DANTE CENSURÉ : TRAITEMENT DES EXPRESSIONS « INDÉCENTES » DANS LES TRADUCTIONS FRANÇAISES DE LA « DIVINE COMEDIE » AU XIX^{E} SIÈCLE

Elena MOSHONKINA[1]

Abstract: In the present article we examine the strategies used by French translators of the *Divine Comedy* to deal with expressions considered as obscene in the target-text culture. Vulgarisms are among the features most subjected to the domestication in the French translations of Dante's poem, their literal rendering doesn't become regular until the very end of the nineteenth century. One expects to find more literal rendering of the vulgarisms by the translators affiliated to the Romantic Movement. But in reality, the domesticating method of translation didn't undergo any substantial change during this period. The reform of the French verse, initiated by the Romantics, didn't bring about any serious change in the poetic vocabulary.

Keywords: Divine Comedy, France, domestication, foreignization, translation.

Introduction

L'objectif de notre article est d'évaluer l'histoire des traductions en français de la *Divine Comédie* au XIX^{e} siècle sous l'angle des stratégies adoptées par les traducteurs par rapport à l'*Autre* (*étranger*), rapport considéré par la traductologie contemporaine comme un des enjeux principaux de l'opération traduisante. Nous proposons d'étudier les stratégies traductives à travers les concepts de *domestication* et *foreignization*, introduits dans le domaine de la traductologie par le chercheur et traducteur américain Lawrence Venuti.

D'après la terminologie désormais établie, on qualifie de *domesticating* une traduction stylistiquement lisse qui cherche à réduire la différence linguo-culturelle du texte de départ. Autrement dit, ce type de traduction procède par une éradication systématique des traces de la culture maternelle du texte étranger. «Impérialiste» (Venuti, 1995 : 17), cette approche résulte en un texte qui dissimule, ou en tout cas n'affiche pas, son statut de *traduction* et tend à se substituer à l'*original*. En revanche, l'adjectif *foreignizing* désigne une traduction qui rompt délibérément avec des conventions lexico-

[1] Institute for Advanced Studies in the Human Sciences, Russian State University for the Humanities, elena_mch@rambler.ru.

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

stylistiques de sa propre culture pour préserver l'« étrangeté » du texte de départ.[1]

Introduit dans le domaine de la traductologie internationale dans les années 90 du siècle dernier, la dichotomie venutienne a connu depuis un succès retentissant : en témoignent nombre de publications dont les auteurs ont tenté de mettre en œuvre l'approche qui y est associée. En même temps certains traductologues ont signalé les limites de ce genre de conceptualisation. En distribuant les traductions entre deux pôles opposés, n'impose-t-on pas une grille trop réductrice à un phénomène qui est en réalité infiniment plus complexe ? Contrairement à Venuti lui-même, la majorité des chercheurs qui utilisent les catégories de *foreignization* et *domestication* considère que, appliquée d'une façon trop polémique, ces dernières finissent par simplifier excessivement l'analyse et perdre leur efficacité heuristique. D'après le point de vue partagé aujourd'hui par beaucoup de traductologues, la traduction est une actualisation de tendances extrêmement diverses, qui ne se réduisent pas à une seule des deux composantes de la dite dichotomie.

Néanmoins, dans ce qui suit ce sont les procédés d'assimilation ethnocentriques dans les *Divines Comédies* françaises qui seront mis en relief. Une attention particulière sera portée au traitement réservé aux expressions vulgaires et obscènes, ou en tout cas considérées comme telles dans le système d'accueil. Les vulgarismes et les obscénités se prêtent bien à l'analyse en termes de dichotomie venutienne – soit ils n'ont pas d'équivalents exacts dans d'autres langue-cultures, soit ces équivalents y sont connotés différemment, ce qui pose de sérieux problèmes aux traducteurs. Les choix traductifs de ces derniers face à ces éléments étrangers permettent de tirer une conclusion préliminaire quant à leur stratégie traductive globale (*adaptation/exotisation*) – démarche que nous croyons être utile tant pour tester la pertinence et l'intérêt actuel des idées de Venuti que pour jeter une lumière nouvelle sur certains aspects mal explorés de la pratique de traduction de l'italien en français au XIX[e] siècle en général, et celle de la *Divine Comédie*, en particulier.

Les vulgarismes de la *Comédie* vus par les critiques et les traducteurs

Les études dantesques nous ont depuis longtemps habitués à l'idée que la polyphonie, i.e. la juxtaposition de registres linguistiques hétérogènes, constitue un des traits stylistiques les plus marqués du texte de Dante, et que les vulgarismes sont une partie intégrante de ce système stylistique. Pourtant il suffit de jeter un regard sur les traduction de la *Comédie* vieilles de 100-150 ans pour se rendre compte d'un important décalage séparant l'idée que nous

[1] Dans le champ de la théorie traductologique française on utilise les termes *méthodes de domestication* et *méthode d'exotisation*.

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

nous faisons de ce texte aujourd'hui et la façon dont il a été perçu par les génération précédentes de lecteurs.

Les vulgarismes sont peu nombreux dans ce poème de plus de quatorze mille vers : leur liste quasi complète comprendrait *Inferno* XVIII 113-117, 130-135; XIX 108; XX 22-24; XXI 137-139; XXVIII 27; *Purgatorio* XXXII 149. Cependant, malgré cette présence quantitativement bien limitée, la fonction qu'ils remplissent dans la *Comédie*, tant au niveau poétique que thématique, soulève pas mal de questions. Curieusement, ces questions n'ont suscité que très peu d'intérêt de la part des critiques littéraires. Plus encore : les dantologues, tout comme les traducteurs de la *Comédie*, n'entrent qu'avec une grande réticence dans la discussion des questions historico-philologiques liées au rôle joué dans le poème par ce lexique «vulgaire». Selon Z. Baranski, l'intérêt peu prononcé de la part des dantologues pour l'*Inferno* XVIII et XXI s'expliquerait par la gêne causée par le vocabulaire scatologique que Dante y déploie (Baranski, 2003 : 260). L'attitude adoptée à l'égard du langage scatologique de la *Comédie* dans les études dantesques, trouve-t-il, est loin d'être satisfaisante. Chercher à expliquer sa présence dans le poème par les soi-disant conventions du genre comique ne fait que détourner la question. De même, croire que Dante, en déployant ce langage, se fonde sur une sorte de système cohérent de correspondances entre le caractère du péché et le mode de sa punition, c'est-à-dire prendre trop à la lettre le fameux principe de *contrapasso*, serait une piste erronée. En poursuivant cette logique on ne saura, par exemple, comprendre le caractère de la punition infligée aux séducteurs et aux flatteurs dans la première fosse du Malebolge – punition qui mêle, d'une façon, semble-t-il, inexplicable, l'érotique, la séduction et la scatologie :

Vidi gente attaffata in uno sterco che da li uman privadi parea mosso E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco, vidi un col capo si di merda lordo, che non parea s'era laico o cherco (Inf. XVIII 113-117)	Nous vîmes par la fosse des gens plongés en ce qui me parut bran regorgeant des sentines humaines. Quêtant de l'œil, j'en vois un, à la tête Si enlourdée de merde qu'il n'appert si c'est clerc à tonsure ou homme lai.[1] .
Di quella sozza e scapigliata fante che là si graffia con l'unghie merdose, e or s'accoscia e ora è in piedi stante. Taide è, la puttana <...> (Inf. XVIII 130-133)	<...> de cette sale garce échevelée qui là d'ongles merdeux se gratte et griffe, tantôt à croupetons, tantôt dressée. C'est Thaïs la putain <...>

[1] Les citations en français sont tirées de la traduction d'André Pézard (Dante. Œuvres complètes. Traduction et commentaires par André Pézard. Paris, Gallimard, 1965).

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

Comment expliquer cet amalgame bizarre, composé d'éléments si différents ? D'autres péchés, bien moins graves du point de vue de l'éthique médiévale, sont punis dans la *Comédie* sans recourir aux images «vulgaires» du corps humain, à ses fonctions de digestion et d'excrétion. Pour sa part, Baranski propose une explication prenant en compte les catégories de la culture médiévale elle-même. Il rappelle que depuis la *Vulgate* l'emploi du lexique scatologique a été perçu dans les écrits ecclésiastiques médiévaux comme une stratégie rhétorique efficace :

> The reason why both the poet and Christian culture, unlike their response to the sexual, were quite sanguine about the scatological is straightforward. The Bible makes significant recourse to it. For instance, there are over twenty instances of *stercus* in the Vulgate (Baranski, 2003 : 267)[1]

En effet, les métaphores scatologiques tiennent une place de premier ordre parmi les «vulgarismes» de la *Comédie*. Dante, qui, en conformité avec les préceptes de la rhétorique médiévale, usait d'allusions et d'euphémismes en parlant du péché charnel, ne reculait pas devant un langage hyper naturaliste pour décrire le "bas" corporel. Ce langage cru, qu'il pratiquait sans aucune gêne apparente, a pourtant longtemps rebuté aussi bien les dantologues, peu enthousiastes à commenter certains épisodes de l'*Inferno* XVII, XXI et XXVIII, que les traducteurs.

Rappelons cependant que la répugnance des traducteurs face à ces épisodes «indécents» de la *Comédie* est un phénomène assez récent. Ainsi, les derniers vers de l'*Inferno* XXI, qui ont fait scandale aux XVIIe-XIXe siècles,

<…> ma prima avea ciascun la lingua stretta coi denti, verso lor duca, per cenno ; ed elli avea del cul fatto trombetta (Inf. XXI 137-139)	<...> mais premier, vers leur duc, avaient en signe Tiré la langue, entre les dents mordue ; Barbhéris de son cul fit trompette.

avaient été commentés à profusion et d'une façon très littérale pendant la Renaissance. On connaît des illustrations passablement naturalistes des vers en question qui datent de cette époque (Alfie, 2011: 418). Il existait donc jadis toute une tradition critique, des façons de parler et de visualiser ces

[1] « La raison pour laquelle le poète et la culture chrétienne, malgré leur désaccord au sujet du sexe, sont en harmonie sur la scatologie, est évidente. La Bible y fait des références significatives. Par exemple, il y a plus de vingt mentions de *stercus* dans la Vulgate » [Notre traduction. – E.M.].

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

épisodes, qui a pris fin avec l'arrivée des *belles infidèles*. Ensuite, aux XVIIe-XVIIIe siècles, la *Comédie* a subi en France une importante censure linguistique et culturelle. Des générations de lecteurs ont dû accéder au texte de Dante à travers des versions anoblies, desquelles des pans stylistiques entiers ont disparus – les «obscénités», mais aussi les archaïsmes, les néologismes, les argotismes, etc. Le processus de récupération de ces éléments constitutifs du système poétique de la *Comédie* n'a commencé qu'au XIXe siècle. Il s'est déroulé lentement et d'une façon pas toujours cohérente.

Traducteurs de la *Comédie* et langage obscène

Inferno XX

En dressant dans l'*Inferno* XX le tableau des faux prophètes languissant dans le quatrième *bolgia*, Dante utilise le mot *natiche* (fesses), tabou dans la langue littéraire française aux XVIIIe-XIXe siècles. Rappelons le contexte : en guise de punition, les prophètes sont condamnés à marcher à reculons – leurs corps étant déformés de façon que les larmes qui coulent des yeux baignent littéralement les fesses :

<…> la nostra imagine di presso	Lorsque je vis de près notre figure
Vidi si torta, che 'l pianto de li occhi	troussée à tel effort, que l'eau des yeux
Le natiche bagnava per lo fesso	aux fesses ruisselait parmi la raie.
(Inf. XX 22-24)	

Arrivés jusque là, les traducteurs recourraient traditionnellement aux euphémismes, quelquefois assez incongrus. En effet, à partir de l'époque classique, une traduction littérale du mot *natiche* aurait été impossible pour des raisons historico-culturelles évidentes. Si l'on en croit M.Bakhtine, depuis la Renaissance la culture occidentale a constamment évolué vers la disparition progressive, l'oubli et le refus du corps humain (Bakhtine, 1970). Selon Bakhtine, le corps collectif, anonyme, grotesque et public du carnaval médiéval s'est vu remplacé, pendant cette période, par une autre conception de corporalité, faisant du corps le noyau d'une nouvelle subjectivité. Devenu le lieu d'une expérience intime et privée, ce nouveau corps individuel disparaît de la littérature. Ainsi dans les tragédies de Racine, le corps, détaché des gestes quotidiens et des fonctions biologiques, assume une fonction complètement métaphorique. Le discours classique, dématérialisé, n'admet pas « le langage spontané du corps; baisers, sanglots, cris, gémissements, frémissement » (Albanese, 1986 : 25).

Ce langage épuré, «délicat et soutenu» (Artaud de Montor, 1849 : 86) a longtemps exercé sa tyrannie d'étalon stylistique. Ainsi J.-J.Moutonnet de Clairfons, dans sa traduction de l'*Enfer*, en 1776, remplace *natiche* par *talons*, ce qui ne relève même pas de la périphrase, car *talons* et *natiche* renvoient à

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

des parties du corps différentes:

> <...> si je pus m'empêcher de pleurer, lorsque je vis de plus près ces têtes humaines placées de manière que les larmes qui couloient de leurs yeux baignoient leurs talons (Moutonnet de Clairfons, 1776 : 347).

De même, l'auteur d'une autre traduction, parue en 1780, Antoine de Rivarol n'est pas loin de son prédécesseur quand il traduit le vers en question de la façon suivante :

> <...> comment j'aurais pu contempler d'un œil sec l'effigie de notre humanité si tristement défigurée, et supporter le spectacle de ces infortunés, versant à jamais des larmes qui n'arrosent plus leurs poitrines ! (Dante Alighieri, 1867 : 90)

L'emploi abusif de la périphrase dans ce passage témoigne, comme dirait L.Venuti, de la «réduction ethnocentrique du texte étranger aux valeurs culturelles de la langue d'accueil»[1] (Venuti, 1995 : 20), dont le but est de faire parler Dante dans une langue élégante, polie et familière aux lecteurs français du XVIIIe siècle. Les particularités lexicales et syntaxiques de l'original – métaphore dérivant du langage parlé (*tener lo viso asciutto*), enjambement (*la nostra imagine di presso / Vidi si torta*), la représentation « réaliste » du corps – autrement dit, tout ce qui aurait pu introduire un accent étranger dans le texte de Rivarol, signaler son statut de *traduction*, – sont systématiquement éliminées. La litote finale (*qui n'arrosent plus leurs poitrines*) ne fait que porter le dernier coup à la belle image de Dante, qui est du reste complètement noyée dans la périphrase pratiquée à outrance et qui frôle le ridicule. L'application de tels procédés a pour résultat la banalisation de l'image dantesque par des clichés poétiques. La traduction perd les dernières traces de son *italianité* et prend les allures d'un texte rédigé directement en français.

Une trentaine d'années plus tard, en 1811, Alexis-François Artaud de Montor, auteur d'une des traductions de la *Comédie* les plus lues au XIXe siècle, fait preuve d'un nouveau goût pour l' « étranger » dans le texte à traduire. Cela le pousse à se pencher sur les stratégies à prendre face à des « déviations » linguistiques de l'original :

> Les traducteurs ont entendu ce passage chacun à leur manière. Les uns ont dit : « Les larmes qui coulaient de leurs yeux coulaient sur leurs talons ». Mais que devient le mot *natiche* ? Faut-il dire, en restreignant le sens : « les larmes que ces malheureux versaient leur baignaient le dos » ? […] Après y avoir bien pensé, j'ai présenté à l'intelligence du lecteur, bien

[1] «An ethnocentric reduction of the foreign text to target language cultural values» (Venuti, 1995 : 20).

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

> plus qu'à ces regards, le mot fatal mais caractéristique. Avec cela, je n'ai pas osé le tracer, même avec l'initiale (Artaud de Montor, 1849 : 85-86).

La solution trouvée, comparée à celles des prédécesseurs, paraît à la fois astucieuse et s'annonce comme un pas an avant :

> « [...] si je pouvais contempler d'un œil sec notre image si misérablement déformée que, par la feinte des épaules, les larmes tombaient des yeux sur les... » (Ibid : 85).

Remplacé par les points de suspension, le mot censuré reste cependant suffisamment explicite à l'esprit du lecteur; il est en même temps absent et présent dans le texte traduit, caché et montré du doigt. L'effet stylistique voulu par Dante, s'il n'est pas tout à fait reproduit, est malgré tout signalé.

> En disant et en ne disant pas, - poursuit le traducteur, - j'ai conservé l'effet de l'impression inconnue que Dante cherche à reproduire. […] Je sais qu'il y a des mots condamnés à un exil éternel du langage délicat et soutenu, mais il faut, je crois, se laisser quelquefois gouverner par le poète. Quand notre langue arrive à de pareils mots, et veut agir dans toute la liberté de sa chasteté et de ses répugnances, ne reste-t-elle pas impuissante ? (Ibid : 86).

La traduction d'Artaud de Montor, comme la plupart de celles de la fin du XVIII^{e} siècle, est en prose – le vers était jugé à l'époque une forme en crise et passée de mode. Très proche des *belles infidèles* par son idéologie traductive, ce texte présente en même temps des cas ponctuels de traduction axée sur la spécificité culturelle du texte étranger et qui exerce «une pression ethnodéviante» (Venuti, 1995 : 20) sur le système des valeurs de sa propre culture.

Ainsi, dans l'*Inferno* XVIII 133 (*Taide è*, *la puttana*) Artaud de Montor remplace *puttana*, forme jugée trop grossière, par l'euphémisme *courtisane*, mais cite le mot italien dans une note de bas de page. Du coup, cette intervention de la langue de départ, – même si elle ne s'opère que dans le paratexte, – détruit l'illusion de la monoglossie linguo-culturelle propre aux traductions de l'époque. Le texte dévoile la présence de plus d'une voix là où l'on croyait n'avoir affaire qu'à une seule. Le lecteur est subitement averti du fait que le texte qu'il est en train de lire n'est pas celui du seul Dante, qu'il a plus d'un auteur.

La « redécouverte » de Dante en France ayant été, on l'a souvent répété, le mérite des Romantiques français, on pouvait s'attendre à ce que le traitement des vulgarismes dans les traductions s'inscrivant dans la

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

mouvance romantique serait à l'opposé de celui pratiqué par les traducteurs classiques et pré-romantiques, voire plus littéral. Or en réalité ce n'est pas du tout le cas : la méthode ethnocentriste de traduction ne subit à l'époque romantique aucun changement significatif, contrairement à ce qu'en dit B. Léger qui croit détecter une décisive rupture épistémologique dans la pratique de traduction du XIX[e] siècle, et tout particulièrement de sa première moitié. Le voici qui écrit :

> L'étude du paratexte et de la réception critique des traductions au XIX[e] siècle permet de comprendre en quoi le comportement des traducteurs évolue progressivement à cette époque. Les traductions d'un Courier ou d'un Littré montrent que les critères d'un certain lectorat et d'une part de la critique se sont modifiés. La fidélité à la culture d'arrivée qui était le propre des XVIIe et XVIIIe siècles est remplacée par un souci d'exactitude et même parfois d'*exotisation* du texte étranger que l'on ne veut plus annexer, du moins en théorie (Léger, 2006 : 43).

Pourtant, la distinction que B. Léger lui-même semble faire entre les discours sur la traduction des paratextes, d'une part, et l'application pratique de ces préceptes, de l'autre, est ici d'une grande importance : très souvent, les déclarations théoriques exposées dans les *Préfaces* précèdent des traductions tout à fait plates et en complet décalage par rapport au projet annoncé. Un autre point qui est passé sous silence dans le texte de Léger : la professionnalisation progressive du métier du traducteur qui s'opère à cette époque touche, paraît-il (mais cela reste à vérifier), avant tout les traductions des Modernes, tandis que les monuments des littératures anciennes restent dans leur grande majorité l'apanage des traducteurs non-professionnels. La retraduction comme une forme de loisir intellectuel garde au XIX[e] siècle son prestige culturel, les traducteurs-amateurs, comme le montrent de nombreux exemples, n'ont pas peur d'entrer en compétition avec leurs illustres prédécesseurs. «Une traduction du Dante n'aurait aujourd'hui, après toutes celles qui ont été publiées dans ces derniers temps, et surtout après la belle version de Lamennais, aucune chance de bon accueil», écrit, en 1869, le traducteur-amateur Henri Dauphin, pour annoncer tout de suite après sa propre traduction de la *Divine Comédie*, fruit de longues années de travail entrepris, comme il le note, «pour le seul plaisir de converser plus intimement avec son poète favori» (Dauphin, 1869 : 1).

Résumons : il ne faut certes pas se fier trop aux belles déclarations des paratextes qui prêchent le respect de L'Autre dans le texte à traduire car la théorie et la pratique de la traduction n'évoluent pas à la même vitesse. C'est ce que rappelle Antoine Berman quand il écrit : «tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction» (Berman, 1995 : 77). En 1853, Victor de Saint-Mauris, auteur d'une volumineuse traduction de la *Comédie*, ajoute le commentaire suivant à sa traduction de l'*Inferno* XXI 139 (« ed elli avea del cul fatto trombetta »): « vers inabordable dans sa crudité» (Saint-Mauris, 1853 :

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

392) et remplace sans sourciller le mot *natiche* par *épaules*. Le même traducteur nous avertit pourtant dans sa *Préface* avoir entrepris son travail pour réparer les inexactitudes qui s'étaient glissées dans les versions de ses prédécesseurs, et notamment dans celle d'Artaud de Montor : « J'entrepris de restituer à Dante une partie, si faible fût-elle, de ce qu'il me semblait avoir perdu sous la paraphrase du docte académicien ». Plus encore, dans cette *Préface* qui se lit comme un véritable énoncé d'un projet de traduction, Saint-Mauris affirme s'être efforcé de se tenir « le plus près possible du texte, c'est-à-dire, autant que me l'ont permis, sous peine de néologisme ou d'obscurité, les exigences impérieuses de notre langue » (Ibid : IV).

Du reste, presque tous les traducteurs, confrontés à l'*Inferno* XXI 139, se sentent obligés de faire appel à la périphrase ou à l'euphémisme (*hanches*, *croupe*), tant ceux qui suivent les modèles de traduction des XVII[e]-XVIII[e] siècles que les adeptes des nouvelles approches philologiques :

(1) Gourbillon, 1831:
Pouvais-je, sans gémir, voir notre triste image
Derrière elle porter ses regards incertains,
Et de ses pleurs amers ne baigner que ses reins ?
(2) Calemart de Lafayette, 1835:
<...> les larmes tombant dans la triste contrée
par la fente du dos coulaient encore plus bas
(3) Le Dreuille, 1837:
baigner leur dos de pleurs qui tombaient derrière eux
(4) Brizeux, 1841:
Quand je vis de près notre image si tordue, que les larmes leurs coulaient par la raie du dos
(5) Aroux, 1843:
[...] lorsque je vis à tel point notre image
Se montrer disloquée, et les larmes aller
Baignant les reins de ceux qui les laissaient couler
(6) Lamennais, 1855:
<...> coulant le long du dos, les pleurs baignaient la croupe

Les versions de Brizeux (4) et de Lamennais (6) méritent un commentaire à part. D'après nos calculs, ce sont deux exemples rarissimes pour les *Divines Comédies* françaises au XIXe siècle des traductions à *degré d'exotisation*[1] positif : F= +24,5 et +27,5, respectivement. Ainsi, en ce qui touche le *degré d'assimilation/exotisation*, la comparaison des textes de Brizeux et de Lamennais avec ceux de leurs prédécesseurs (Calemart de Lafayette,

[1] Sur le *degré d'exotisation* (*degree of foreignization*) voir P. Van Poucke (Van Poucke, 2012 : 139-157).

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

F= –93 ; Le Dreuille, F=–76) montre des approches très opposées. Pourtant, l'attitude envers le corps et les modes de sa représentation sont identiques chez les uns et les autres. Force est donc de constater que même les traductions aspirant à la fidélité extrême[1] au texte de départ n'échappent pas à la reproduction des paradigmes dominants du système d'accueil (Venuti, 2002 : 68), quoique le degré de déformation imposée à l'œuvre traduite soit dans ce cas-là moins important.

Les représentations de la *Divine Comédie* construites dans les textes de Brizeux et de Lamennais ne sont donc pas tout à fait homogènes. A côté des tendances ethnocentristes prononcées, ces traductions affichent un joli effort d'exocentrisme. Ainsi, les références à l'Antiquité, particulièrement nombreuses dans l'*Inferno* XII, sont reproduites telles quelles, y compris les métaphores assez exotiques : *infamïa di Creti* (Inf. XII 12), *ira bestial* (Inf. XII 33), *fiere isnelle* (Inf. XII 76). Leur étrangeté ne choque pas, car elles font partie d'un système doté d'un fort capital symbolique aux yeux de la culture française. Ce n'est pas le cas pour les représentations du corps, et surtout celles du «bas» corporel, qui sont constamment « normalisées » et adaptées au goût français en matière de littérature.

Grâce aux travaux des historiens d'art nous connaissons aujourd'hui un rapport au corps fort ambigu propre à la culture européenne des XVIIIe-XIXe siècles. D'une part, selon Paul Deslandes, le corps, la sensualité étaient une partie importante de l'héritage intellectuel des Lumières (Deslandes, 2013 : 181). De l'autre, comme le montre Elison Smith en prenant l'exemple de la culture britannique de l'époque de la reine Victoria, le corps nu fonctionnait à la fois comme une des catégories d'art les plus prestigieuses et comme le signe d'une dégradation morale (Smith, 1996 : 1-2). Que ce soit en peinture ou dans les traductions, il est facile de voir que les rapports au corps pratiqués dans ces types de discours se ressemblent typologiquement.

Comme le prouve l'étude de nos traductions, les goûts littéraires en France ont pu changer par rapport à la fin du XVIIIe siècle, mais en ce qui concerne le langage poétique, les traducteurs de l'époque Romantique restaient aussi «puritains» que leurs prédécesseurs. On sait d'ailleurs que la réforme du vers français, entamée par les Romantiques, n'a guère touché le vocabulaire poétique qui a conservé son caractère « pudique » et l'attachement à la bienséance. La liste des parties de corps « admises » dans le discours poétique au XIXe siècle n'a presque pas évolué par rapport à l'époque classique – il suffit d'évoquer la présence bien limitée du corps dans les poésies de V. Hugo (Brunet, 1988).

[1] W.P.Friedrich parle de la *fidélité méticuleux* (*painstaking fidelity*) de la traduction de Lamennais (Friedrich, 1950 : 178).

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

Les images corporelles non-conventionnelles, et notamment les images scatologiques, qui étaient monnaie courante dans certains genres poétiques médiévaux et dans la poésie érotique du XVIe et du XVII[e] siècles (Goujon, 2004), aux XVIII[e]-XIX[e] siècles sont tabou, y compris dans les textes traduits. Il semble donc que l'affirmation selon laquelle l'Autre participe à la construction de la nouvelle société française au XIXe siècle et prend une place dans la littérature française de cette époque (Espagne, 1993 : 170) prête à discussion. Ainsi que le montre l'exemple des traducteurs des *Divines Comédies* françaises, l'assimilation culturelle de l'étranger, à cette époque-là, n'est toujours pas remise en question, au moins dans la pratique de la traduction qui est sur ce point nettement en retard par rapport à la théorie.

Les modèles de traduction qui occupent une position dominante dans un (poly)système d'accueil, nous dit L.Venuti, tendent à imposer une représentation stéréotypée des cultures étrangères, en feignant d'ignorer les aspects de celles-ci qui ne s'inscrivent pas dans l'agenda culturel du système d'arrivée (Venuti, 2010 : 67-79). Le corps et ses modes d'expression dans le poème, tout comme les découvertes de Dante dans le domaine de la polyphonie stylistique, restent manifestement en dehors des préoccupations du polysystème littéraire français au XIXe siècle. En revanche, les lectures françaises de la *Comédie*, et notamment celles produites sous le Second Empire, font écho à quelques grands débats nationaux de cette époque (identité nationale, laïcité et place de l'Eglise, politique italienne, etc.) et se construisent autour des sujets correspondants[1].

Pour en revenir à l'*Inferno* XX 24 : le premier qui a osé, en 1867, en donner une traduction littérale était le poète-traducteur Victor de Perrodil. Pourtant, ses remarques sur le style de Dante le montrent encore assez proche de ses prédécesseurs du début du siècle. Dans l'écriture de Dante, affirme-t-il,

> les images les plus nobles et les pensées les plus hautes sont continuellement à côté des plus communes et des plus basses ; <...> à des tableaux simples, naturels, vigoureux, succèdent sans transition des peintures bizarres, grotesques et dégoûtantes (Perrodil, 1862 : III).
>
> Comme c'est bien souvent le cas chez les traducteurs de cette époque, la discussion de ses propres stratégies traductives prend chez Perrodil la forme d'un raisonnement philosophique sur la nature métaphysique de la langue française, dont la « chasteté » et la « pureté » compliquent encore plus la tâche du traducteur, celle qui consiste « à faire accepter par le lecteur français certaines parties de ce grand poème » (Ibid : III-IV).
>
> Telle expression qui fait sourire dans le texte italien, qui ne déplairait peut-être pas en espagnol, en portugais, et surtout dans les débris de la langue romane parlée encore dans nos provinces méridionales et dont le

[1] Voir à ce sujet: B. Léger (2010 : 243-263).

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

> Dante faisait un si grand cas, – poursuit-il, – repousse et dégoûte d'autant plus dans une traduction française que le vêtement de la pensée est magnifique (Ibid., IV).

Ainsi, Perrodil ne remet point en question la supériorité de ses propres valeurs culturelles et son droit de corriger le texte étranger pour l'y rendre conforme. Toutefois on sent que le rapport au texte de départ chez lui a changé par rapport à celui des traducteurs de l'époque précédente. Même si la traduction ethnocentriste continue, au XIX[e] siècle, à exercer sa domination, l'assimilation du texte étranger perd son caractère total et manifeste. A la différence du XVIII[e] siècle avec son attitude indulgente à l'égard des interventions du traducteur dans le texte traduit (que ce soit coupures, explicitations du sous-entendu, modifications des épisodes etc.), les traces de cette intervention sont désormais moins explicites et affichées.

En général, les rares traducteurs qui prennent soin de signaler l'étrangeté du texte de départ ne le font que pour mieux la déprécier ensuite. Ainsi, V. de Perrodil a été aussi un des premiers à essayer de traduire à la lettre les images scatologiques de l'*Inferno* XVIII et XXI :

> E j'en vois un dont le haut de la nuque
> Est plein de m... , au point qu'il n'est pas clair
> Si dans le monde il fut laïc ou clerc.
> XVIII 115-117

> <…> et lui devant
> Fit de son c… un instrument à vent
> XXI 138-139

Merda et *cul* de l'original italien sont ici désignés par leurs lettres initiales, le reste étant remplacé par des points de suspension. Pourtant, Perrodil cite le texte italien en bas de page, sans le censurer. Notons qu'il est difficile de décider avec certitude si ses choix traductifs relèvent ici d'une stratégie exocentriste ou ethnocentriste. D'une part, le traducteur cherche, semble-t-il, à transmettre la particularité lexico-stylistique du texte de départ – cela est d'autant plus évident, si l'on compare sa version avec celles des prédécesseurs, qui remplacent les mots en question soit par des latinismes, soit par des euphémismes. Plus encore, en citant le texte de Dante dans les notes de bas de page, le traducteur attire l'attention du lecteur sur l'origine étrangère du texte et désavoue par cela les prétentions universalistes de la stylistique française. Cependant, les points de suspension témoignent d'un statut marginal, ou du moins inférieur, des éléments étrangers insérés dans la traduction, et de leur origine douteuse et « basse ». Les hiérarchies du système d'arrivée restent donc intactes.

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

Les choix traductifs, ici, résistent à l'analyse en termes de catégories venutiennes dont la rigidité méthodologique empêche de prendre en compte des cas ambigus comme ceux-ci. La nature métaphorique des concepts-clé de Venuti (*foreignization/domestication*) trahit la part de la subjectivité présente dans cette classification. Ses insuffisances ont été déjà plus d'une fois signalées. Parmi les théoristes essayant de dépasser l'opposition venutienne on pourrait citer Jacky Martin, qui propose de remplacer «la dichotomie soi-disant constitutive de l'acte de traduction entre traducteurs 'sourciers' et 'ciblistes' » (Martin, 2005 : 67) par le concept d'*adaptation*. Selon Martin, dans la pratique traductive nous avons affaire non au transfert linéaire d'un contenu du texte de départ au texte traduit mais à une «mise en tension» des langues-cultures qui «s'hybrident pour produire une traduction» (*Ibid*: 67). La nouvelle file de désignations métaphoriques, que tisse Martin (la *traduction* comme *rencontre*, *adaptation*, *règlage, ajustement* des cultures), change non seulement notre façon de penser la traduction mais aussi l'idée de la responsabilité du traducteur.

Regardées sous cet angle, i.e. comme résultat d'un accordement des deux systèmes, les solutions traductives de V. de Perrodil, toutes contradictoires qu'elles puissent paraître, peuvent être vues comme les conséquences d'un compromis et d'un ajustement réciproque des deux langues-cultures, avec tout ce que ces processus impliquent d'incohérent et d'aléatoire.

Inferno XXI 139

Arrêtons-nous brièvement sur l'histoire des traductions du dernier vers de l'*Inferno* XXI. Ce vers, comme on sait, se résume en un geste « indécent », que Dante visualise à l'aide d'une magnifique métaphore à la Rabelais, dans les meilleures traditions de la soi-disant « culture populaire du rire » décrite par Bakhtine. Rappelons les faits : il s'agit de la fameuse rencontre entre Virgile et Dante, d'un côté, et d'un groupe de démons qui gardent la cinquième fosse du Malebolge remplie de fraudeurs (concussionnaires), de l'autre. Ayant accepté d'accorder aux pélerins une garde de démons, le chef de ces derniers, Malacoda, salue le départ de ses copains par un geste grotesque (*Ed egli avea del cul fatto trombetta).*

Jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle le traitement réservé par les traducteurs à l'*Inferno* XXI 139 oscillait entre censure et modification plus ou moins grande (allant quelquefois jusqu'à la déformation complète) du texte. Toutefois, dès le début des années 40, la métaphore excentrique frayait petit à petit son chemin dans les traductions. En 1835, Calemart de Lafayette, auteur d'une traduction du reste parfaitement conformiste, a osé l'euphémisme qui n'avait, de par sa transparence, presque rien à envier à l'original : «faisant de son derrière un instrument à vent». En 1837, un autre

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

traducteur, A. Le Dreuille, n'est pas resté lui non plus indifférent à l'expressivité de l'image en question, même s'il a dû lui aussi recourir à l'euphémisme : « et du bas de sa croupe il sonne la trompette ».

Mais le pas décisif pour sortir du cadre de l'adaptation ethnocentriste a été fait dans les traductions en prose. A. Brizeux, en 1840, brise le tabou en introduisant le mot fatidique sous la forme d'une lettre initiale suivie de points de suspension : « et celui-ci de son c... avait fait une trompette ». Et il ajoute le petit commentaire suivant : « Voici, dans toute son audace, l'élément grotesque qui accompagnait l'art du moyen âge ». En suivant le chemin tracé par Brizeux, F. de Lamennais, en 1855, traduit : « de son derrière avait fait une trompette », en notant au passage : « la manière est d'accord avec le reste de cette scène grotesque ».

Conclusion

Notre analyse des façons dont sont traduits les éléments spécifiques à la culture de départ, et notamment les expressions obscènes ou considérées comme telles dans la culture française, corrobore l'idée que les cultures dotées d'une forte identité culturelle tendent à privilégier une forte assimilation des textes étrangers[1]. Ayant vécu une longue période de domination culturelle absolue en Europe, la France continue, au XIX^{e} siècle, de réclamer une place au centre du système littéraire européen. A la différence de l'Allemagne, où le Romantisme a crée une véritable demande pour les traductions éxocentristes, offrant une expérience de dépaysement culturel aux lecteurs[2], en France la traduction maintient son caractère « impérialiste ».

Nôtre analyse dément l'image de la traduction-opération prétendument neutre et symétrique et celle du traducteur-intermédiaire désintéressé au service de la culture étrangère. En revanche, elle suggère, tout en conformité avec L.Venuti, que le traducteur serait mieux défini comme le principal *auteur* du texte traduit : correspondre aux attentes esthétiques et stylistiques des lecteurs est une préoccupation bien plus importante pour les traducteurs français de la « Divine Comédie » que celle de rester « fidèles » au texte de départ.

Résumons : la « Divine Comédie » en France du XIX^{e} siècle est un texte fortement assimilé aux normes de la culture d' accueil, même si le degré de cette assimilation peut changer selon le traducteur et la période historique. D'une façon générale, on constate que les traducteurs en vers sont restés beaucoup plus longtemps que leur confrères-traducteurs en prose

[1] Cette idée a été formulée dans le cadre de l'approche descriptive à la traduction déjà dans les années 80. Voir à ce sujet : Toury G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.

[2] Berman A. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard, 1984.

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

attachés à un certain conservatisme lexical et réticents face aux « extravagances » linguistiques du texte étranger. Ainsi, Victor de Saint-Mauris, en 1854, reproduit sans retoucher le cliché d'Artaud de Montor vieux d'une quarantaine d'années : « sons d'une trompette immonde ». Vingt ans plus tard, en 1874, un autre traducteur en vers, Amédée Jubert, s'exprime d'une façon encore plus prudente : « et lui sonnait du cor étrangement ». Ce n'est qu'au début du XX[e] siècle qu'arrivent en masse les traductions littéralistes des vulgarismes dantesques en général et de l'*Inferno* XXI 139 en particulier – la traduction d'Adolphe Méliot (1908) marque de ce point de vue une nouvelle étape importante dans la réception littéraire du poème de Dante en France.

Bibliographie:

Albanese, Ralph (1986) : « Dramaturgie classique et codes idéologiques: le cas Racine », dans Barnett, Richard-Laurent, *Re-lectures raciniennes. Nouvelles approches du discours tragique*. Paris, Biblio 17, PSCFL, p. 15-29.

Alfie, Fabian (2011) : « Diabolic flatulence: A Note on Inferno 21:139 », *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 45, n° 2, p. 417-427.

Artaud de Montor, Alexis (1849) : *La Divine Comédie de Dante Alighieri*. Troisième édition. Paris, Librairie Firmin Didot Frères.

Bakhtine, Mikhaïl (1970) : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.

Baranski, Zygmunt (2003) : « Scatology and Obscenity in Dante », dans Barolini, Teodolinda, Storey, Wayne, *Dante for the New Millenium*. Fordham University Press, p. 259-273.

Berman, Antoine (1995) : *Pour une critique des traduction: John Donne*. Paris, Gallimard.

Brunet, Etienne (1988) : *Le vocabulaire de Victor Hugo*. Paris, Champion ; Genève, Slatkine. T. I-III.

Dante (1965) : *Œuvres complètes*. Traduction et commentaires par André Pézard. Paris, Gallimard.

Dante Alighieri (2010) : *La Divina Commedia. Inferno*. Commento di Anna Maria Chavacci Leonardi. Oscar Mondadori.

Dante Alighieri (1867) : *L'Enfer*. Poème en XXXIV chants. Traduit par Rivarol. Tome premier. Paris.

Dauphin, Henri (1869) : *Vie du Dante. Analyse de la Divine Comédie*. Paris.

Deslandes, Paul (2013) : « Attitudes towards and representation of the naked body in art », dans Toulalan, S., Fisher, K. *The Routledge History of Sex and the Body, 1500 to the present*. Routledge.

Espagne, Michel (1993) : « Le paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIXe siècle. Compte rendu », *Genese*, vol. 13, n° 13, p. 170-171.

Friedrich, Werner Paul (1950) : Dante's Fame Abroad : The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the Unites States. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Gide, André (1999) : *Essais critiques*. Paris, Gallimard, Pleiade Bibliothèque, 1999.

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)

Goujon, Jean-Paul (éd.) (2004) : *Anthologie de la poésie érotique française*. Paris, Fayard.
Léger, Bénoit (2010) : « Le Purgatoire de Dante sous le Seconde Empire : entre censure et autocensure », dans Merkle, Denise, O'Sullivan, Carol, *The Power of the Pen : Translation and Censorship in Nineteenth-century Europe*. Vienna, LIT Verlag, p. 243-263.
Léger, Bénoit (2006) : « Vie et mort du traducteur : de l'Ancien Régime au Seconde Empire (1727-1857) », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n° 1, p. 31-52.
Martin, Jacques (2005) : « La traduction en tant qu'adaptation entre les cultures : les traductions de *Beowulf* jusqu'à Seamus Heaney », *Palimsestes*, n° 16, p. 67-84.
Méliot, Adolph (1908) : *La Divine Comédie*. Garnier Frères.
Moutonnet de Clairfons, Julien-Jacques (1776) : *L'Infer de Dante. Traduction nouvelle en vers français*. Florence et Paris, Leclerc et le Boucher Libraires.
Perrodil, Victor de (1862) : *Oeuvres poétiques. Enfer de Dante. Traduction nouvelle en vers français*. Paris, Librairie académique Didier et Cie.
Saint-Mauris, Victor de (1853) : *La Divine Comédie* de Dante Alighieri. Traduction nouvelle accompagnée d'un résumé historique et littéraire. Paris, Amyot, t. I.
Smith, Alison (1996) : *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*. Manchester University Press.
Van Poucke, Piet (2012) : « Measuring Foreignization in Literary Translation », dans Kemppanen, Hannu, Jänis, Marja, *Domestication and foreignization in translation studies*. Francfurt, Transud, p. 139-157.
Venuti, Lawrence (2010) : « Translation as cultural politics: régimes of domestication in English », dans Baker, Mona, *Critical Readings in Translation Studies*. London and New York, Routledge, p. 67-79.
Venuti, Lawrence (2002) : *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London and New York, Routledge.
Venuti, Lawrence (1995) : *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

BDD-A8376 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:31 UTC)