais !

¹ Notre texte source de référence, pour la *Divina Commedia*, est l'édition critique de la Società Dantesca Italiana (SDI) : Dante Alighieri 1989 (réimpression 2016).

<p>Tant amère que mort est peu d'avantage ; comme j'y reçus maint bon conseil, aussi je dirai tout vu au passage. Comment je franchis son seuil [...]</p>	<p>Tant amère² que peu plus est la mort : mais, comme j'y reçus un bon conseil³ d'autres choses vues je dirai encor. Intant où j'avais franchi son seuil perdant vraie voie, point je ne le vois, car tant je fus plein de sommeil. On dirait, au pied d'un coteau⁴, droit [...]¹</p>
--	--

Dans son plaidoyer pour la tierce rime de 1998 (2017, 7), le traducteur cite un vers du *Paradis* (XXIV, 16), parmi les 14 223 de la *Divine Comédie*, qui lui a particulièrement donné des soucis : il explique que Dante coupe la parole en rime « *différente-mente* » en transportant le suffixe de l'adverbe « *-mente* » dans le vers suivant en guise d'enjambement. D'après lui, cet usage transgressif de la paronomase chez Dante, où la parole coupée en deux redouble sa propre rime, ouvre aux traducteurs modernes un champ inexploré. Et il revient sur ce même vers dans sa préface de 2017 (9) en disant qu'il constitue la troisième raison, mais pas la dernière, qui l'a amené à publier une édition revue et augmentée. En effet, il pense avoir enfin trouvé la meilleure solution traductive :

*E come cerchi in tempra d'orioli
si giran sì, che l'primo a chi pon mente
quìeto pare, e l'ultimo che voli ;
così quelle carole, differente-
mente danzando, della sua ricchezza
mi facieno stimar, veloci e lente. (Par. XXIV, 13-17)*

Au v. 14 nous avons le syntagme verbal « *porre mente* », c'est-à-dire faire attention, se référant à ceux qui regardent les âmes des bienheureux qui dansent en cercles lumineux plus ou moins grands, et, selon la grandeur du cercle, plus ou moins rapidement. Par ce mot « *mente* », le v. 14 lance la triple série de rimes « *mente : différente : lente* » (où, par héritage de la poésie de l'École sicilienne du XIII^e siècle, la voyelle tonique fermée de « *ménte* » peut parfaitement rimer en toscan, et donc en italien, avec les voyelles ouvertes de « *differènte* » et « *lènte* »). Or il se trouve que l'adverbe « *differènte-ménte* », avec l'enjambement dans le vers suivant, introduit une quatrième rime à écho qui au plan phonique (et aussi au plan sémantique, étant donnée l'étymologie de ce suffixe adverbial) est identique au mot « *mente* »

¹ C'est le traducteur qui met en gras les lettres de l'acrostiche. Les notes, qu'il appelle « Commentaires », sont placées à la fin de chaque chant. Il s'agit d'explications historiques, linguistiques et littéraires très succinctes.

inaugurant la série anaphorique en « -ente », donc c'est une quatrième rime interne qui, en outre, est une rime riche.

Pour bâtir en français son réseau de correspondances rimiques, Mićević joue sur les combinaisons des phonèmes, et même sur leurs inversions par rapport aux noyaux vocaliques des syllabes. Il applique cette ruse dans la tierce rime du v. 11, où en poète, mais surtout en musicologue, il fait rimer de façon impropre « fixes : disque : risque ». Puisque le graphème <x> correspond au son /ks/, l'/iks/ du premier terme n'est pas l'/isk/ du deuxième et du troisième. Mais la quasi-rime aux sons inversés peut paraître à tort, en résonnant bien à l'oreille, comme une vraie rime. D'autant plus que des répétitions du même type, /ks/ (« axes ») et /sk/ (« lorsqu' »), renforcent ce tissu phonique :

Par. XXIV, 10-18 (Dante Alighieri 1989)	(Mićević 2017, 563, 10-18)
<p><i>Così Beatrice ; e quelle anime liete si fero spere sopra fissi poli, fiammando, volte, a guisa di comete. E come cerchi in tempra d'orioli si giran sì, che 'l primo a chi pon mente quïeto pare, e l'ultimo che voli ; così quelle carole, differente- mente danzando, della sua ricchezza mi facieno stimar, veloci e lente.</i></p>	<p>Ainsi Béatrice ; et les âmes en fête se firent sphères aux axes fixes flamboyant fort, à l'égard des comètes. Et comme les roues derrière le disque d'horloge tournent, lorsqu'une glisse à peine et l'autre vole sans risque, Ces caroles dans leurs divers divertisse- ments dansaient donnant mesure de leur richesse, prestes et précises.</p>

La tierce rime avec enjambement a sa première occurrence dans le v. 14 : c'est le verbe « glisse », qui ouvre la série « glisse : divertisse- : précises ». Toutefois, le phonème constrictif alvéolaire sourd géminé /ss/ des deux premières occurrences ne trouve, dans la troisième, que le phonème constrictif alvéolaire sonore et simple /z/. Ce /z/ est néanmoins précédé du même phonème sourd /s/ en attaque de syllabe, d'où la série /gliss(e) : tiss(e) : siz(es)/ avec rime féminine muette en <e>. La troisième occurrence est donc une quasi-rime dont l'attaque syllabique /s/ a la fonction de confondre la perception phonique du lecteur/auditeur. Si la parole coupée subit la même division que l'original, l'enjambement « -ments » ne constitue pas toutefois la quatrième rime à écho comme chez Dante, tout en résonnant dans « flamboyant » et « donnant ». Le traducteur crée alors d'autres jeux phoniques répétitifs pour compenser d'une façon saillante la quatrième rime perdue. L'homophonie ne va plus concerner la rime en « -isse » du substantif coupé ou de l'enjambement qui le suit, mais les deux syllabes initiales de « diver- ». Ainsi, l'allitération dissyllabe « divers diver (tissements) » remplace à l'intérieur du vers la rime-enjambement supplémentaire. D'autres anaphores sont introduites pour renforcer ce tissu phonique : l'allitération ultérieure en <d> de « dansaient donnant », celle en <pr> de « prestes et précises » et le /s/ sourd de « prestes »

anticipant celui de « précises ». La paronomase de ces tercets est donc enrichie en français et le sens de l'original reproduit fidèlement.

Cette traduction « rimagée » selon la créativité poétique de Kolja Mićević peut plaire ou non, mais elle a le mérite d'avoir osé transgresser une idée reçue traductologique qui, tout au long du XX^e siècle, a été hégémonique (même Pézard en 1965 n'avait pas osé la mettre en doute). Ce traducteur a ainsi opéré en France, à la toute fin du siècle dernier, une rupture épistémologique qui a ouvert de nouveaux possibles traductifs dantesques, bien plus ludiques à explorer et plus créatifs à réaliser.

4. La Divine Comédie en tierce rime de Danièle Robert

Dix-huit ans après l'édition de 1998 de Mićević, une nouvelle traduction de la *Divine Comédie* en tierce rime commence à paraître en édition bilingue, chez Actes Sud, traduite par Danièle Robert : en 2016 *l'Enfer*, en 2018 le *Purgatoire*, en 2020 le *Paradis*¹. Les trois tomes sont ensuite publiés en 2021, année du septième centenaire de la mort du poète, en un seul volume unilingue. La traductrice est une écrivaine et critique littéraire, membre de la Société Dantesque de France. Pour Actes Sud, elle a déjà traduit Paul Auster, Ovide, Catulle et a reçu un prix pour sa traduction des *Rime* de Guido Cavalcanti, le poète florentin que Dante appelle dans la *Vita Nuova* « le premier de mes amis » (III, 14). Dans la 4^e de couverture, la traduction est présentée comme « neuve » et, dans le bref profil biographique de la traductrice placé dans la page de copyright, comme « novatrice ». Ces adjectifs s'éloignent de la qualification « nouvelle » toujours utilisée pour les retraductions depuis le XIX^e siècle. Dans la 4^e, on affirme d'abord que cette traduction « s'attache à respecter dans [la] langue [française] l'intégralité de la structure élaborée par Dante. Au cœur de celle-ci : la *terza rima*, qui constitue, avec la *terzina*,

1 Sur ces volumes cf. l'article élogieux de Michele Tortorici (2016) et le bel entretien de Pierre Parlant avec Danièle Robert (2020). Le traducteur de la *Divine Comédie* Michel Orcel (2021, 354 et 356) a formulé en revanche des critiques virulentes sur *l'Enfer* de cette traductrice en lui reprochant de ne pas respecter « la régularité prosodique de Dante, au point d'user de vers tout à fait irréguliers (11, voire 9 ou 12 pieds) » et d'accumuler des « rimes masculines tout à fait contraires à la prosodie italienne ». Ayant choisi, comme Pézard, le vers décasyllabe sans un usage systématique de la rime et encore moins de la tierce rime, Orcel – en puriste dépit et intransigeant – accuse la traductrice d'« inventer des (pseudo)rimes, en tombant [...] dans des artifices et des erreurs grossières » et, « paradoxe incompréhensible », d'oublier « la cellule fondamentale du décasyllabe [...] boitillant sans cesse entre 10 et 11 pieds », sans s'apercevoir « qu'elle écrit parfois des vers de neuf pieds [...] et, pire encore, d'affreux vers de douze pieds ». Ses « rimes » sont, d'après lui, si « défectueuses » qu'elles sont « très souvent de fâcheuses approximations, des assonances qui l'obligent, de surcroît, à tordre le cou à la simplicité de Dante... ». Et il avoue même être « tout à fait conscient de la violence de [sa] critique ».

un véritable moteur pour le poème selon une rythmique créatrice de sens ». Mais on souligne aussi que cette traduction « unanimement saluée » est guidée par un « souci de fidélité au texte ». Cette double fidélité, formelle et sémantique, permet ainsi « d'aller plus avant dans la découverte de la beauté inventive, de la puissance, de la modernité du chef-d'œuvre universel qu'est *La Divine Comédie* ». La créativité traductive est ici mise au service de la modernité dantesque.

L'apparat paratextuel est de haute qualité : un nombre conséquent de notes en fin de volume, une bibliographie mise à jour et très riche sur la réception critique et traductive de Dante en France, et une préface générale suivie d'une introduction pour chaque *cantica*. Dans cette préface, intitulée « L'entrelacs musaique » (Robert 2021, 9-60) – en référence au problème crucial que Dante soulève dans le *Banquet* à propos de la traduction du lien musical –, Danièle Robert (10) se situe dans le sillage, d'une part, de Bruno Pinchard, pour lequel les rimes constituent la vraie modernité de la *Comédie* : pour lui cet ordre structural « pensé, calculé jusqu'au dégoût, n'est que le signe invincible qu'un désordre absolu règne hors des signes » (Pinchard 1996, 212), et, d'autre part, de Roger Dragonetti (2006, 87) qui définit la forme, au sens aristotélicien, comme l'acte donnant sens à une matière, le contenant dynamique du contenu, donc la forme interne de ce contenu.

L'explication du fonctionnement du tercet en tierce rime dans la préface est très précise ainsi que la reconstruction historique de cette forme soulignant la nouveauté que Dante introduit dans l'héritage du sirventès de Bertrand de Born : les stilnovistes comme les troubadours définissaient leur art verbal « rimer », les poèmes étaient appelés des « rimes » et les poètes des « rimeurs » ; ces formules mélodico-rythmiques devaient servir le chant (12). La rime est alors dans sa structure rigoureuse et contraignante loin d'être « un monotone retour du même » (14) tel que Jacqueline Risset l'avait définie en 1985. La traductrice souligne que cet ordre contraignant oblige Dante à faire des miracles de créativité au plan métrique, prosodique et linguistique : il crée des inventions verbales s'appuyant sur le latin, les langues d'oc et d'oïl, les dialectes de l'Italie et il opère des re-sémantisations de mots vieux ou communs (15). Dans cette structure, la rime et notamment la tierce rime jouent d'après elle un rôle crucial dans l'organisation du sens.

Danièle Robert rappelle aussi que, selon Dante, comme il l'affirme dans le *De Vulgari eloquentia* (II, IV, 2), un poème est une « fiction produite selon les règles de la rhétorique et de la musique », un chant harmonieux doué d'une dimension éminemment orale (2021, 16). Puis elle explique comment la polymorphie du lexique et la souplesse de la syntaxe dantesques peuvent, grâce aux synalèphes, aux diérèses et aux élisions, abrèger ou allonger le vers déjà très souple de l'hendécasyllabe, et souligne, en accord avec Gianfranco Contini, combien le formalisme de Dante est lié à sa passion irréprouvable pour l'expérimentation

linguistique (17-18). Danièle Robert justifie également son choix de la versification en tierce rime en affirmant que, si l'opération est difficile, elle n'est pas pour autant impossible et, comme l'avait fait déjà remarquer Mićević, un tel défi ouvre des perspectives nouvelles d'expression, « un champ immense d'exploration » (18) au sein de la langue traduisante.

Ce qui fascine dans l'approche traductologique de Danièle Robert, c'est sa praxéologie : sa préface prenant en compte des aspects théoriques pertinents n'est pas l'expression d'une démarche hypothético-déductive, mais d'une démarche consciemment inductive. Son capital symbolique y est sagement déployé : sa longue expérience de traductrice et d'écrivaine guide son approche.

Dans une contribution de 2021, mise en ligne en 2022, dans la revue *Po&sie*¹, la traductrice est encore plus explicite : elle dit avoir appliqué strictement la règle du « respect absolu de l'intégrité de l'œuvre – ce qui exclut toute suppression ou réduction, ainsi que tout allongement ou ajout abusif ». (Robert 2021-2022, 360) Puis, compte tenu des « moyens mis en œuvre par Dante sur les plans structurel, métrique, prosodique, lexical et syntaxique », où d'après elle c'est la forme qui crée le sens et non l'inverse », Danièle Robert affirme :

Dans cet esprit, j'ai donc adopté les principes suivants : une alternance souple de décasyllabes et d'hendécasyllabes afin de rendre perceptible au lecteur la flexibilité du vers italien ; l'adoption de la tierce rime qui scande le poème selon un rythme ternaire destiné à inscrire dans le corps même du texte la foi de Dante en la Trinité, ce qu'il révèle clairement au chant XIV du *Paradis*. (360-361)

Ensuite, elle avoue avoir suivi l'exemple de deux traducteurs de la *Divine Comédie* : André Pézard et Jacqueline Risset, mais sans pour autant calquer leurs démarches spécifiques, car son choix en particulier de la tierce rime rend profondément différente sa traduction de leurs réécritures. Du premier, elle apprécie l'effort « de faire résonner dans sa traduction l'écho des textes poétiques médiévaux italiens et français – dont il avait une connaissance intime – pour être au plus près de la langue de Dante », ainsi que « son considérable savoir de philologue et son oreille musicale » (361). Mais à la « poétique intertextuelle et archaïsante » de Pézard, trop difficile à aborder, elle préfère la démarche de Risset privilégiant « la lisibilité, l'accessibilité pour le lecteur d'aujourd'hui au texte de la *Commedia* ». À l'inverse, elle critique, dans les deux cas, l'argumentation utilisée contre l'usage de la rime en

¹ Pour ne pas créer de confusion ici avec les renvois à sa traduction de 2021, nous l'indiquerons : Robert 2021-2022.

français : malgré son estime pour ces traducteurs, elle la trouve incohérente et non convaincante. Enfin, très humblement, elle souligne (364) avoir revu et corrigé sa traduction à chaque relecture, même pour sa publication en livre de poche, en y apportant des modifications toujours relatives à la prosodie : aucune traduction n'est parfaite, selon elle, ni définitive.

Sa pratique traductive témoigne de ces principes. Si nous prenons comme échantillon traductif à analyser le même v. 16 du chant XXIV du *Paradis*, nous trouvons ceci :

Par. XXIV, 10-18 (Dante Alighieri 1989)	(Robert 2021, 607, 10-18)
<p><i>Così Beatrice ; e quelle anime liete si fero spere sopra fissi poli, fiammando, volte, a guisa di comete. E come cerchi in temprà d'orioli si giran sì, che 'l primo a chi pon mente quieto pare, e l'ultimo che voli ; così quelle carole, differente- mente danzando, della sua ricchezza mi facieno stimar, veloci e lente.</i></p>	<p>Ainsi dit Béatrice et ces âmes enjouées tournèrent comme comètes en flamboyant, devenues sphères sur leur axe fixées. Comme roues d'horloge simultanément tournent pour qui les voit comme à l'inverse, la première stable et l'autre s'envolant, de même ces rondes, dansant diverse- ment, rapides et lentes, me suggéraient le degré de joie qui sur elles s'exerce.</p>

Dans le v. 11 de la traduction, « tournèrent comme comètes en flamboyant » nous avons une rime en « -ant » qui revient aux vers 13 et 15 : « flamboyant : simultanément : s'envolant », c'est cette rime, introduite en inversant les vers originaux 11 et 12 sans modifier le sens du tercet, qui permettra à la traductrice de jouer sur la réitération phonique « -ment » de l'enjambement au v. 17 : autrement dit la quatrième rime, interne, est comme décalée dans le tercet suivant, là où l'adverbe « *differente-mente* » et sa traduction ont leur place. Quant au mot coupé, Danièle Robert choisit de le rendre également par un adverbe, « diversement », annoncé dans le tercet précédent par la rime riche de l'adverbe syntagmatique « à l'inverse » et réitéré une troisième fois par le verbe « s'exerce ». On peut regretter que la réitération ne concerne pas le mot coupé en lui-même comme chez Dante où nous avons une rime à écho « -(r)ente-(m)ente », mais l'anaphore est bien présente et, comme dans la version de Mićević, d'autres jeux phoniques l'accompagnent : « dansant-ment-lentes » ainsi que l'allitération « dansant-diverse ». Pour le mot « *ricchezza* » traduit par « joie », une note dans l'édition de la SDI (Dante 1989, 827) explique un tel sens en renvoyant à un autre passage dantesque (*Par.* VIII, 19-21) où ces danses sont interprétées comme l'expression d'une joyeuse béatitude.

Conclusion

Grâce à cette double analyse de quelques tercets du chant XXIV du *Paradis*, nous avons pu constater que les traductions de Kolja Mićević et de Danièle Robert, même si toutes les deux s'imposent la forte

contrainte poétique de la tierce rime, sont très différentes : la créativité langagière du traducteur agissant en poète est très subjective. Même pour des réécritures comme celles-ci, où le décalage temporel n'est que de vingt ans entre la première édition française de *l'Enfer* de l'un et de l'autre, cette créativité traductive répond à une conception et à une pratique de la langue poétique qui est le résultat de nombreuses variables, d'ordre historique, linguistique, stylistique et culturel. On pourrait même parler de variables existentielles, car étroitement liées à des parcours de vie fort différents. La diversité de ces deux traductions nous montre la multiplicité potentielle des réécritures poétiques d'un texte et aussi la variabilité inhérente à toute retraduction, même lorsque les contraintes pratiques-théoriques privilégiées par les traducteurs sont exactement les mêmes : dans ce cas spécifique, la versification en tierce rime.

Le jeu rythmique sur les phonèmes du musicologue slave polyglotte Kolja Mićević est très varié et ne craint pas de produire des semblants de rimes, fausses mais vraisemblables, ou de tordre la langue française en poursuivant l'inventivité plurilinguistique et « *petrosa* » de Dante lui-même : des mots grinçants où les occlusives vélares et les affriquées ont toute leur place. Chez l'écrivaine française Danièle Robert, en revanche, la langue d'arrivée est beaucoup plus fluide et harmonieuse, celle-ci exploite davantage la musicalité des nasales, des constrictives, des mots aux sonorités plus douces. Sa syntaxe et son lexique sont un « miracle » de clarté qui nous semble s'inscrire plutôt dans la tradition pétrarquiste de la littérature française privilégiant la suavité pétrarquienne à l'âpreté dantesque (Hunkeler 2012, 11 *et passim*).

Grâce à leur créativité poétique, Kolja Mićević et Danièle Robert nous montrent de possibles voies à suivre pour donner aux vers de Dante, bien au-delà de l'exégèse paraphrastique attachée pour l'essentiel au contenu, une dimension véritablement « musaïque ».

Références bibliographiques

Agostini-Ouafi, Viviana. « Introduzione ». In : André Pézard. *Dante e il pittore persiano. Note sul tradurre*. Traduction et notes Viviana Agostini-Ouafi, postface Jean-Yves Masson. Modène : Mucchi, 2014 : 7-25.

Agostini-Ouafi, Viviana. « Dante Alighieri, *La Comédie*. Traduction rimuginée selon Kolja Mićević ». *Transalpina*. 24, 2021 : 169-172.

Balacescu, Ioana & Stefanink, Bernd. « Modèles explicatifs de la créativité en traduction ». *Meta*. 48(4), 2003 : 509-525.

Beccaria, Gian Luigi (dir.). *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Turin : Einaudi, 2001.

Belingard, Laurence, Boisseau, Maryvonne & Sanconie, Maïca (dir.). *La traduction littéraire comme création*. *Meta*. 62(3), 2017.

- Cassin, Barbara. « Traduire les intraduisibles, un état des lieux ». *Cliniques méditerranéennes*. 90(2), 2014a : 25-35.
- Cassin, Barbara. « "Il faut au moins deux langues pour savoir qu'on en parle une". Entretien avec Fabienne Durand-Bogaert ». *Genesis*. 38 : « Traduire », 2014b : 129-137.
- Ceccatty, René de. « *La Divine Comédie*, Paris, 2017 ». *Po&sie*. 177-178 : « Dante : un appareil à capter l'avenir », 2021/3 : 341-352. En ligne depuis le 22/02/2022 : <https://shs.cairn.info/revue-poesie-2021-3-page-341?lang=fr>
- Cooper, Richard. « Dante sous François I^{er}. La traduction de François Bergaigne ». In : Bruno Pinchard (dir.) avec la collaboration de Christian Trottman. *Pour Dante. Dante et l'Apocalypse. Lectures humanistes de Dante*. Paris : Champion, 2001 : 389-406.
- Dante Alighieri. *The Divine Comedy. The John Ciardi translation*. New York & London : WW. Norton & Co., 1954.
- Dante Alighieri. *Die Göttliche Komödie 1-3. Illustrierte Terzinenfassung von H.W. Sokop*. Wien : Arena Duemila, 1983.
- Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. Ventunesima edizione (completa). Milan : Ulrico Hoepli editore, 1989 (réimpression 2016).
- Dante. *The Divine Comedy. Hell - Purgatory - Heaven. A Terza Rima version by P. Dale*. London : Anvil Press, 1996.
- Dante Alighieri. *La Comédie. Nouvelle traduction nouvelle selon K. Mićević*. Paris : Mićević, 1998.
- Dante Alighieri. *La Divine Comédie*. Préface et traduction Alain Delorme. Saint-Denis : Éditions Édilivres, 3 vol., 2011.
- Dante Alighieri. *La Comédie. Traduction rimaginée selon Kolja Mićević. Dessins de Vladimir Veličković*, édition revue et augmentée. Mont de Marsan (Rouen) : Éditions Ésopie, 2017.
- Dante Alighieri. *La Divine Comédie*. Traduction de l'italien, préface, notes et bibliographie de Danièle Robert. Arles : Actes Sud (BABEL), 2021.
- Dragonetti, Roger. *Dante. La langue et le poème*. Christopher Lucken (éd.). Paris : Belin, 2006.
- Ecmečić, Livija. « Kolja Mićević double traducteur de l'œuvre de Dante, éloge de la "rimagination" », *Po&sie*. 177-178 : « Dante : un appareil à capter l'avenir », 2021/3 : 369-375. En ligne depuis le 22/02/2022 : <https://shs.cairn.info/revue-poesie-2021-3-page-369?lang=fr>
- Eco, Umberto. « La traduction des *Exercices de style* de Raymond Queneau ». *Écritures*. 3/4, 1992 : 52-65.
- Etkind, Efim. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1982.
- Even-Zohar, Itamar. *Polysystem studies. Poetics today*. 11(1), 1990.
- Hunkeler, Thomas. « Dante à Lyon : des "rime petrose" aux "durs épigrammes" ». *Italique*. XI, 2008 : 9-27. En ligne depuis le 01/2/2012 : <http://journals.openedition.org/italique/207>
- Jakobson, Roman. « Aspects linguistiques de la traduction » [1959]. In : *Essais de linguistique générale*. Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. Paris : Éditions de Minuit, 1963 : 78-86.

Kahn, Robert. « Retraductions ». In : Bernard Banoun, Isabelle Poulin & Yves Chevrel (dir.). *Histoire des traductions en langue française XX^e siècle*. Lagrasse : Verdier, 2019 : 325-418.

Manni, Paola. *Il Trecento toscano*. Bologne : il Mulino, 2003.

Mariaule, Mickaël. « Créativité, création et recréation en traduction ». *Parallèles*. 27(2), 2015 : 83-96.

Masson, Jean-Yves. « Postfazione ». In : André Pézard. *Dante e il pittore persiano. Note sul tradurre*. Introduction, traduction et notes Viviana Agostini-Ouafi. Modène : Mucchi, 2014 : 105-120.

Meschonnic, Henri. « Le rythme comme éthique et poétique du traduire ». In : *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier, 1999 : 199-221.

Meyer, Ole. « Dialogismo nella *Com(m)edia* originale e tradotta ». In : Éva Vigh (dir.). *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*. Rome : Aracne, 2011 : 293-315.

Orcel, Michel. « *La Divine Comédie*, Genève, 2018-2022 ». *Po&sie*. 177-178 : « Dante : un appareil à capter l'avenir », 2021/3 : 353-358. En ligne depuis le 22/02/2022 : <https://shs.cairn.info/revue-poesie-2021-3-page-353?lang=fr>

Parlant, Pierre. « Le mouvement de traduire : entretien avec Danièle Robert (*Paradis de Dante*) ». *Diacritik, le magazine qui met l'accent sur la culture*. 23/4/2020. En ligne : <https://diacritik.com/2020/04/23/le-mouvement-de-traduire-entretien-avec-daniele-robert-paradis-de-dante/>

Pellegrini, Paolo. *Dante Alighieri. Una vita*. Turin : Einaudi, 2021.

Pézard, André. « Avertissement ». In : Dante. *Œuvres complètes*. Traduction et commentaires par André Pézard. Paris : Gallimard (Pléiade), 1965 : XI-XLV.

Pinchard, Bruno. *Le Bûcher de Béatrice. Essai sur Dante*. Paris : Aubier (Philosophie), 1996.

Portier, Lucienne. « Introduction ». In : Dante Alighieri. *La Divine Comédie. Illustrée par Gustave Doré*. Traduite par Lucienne Portier. Paris : Éditions du Cerf, 2021 : 1-22.

Risset, Jacqueline. « Traduire ». In : *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*. Paris : Le Seuil, 1982 : 235-253.

Risset, Jacqueline. « Traduire Dante ». In : Dante. *La Divine Comédie. L'Enfer*. Traduction de Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, 1985 : 5-22.

Robert, Danièle. « *La Divine Comédie*, Arles, 2016-2020 ». *Po&sie*. 177-178 : « Dante : un appareil à capter l'avenir », 2021/3 : 359-367. En ligne depuis le 22/02/2022 : <https://shs.cairn.info/revue-poesie-2021-3-page-359?lang=fr>

Sapiro, Gisèle. *Qu'est-ce qu'un auteur mondial? Le champ littéraire transnational*. Paris : Seuil/Gallimard (Hautes Études), 2024.

Scialom, Marc. « Pour une typologie des *Divines Comédies* en français ». *Revue des études italiennes*. XXXIII, 1987 : 19-31.

Scialom, Marc. « La traduction de la *Divine Comédie*, baromètre de sa réception en France ? ». *Revue de Littérature Comparée*. 2, 1989 : 197-207.

Spitzer, Leo. *Études de style*. Paris : Gallimard, 1970.

Tortorici, Michele. « Inferno, traduzione francese di Danièle Robert : ci vuole coraggio per la bellezza! ». 20/6/2016. En ligne en version bilingue italien/français : <https://altritaliani.net/inferno-traduzione-francese-di-daniele-robert-ci-vuole-coraggio-per-la-bellezza/>

Vaz Warrot, Catarina. « Traduction et créativité : d'un cadre conceptuel à la pratique ». *Synergies Portugal*. 8, 2020 : 137-144.

Zumthor, Paul. *Langues et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*. Paris : Klincksieck, 1963.