

## « *Onorate l'altissimo poeta* » : lectures russes de la *Divine Comédie*

par ELENA MOCHONKINA

Ceux qui se penchent sur l'histoire des pratiques traductives savent qu'un élément étranger ne pénètre dans une tradition que s'il lui est nécessaire, c'est-à-dire s'il vient occuper une place où il n'y a rien. On peut en conclure que l'apparition des premières traductions russes de *La Divine Comédie* dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle a été nécessaire à la littérature de ce pays. Un fait contredit en apparence cette affirmation : c'est le petit nombre de traductions du poème datant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. De fait, la fortune de Dante en Russie semble à première vue moins prolifique que par exemple en France. Les tentatives plus ou moins régulières pour traduire la *Comédie* n'ont commencé que relativement tard, à partir des années 1820, et se sont bornées, pour une longue période, à des extraits tirés de quelques chants du premier cantique. La première traduction complète de l'*Inferno* n'est publiée qu'en 1842 (E. Kologrivova, en prose). Pour la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne décèle que quatre tentatives de traduction, toutes partielles. La situation semble s'améliorer durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, l'époque de la popularisation du poème, qui connaît cinq traductions intégrales en l'espace de cinquante ans. Le revers de la médaille cependant tient au fait que la culture poétique de cette époque est en nette baisse par

rapport à celle du début du siècle et les nouvelles traductions sont, à tout point de vue, inférieures aux tentatives précédentes. Vient ensuite une période d'oubli, au cours de laquelle on ne voit apparaître que quelques rares versions, marginales et d'ailleurs toutes limitées à quelques chants. La traduction intégrale de Michail Lozinski, qui lui a valu le prix Staline en 1946, est la première entreprise de cette ampleur depuis la fin du XIX<sup>e</sup><sup>1</sup>. Elle la restera jusqu'en 1995, quand paraîtra la version controversée en vers syllabiques d'Alexandre Ilushine, suivie en 1999 de celle de Vladimir Marantzman, en pentamètres iam-biques. Il est vrai que dès l'extrême fin du siècle dernier nous assistons en Russie à un renouveau d'intérêt pour le poème. Néanmoins, trois traductions intégrales de la *Comédie* seulement au XX<sup>e</sup> siècle, cela reste un bilan sévère, même si l'une d'elles au moins a été une franche réussite.

À titre de comparaison, en France, tout au long de l'époque en question, Dante est traduit plusieurs fois avec une constance qui témoigne, pourrait-on penser, d'un effort persévérant pour le rendre de mieux en mieux. Déjà le début du XIX<sup>e</sup> voit arriver toute une série de traductions en français de la *Comédie*, à commencer par celle d'Artaud de Montor, trois fois rééditée en moins de vingt ans<sup>2</sup>. Pour la seule première partie de ce siècle, on ne compte pas moins de treize traductions intégrales et partielles<sup>3</sup>. Ainsi, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Dante en France non seulement « sort du Purgatoire littéraire où l'avait

1. Данте Алигьери. Божественная Комедия / Пер. М.Лозинского. М.; Л.: Гослитиздат, 1950.

2. *Divine Comédie de Dante Alighieri traduite en français par M. le chevalier Artaud de Montor*, Paris, Librairie Firmin Didot Frères, 1849, troisième édition (1811-1813 ; 1828-1830).

3. H. Therasson (1817), B. Delamathe (1823), J.-C. Tavers (1826), A. Deschamps (1829), J.-A. Gourbillon (1831), Calemart de Lafayette (1835), A. Le Dreuille (1837), A. Mongis (1838), P.-A. Fiorentino (1840), A. Brizeux (1841), E. Arnoux (1842), S. Rheal (1843-1856), H. Vinson (1846).

placé l'incompréhension classique » (en reprenant l'expression de Monique Nemer<sup>1</sup>) : la *Divine Comédie* s'affirme comme une des œuvres les plus traduites. Le *Hamlet* de Shakespeare, par exemple, ne compte que six traductions en français sur cent ans<sup>2</sup>. Laissons de côté la qualité souvent modeste de ces traductions. Ce qui compte, c'est l'intérêt constant que manifestent les traducteurs français pour la *Comédie*.

Contrairement à une idée reçue, il est difficile de considérer rétrospectivement la réception russe de la *Comédie* comme un processus linéaire, allant vers une compréhension toujours plus grande de l'œuvre. Curieusement, c'est la première période qui s'avère être la plus productive et la plus riche en innovations : même si elle est peu traduite, la *Comédie* apparaît néanmoins porteuse d'une expérience précieuse pour la pratique traductive. Au contraire, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, replacée dans la perspective historique, semble une période stérile pour l'histoire de la *Divine Comédie* russe, malgré quelques succès d'apparence qu'elle connaît à cette époque. De fait, de toutes les traductions du poème datant de ce temps-là il ne reste pas une seule qui ne paraisse aujourd'hui désespérément vieillie. Le discours sur la traduction, qui se développe tout au long de la première partie du siècle, disparaît des *Introductions* au profit des comptes rendus biographiques sur Dante et sur son époque. Le fait que M. Lozinski, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, se range dans la lignée de P. Katénine et des traducteurs du début du XIX<sup>e</sup>, mettant entre parenthèses les versions de ses prédécesseurs immédiats (D. Min, O. Tchumina, N. Golovanov), est révélateur

1. M. Nemer, « Traduire Shakespeare », *Romantisme*, 1971, vol. 1, n° 1, p. 94.

2. *Ibid.*

du jugement que l'on porte encore aujourd'hui sur ces expérimentations.

S'il y avait dans l'histoire de la littérature russe une époque où la poésie de traduction aurait pu jouir du même prestige que la poésie de création, cela aurait été sans nul doute le début du XIX<sup>e</sup>. Lorsque, vers 1818, paraissent les premiers extraits traduits de la *Comédie*, la traduction de l'italien en russe est florissante depuis une dizaine d'années, grâce notamment à Constantin Batushkov, remarquable poète, considéré comme l'un des meilleurs italianistes de son temps, auteur des traductions libres de Petrarque, d'Arioste et de Tasse. Dante est absent de cette liste ; il ne trouvera l'affection des traducteurs que plus tard, au moment de la crise du système stylistique dominant (en l'occurrence celui de N. Karamzine), et alors il s'imposera comme un allié naturel de ses adversaires.

Car, en vérité, cette première période de l'importation de la littérature italienne est marquée par une forte influence des doctrines poétiques et esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle français. L'attitude de Batushkove, qui reste proche des préceptes stylistiques de Karamzine et de l'école dite « sentimentaliste », est exemplaire à cet égard : il connaît Dante dans le texte, car il repère sans problème le schéma dantesque de rimes *rimbombo : rombo* (*Inf.* XVI, 1-3<sup>1</sup>) derrière un vers du Tasse ; cependant, Dante est le seul des quatre « grands italiens » qu'il ne traduira pas, son article annoncé sur Dante ne sera jamais rédigé. Enfin, lui, qui aime citer ses poètes italiens préférés, ne cite jamais le Florentin. Voilà autant d'indices de l'attitude ambiguë que les poètes ont à

---

1. Voir : Пильщиков И. Из истории русско-итальянских литературных связей (Батюшков, Петрарка, Данте) // Дантовские чтения 1998 / Под общей ред. А.Илюшина. М.: Наука, 2000. ?- 8-32.

l'égard de l'auteur de la *Divine Comédie* vers 1910. Cet état de choses change vers le début des années 1830. En 1823, les extraits du poème traduits par Avraam Norov annoncent déjà ces changements à venir ; en 1833, d'abord Pavel Katénine, ensuite Sergueï Schevyrev proposent leurs versions du poème ; enfin, dès la fin des années 1820, Alexandre Pouchkine lui-même s'intéresse de près à Dante : en témoignent quelques réminiscences au poète italien dans ses poésies, de nombreuses mentions laissées dans ses articles critiques et surtout ses fameux pastiches de la *Comédie*, tentatives de cerner les particularités du style dantesque. Ainsi, malgré l'absence de traduction intégrale de son œuvre principale, au début des années 1830 Dante devient en Russie un fait littéraire (au sens de Y. Tynianov<sup>1</sup>).

Les points suivants ont pour objet de mettre en évidence les principales tendances qui caractérisent la première étape de la réception de l'œuvre de Dante, élément décisif pour l'histoire de la *Comédie* en russe.

1. Première chose à considérer : dès le début les traductions russes se distinguent par l'intérêt porté aux aspects techniques et stylistiques du poème ; les détails biographiques, la figure de Dante lui-même intéressent moins. Les références dantesques chez Pouchkine sont révélatrices à cet égard : au nom de Dante est constamment associé un nombre réduit d'épithètes, à savoir : *sévère, sauvage, sombre, il gran padre Alighieri*. La plupart de ces épithètes sont des clichés qu'on rencontre chez d'autres poètes (par exemple, chez Batushkov, mais aussi chez Alfieri et Byron). Notons cependant que presque tous sont de caractère stylistique. De même, ce qui intéresse les traducteurs russes de Dante c'est

1. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. -М., 1977. -С. 255-270

le mécanisme de son vers, la recherche d'une forme stylistique adéquate ; l'histoire en elle-même semble moins prise ; on est bien loin ici des invectives d'un Artaud de Montor dirigées contre l'engouement de certains lecteurs français pour les scènes de terreur, de châtiment et de feux dévorants. Les trois premiers poètes russes à s'essayer à la traduction de la *Comédie* ne vont pas au-delà des trois premiers chants du premier cantique ; ils ne proposent en somme que des échantillons de style. À l'instar de S. Schevyrev qui traduit en 1833 le début du chant III de l'*Enfer* en vers syllabiques : il s'agit d'une expérimentation audacieuse, car la versification syllabique en Russie est à cette époque morte depuis quatre-vingts ans environ. Dix ans plus tard, il revient à la tâche pour proposer une nouvelle traduction, mais cette fois en vers syllabo-toniques, des chants II et IV.

Alors qu'en France, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on cherche à embrasser la totalité de l'œuvre, à donner une idée d'ensemble (en 1828, Artaud de Montor ironise sur les partisans d'une seule pièce, qui ne lisent et ne traduisent que le premier cantique<sup>1</sup>), en Russie on n'offre Dante aux lecteurs qu'à doses homéopathiques. Ce qui, somme toute, est parfaitement logique, car le public russe connaît bien la *Comédie* par les traductions françaises.

2. La médiation française est le deuxième point important. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les traductions de l'italien vers le russe, si elles ne sont pas réalisées exclusivement à partir des traductions françaises, le sont en en tenant fortement compte ou en y puisant largement. Les premières traductions de la *Jérusalem libérée* du Tasse sont farcies d'expressions phraséologiques françaises, qui ne se retrouvent pas

1. *La Divine Comédie de Dante Alighieri traduite en français par M. le chevalier Artaud de Montor, op. cit.*, p. VI.

dans l'original<sup>1</sup>. Avec le Tasse, les poètes russes prennent l'habitude de traduire l'hendécasyllabe italien par l'alexandrin à rimes plates, très français à tous les points de vue et traditionnellement associé, en Russie tout comme en France, à l'épopée. Nous savons aujourd'hui que Batushkov, qui a beaucoup contribué à faire connaître l'œuvre du Tasse en Russie, travaillait à partir de tout un macrotexte, comprenant la version prosaïque de son compatriote A. Popov (qui, à son tour, avait mis à profit celle de J.-B. Mirabaud<sup>2</sup>), de C.-F. Lebrun<sup>3</sup>, mais surtout il s'appuyait sur la traduction en vers de J.-F. La Harpe<sup>4</sup>. En a résulté un texte hétérogène que l'on pourrait considérer comme l'exemple extrême de ce type de polygenèse, où les formules héritées de la poétique classique française côtoient plus ou moins harmonieusement les archaïsmes typiquement russes.

En ce qui concerne la *Divine Comédie*, l'influence de la pratique traduisante française sur les traducteurs russes est aussi à prendre en considération. À côté de la traduction d'Artaud de Montor, le public russe connaissait les traductions d'A. Deschamps<sup>5</sup> et d'A. Brizeux<sup>6</sup>. Pouchkine, par exemple, possédait quatre éditions françaises de la *Comédie*, y compris l'ancienne version de Grangier. Cependant, tous ces textes n'ont pas été lus avec la même attention : de la traduction

1. Voir à ce sujet : Пильщиков И. Батюшков и литература Италии. Филологические разыскания. М. : Языки славянской культуры, 2003.

2. Tasse, *Jérusalem libérée*, traduit de l'italien par J.-B. Mirabaud, Paris, Garez, 1810.

3. Le Tasse, *La Jérusalem libérée*, poème traduit de l'italien par le Prince Lebrun, Paris, an XI-1819.

4. La Harpe J.-F., *Œuvres choisies et posthumes*, Paris, Migneret, 1806, 4 vol.

5. *La Divine Comédie de Dante Alighieri traduite en vers français par M. Antoni Deschamps* (vingt chants), Paris, Charles Gosselin, Urbain Canel Libraires, 1829.

6. Alighieri Dante, *Œuvres. La Divine Comédie* (traduction A. Brizeux), *La Vie Nouvelle* (traduction E.-J. Delécluse), Paris, Charpentier, 1847.

d'Artaud de Montor (il s'agit de la deuxième édition, parue en 1828-1830) il n'a lu que les seize premières pages de l'*Enfer* et une partie du *Purgatoire* ; les pages du *Paradis* n'ont pas été coupées. En revanche, la traduction de Deschamps, manifeste de la dantologie romantique à la française, a été lue tout entière.

L'attitude sceptique de toutes les factions littéraires russes de cette époque à l'égard des romantiques français est bien connue, lire attentivement Deschamps ne signifiait pas forcément approuver sa traduction. De fait, toutes les versions russes de la *Comédie* datant de la période en question sont en pleine opposition avec son système, même celle de Norov, qui du point de vue du système de versification adopté (alexandrin) lui reste la plus proche. On peut dire la même chose des stylisations dantesques de Pouchkine, créés en 1830-1832, seulement trois ans après la publication de la version de Deschamps, montrant que les choix traductifs des auteurs russes évoluent dans une autre direction qu'en France. En Russie, une traduction à la française, i. e. une acclimatation aux tonalités de la littérature nationale, n'est pas évidente car les formes de la littérature nationale ne sont pas encore définitivement forgées et leur répertoire n'est pas suffisamment riche pour fournir aux traducteurs des moules préétablis. Par exemple, Katénine pouvait pratiquer des traductions libres de l'épopée française en prenant pour modèle les cycles épiques russes. Mais, en ce qui concerne la *Divine Comédie*, la littérature russe médiévale n'avait rien d'équivalent à offrir, donc tout restait à inventer, et chaque auteur se livrait à ses propres essais.

La question des éventuels emprunts des traducteurs russes de la *Comédie* à leurs collègues français mérite d'être examinée de près, tout comme celle des emprunts pratiqués par les traducteurs français chez leurs prédécesseurs. La tra-



duction d'A. Deschamps ne comporte que vingt chants dont certains sont sensiblement abrégés ; c'est une tentative pour rapprocher Dante de la réalité littéraire contemporaine. La *Comédie* est rendue sans division en strophes, en alexandrins, ce qui donne à cette œuvre des accents romantiques immédiatement reconnaissables. Autre trait romantique notable : le caractère délibérément fragmentaire de l'ensemble. L'esthétique du fragment était inconnue des traducteurs de l'époque précédente : Rivarol ne traduit que l'*Enfer*, mais il traduit tout l'*Enfer* ; il l'accompagne de notes, il fait précéder les chants par des arguments, il produit un travail de commentateur<sup>1</sup>.

Aux antipodes l'une de l'autre à première vue, les traductions d'Artaud de Montor et de Deschamps, examinées de plus près, révèlent une parenté. Il n'y a aucun doute que Deschamps a attentivement lu la version de son prédécesseur, et peut-être même l'avait-il sous les yeux en composant son propre texte. Dans sa traduction, on trouve des choses absentes du texte de Dante (et du celui de Rivarol), mais qu'on retrouve chez Artaud de Montor. Voir le chant I, v. 9, de l'*Inferno* :

Dante : « *Ma per trattar del ben ch'i' vi trovai...* ».

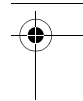
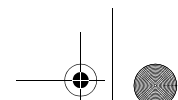
Rivarol : « C'est par ces apres sentiers que je suis parvenu ? des hautes connaissances que je veux révéler ».

Artaud de Montor : « Pour expliquer l'appui secourable que j'y rencontré je dirai quel autre spectacle... ».

Deschamps : « Pour parler d'un grand bien et d'une aide imprévue, / Je dirai quels dangers... ».

Voir aussi v. 31-33 du même chant :

1. *L'Enfère, poème du Dante*, traduction nouvelle, Paris, Mérigot et Barrois, 1783.



Dante : « *Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta / Una lonza leggera e presta molto, / Che di pel macolato era coverta* ».

Artaud de Montor : « Et voilà que, tout à coup, une panthère agile et tachetée de diverses couleurs apparaît devant mes yeux. »

Deschamps : « Voilà que tout à coup, auprès de la montée, / Une agile panthère, à la peau tachetée, / Parut devant mes yeux. »

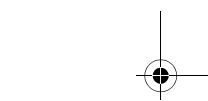
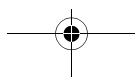
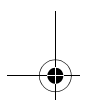
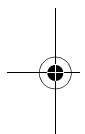
Ici, comme dans l'exemple précédent, Deschamps suit le modèle de Montor jusque dans sa structure syntaxique. On constate que le traducteur « romantique », tout comme son prédécesseur « classique » restent *grosso modo* sous l'emprise d'une même vision du Moyen Âge, en ajoutant au texte italien des « horreurs » prétendument « gothiques ». Les vers 49-51 du chant en question offrent un exemple parmi tant d'autres de la négation systématique de l'étrangeté (lexique, stylistique, syntaxique) pratiquée par les traducteurs :

Dante : « ... *una lupa, che di tutte brame / Sembiava carca nella sua magrezza / E molte gente fê già viver grame.* »

Rivarol : « Et son effroyable maigreur expliquait ses désirs insatiables : elle avait déjà dévoré la substance des peuples. Son funeste regard me remplit d'une telle horreur... »

Artaud de Montor : « Une louve avide, d'une maigreur repoussante, et souillée encore des traces de ses fureurs, en fixant sur moi ses yeux qui lançaient la terreur. »

Deschamps : « Une louve maigre, avec ses blanches dents, / Et ses deux yeux luisant comme charbons ardents. »



Là où Dante tire son effet de la juxtaposition des différents registres stylistiques, où il ménage des effets d'enjambement et offre une de ses fameuses métaphores déployées, les traducteurs se contentent d'enchaîner des clichés poétiques, reflétant leur propre idée de l'ambiance moyenâgeuse, et de ramener le nouveau à du déjà connu. L'aspiration à la fidélité philologique, le respect de la lettre qui s'imposent lentement à l'époque dite « romantique », ne signifient donc pas le respect de la fidélité stylistique.

Artaud de Montor adopte souvent un style grandiloquent et solennel, en « ennoblissant » excessivement la langue de Dante dont la beauté ne le laisse d'ailleurs pas insensible. Quelques-unes de ses remarques placées en bas de page le montre admiratif de telle ou telle image, mais sur le plan stylistique sa traduction sonne comme un anachronisme, son Dante adopte souvent un ton racinien. Son vocabulaire connoté du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'emploi des termes précieux sont ce qui le trahit le plus : on imagine difficilement Dante employer le mot « spectacle » en parlant des choses qu'il se prépare à raconter ou l'expression « élément périlleux » pour désigner la mer. Comparé à lui, Rivarol apparaît plus sobre et concis, mais il lui arrive aussi de céder aux automatismes de langage et aux habitudes rhétoriques désuètes (son Dante, par exemple, vouvoie Virgile). De même, Deschamps prête à Dante l'idée d'inspiration divine du poète<sup>1</sup>, en flagrante contradiction avec la conception de la poésie et du métier du poète au Moyen Âge. On pourrait continuer la liste de décalages stylistiques et de contre-sens.

Il n'est donc peut-être pas anodin qu'avec Dante le poids de la médiation française dans le domaine de la

1. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, traduite en vers français par M. Antoni Deschamps* (vingt chants), *op. cit.*, p. 10.

traduction se mette à diminuer ; si elle ne disparaît pas complètement, elle devient en tout cas moins directe. On ignore si Katénine, un des plus importants traducteurs de Dante de cette époque, avait puisé dans les modèles français. D'après M. Akimova<sup>1</sup>, il consultait surtout la traduction de l'*Enfer* de B. Delamathe<sup>2</sup>: moins pour sa qualité poétique (qu'il jugeait médiocre), que pour les renseignements sur la cosmologie dantesque qu'elle contenait. Mais on peut supposer qu'il connaissait également la version en prose d'Artaud de Montor. À l'appui de cette hypothèse citons la traduction qu'il donne des vers 49-51 (*Inf.* I) présentant les mêmes écarts par rapport à l'original que le texte français<sup>3</sup>.

Dante : « *E d'una lupa, che di tutte brame / Sembiava carca nella sua magrezza, / E molte genti fé già viver grame.* »

Artaud de Montor : « En même temps une louve avide, d'une maigreur repoussante, et souillée encore des traces de ses fureurs... »

Katénine : « ...А вслед за ним волк ненасытно жадной, / Пугающий чрезмерной худобой, / Губительной алчбою безотрадной... » (« Et derrière lui un loup insatiablement avide / Effrayant par son extrême maigreur... »)

1. АКИМОВА М.В. « Переводитовь Дайте in terza rima... ужасно ». История текста катенинских переводов *Inferno* // Дантовские чтения 1998 / Под общей ред. А.Илюшина. М.: Наука, 2000. ? С. 33-70.

2. Dante. *Traduction nouvelle en vers de l'Enfer du Dante, d'après le nouveau commentaire de Biaggioli, avec le texte en regard et enrichie d'un Discours sur le Dante, de notes littéraires et historiques et d'un plan géométral de l'Enfer*, par Brait Delamathe P., Londres, 1823.

3. Les citations de Katénine sont tirées de : Катенин П.А. Избранные произведения / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. Г.В.Ермаковой – Битнер. М. ; Л., 1965.

Au vers 49, Katénine introduit l'épithète « avide », qui ne figure pas chez Dante et remonte probablement à Artaud de Montor. Le vers suivant de sa version reproduit assez fidèlement la structure morphosyntaxique de la phrase française. Les deux traducteurs remplacent la métaphore dantesque *di tutte brame sambiava carca nelle sua magrezza* par la même périphrase. Mais en restituant le vers 51 le traducteur russe reste plus fidèle au texte italien sur le plan lexical (il récupère le nom *brame*, traduit en russe par *алчба*, mot archaïque appartenant au style « élevé »), tout en gardant le dessin morphosyntaxique de la version française. C'est la méthode de travail, pratiquée déjà par Batushkov, mais qui perd de son caractère systématique et se réduit à quelques emprunts lexiques ponctuels.

Quant à la traduction de Deschamps, ses rapports avec la traduction de Katénine sont plus difficiles à cerner. Les deux traductions paraissent presque simultanément (la traduction de Deschamps est publiée en 1829, celle de Katénine est terminée en décembre 1829, publiée en 1830). Cependant la façon dont les deux poètes rendent l'incipit bien connu du poème pourrait suggérer l'idée que Katénine ait connu le texte français.

## Deschamps

## Katénine

Quand j'étais ? moitié du	<i>Путь жизненный</i> пройдя
<i>chemin de la vie</i>	до половины
	(« Ayant parcouru à moitié
	le <i>chemin de la vie</i> »)

Le fait est que de tous les traducteurs français de la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, Deschamps est le seul à proposer « chemin » pour « *cammin* », les autres auteurs faisant unanimement recours au mot « course ». Cependant il s'agit bien

sûr d'une simple convergence, les deux traducteurs s'efforçant de rendre mot pour mot le premier vers de la *Comédie*.

Il semble que ce soit Rivarol qui ait été le premier à introduire en 1787 l'expression « course de vie » dans la traduction du vers le plus connu de la *Comédie*. Il est suivi, en 1811, par Artaud de Montor et, en 1835, par Calemard de Lafayette ; une vingtaine d'années passe et Ratisbonne remplace « course » par un plus subtil « trajet » qui, encore vingt ans plus tard, cède place au « terrestre voyage » de Jubert (1874) ; enfin Martrey finit en 1882 par plaquer à Dante l'expression idiomatique « cours de vie ». Cette petite histoire de traductions ne mériterait pas beaucoup d'égards si elle ne s'était pas montrée lourde de conséquences pour les traducteurs russes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il est fort possible que ce fût l'expression française « course de ma vie », identifiant la vie à un mouvement perpétuel, qui eût suggéré à un autre traducteur de Dante, Valéry Brusov, la formule « *странствие земное* », littéralement « pérégrination terrestre » (au lieu de « *cammin di nostra vita* »), laquelle formule, dans ce cas-là, serait une périphrase du français. Voici la traduction de Brusov du vers en question :

На пол-дороге *странствия земного*  
(« À mi-chemin de la pérégrination terrestre<sup>1</sup> »)

Le traducteur reproduit fidèlement la structure morphosyntaxique du texte italien, mais de fait s'en écarte considérablement sur le plan sémantique.

De son propre aveu, Brusov consultait les versions françaises en prose de la *DC*, notamment celles d'Artaud de

1. Sur Brusov-traducteur de Dante voir Бэлза С.И. Брюсов и Данте // Данте и славяне М., 1965. С. 67-94

Montor et de Méliot<sup>1</sup>. Certains de ses ajouts au texte italien pourraient avoir comme source la version d'Artaud de Montor ; en même temps ils ne sont pas du genre à exclure une simple convergence. La question pourrait sembler de peu d'importance, si ce n'était pas la popularité acquise par la prétendue citation dantesque.

Le travail de Brusov s'est arrêté au chant III de l'*Enfer* et est resté en somme peu connu. En revanche, l'expression « *странствие земное* » s'est vite implantée dans le vocabulaire poétique russe ; plus encore, elle est devenue une formule poétique. La référence qu'elle contient à l'œuvre de Dante était parfaitement transparente pour les contemporains du traducteur. Par exemple, on retrouve cette expression chez Nicolaï Goumilev, dont un des derniers recueils de poésies s'intitule *Au milieu de la pérégrination terrestre* (*Посредине странствия земного*) : les connotations dantesques de ce titre ont souvent été relevées, d'autant plus que le destin tragique de Goumilev, mort à l'âge de 35 ans, invite à ce genre de rapprochements. Il est vrai que sous la plume de Goumilev, voyageur passionné et membre de plusieurs expéditions, l'évocation de la pérégrination semblait venir tout naturellement. Les références à Dante sont d'ailleurs nombreuses chez lui tout au long de sa carrière de poète, et on ne s'étonnerait guère de le voir emprunter à la *Divine Comédie* le titre d'un de ses cycles poétiques. En revanche on passe sous silence le fait qu'il s'agit là sinon d'une fausse citation, en tout cas d'une libre périphrase du français.

1. Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduite et commentée par A. Méliot et ornée de portraits d'après Giotto et Masaccio, Paris, Garniers Frères, 1908.

Ainsi, la médiation française dans la réception russe de la *Comédie*, qui semble cesser au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, s'avère à la fois plus durable et plus subtile qu'on ne le pense parfois.

3. Troisième point à considérer : à la différence de la France et du XVIII<sup>e</sup> siècle russe où la translation littéraire d'une œuvre poétique commence souvent par des mises en prose, les traductions russes de la *Comédie* dès le début ne se font qu'en vers<sup>1</sup>. Selon la tradition établie à cette époque, seule la structure du vers est considérée comme adéquate pour restituer un texte poétique. Les mises en prose, notamment celles des épopées italiennes, ont été pratiquées au XVIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où les traducteurs russes ne travaillaient qu'à partir des mises en prose françaises. Cette pratique cesse au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et dès lors le choix entre la prose et le vers ne se pose plus en tant que problème.

L'exemple de Batushkov illustre bien ce tournant. Il commence par traduire ses Italiens préférés en vers avant de se tourner vers la prose. Mais les traductions en prose s'avèrent encore plus décevantes : très vite, il découvre que la prose ne garde que les idées. Cela l'oblige finalement à abandonner sa traduction entamée de la « Jérusalem ». Chez Batushkov, on sent se dessiner un nouveau contour de la théorie traductive : les traducteurs commencent à prendre conscience des effets de sens de la forme poétique, la notion de « fidélité » se charge d'un sens nouveau.

En France c'est la prose qui à cette époque manifeste souvent l'ambition de cerner au plus près l'original. Les traductions versifiées de la *Comédie* apparaissent ici relativement tôt, dès 1816. Cependant, ces publications ne consti-

1. À l'exception de la traduction déjà mentionnée du premier cantique par E. Kologrivova (1842).



tuent aucunement un point tournant, les versions en prose et celles en vers vont se succéder à tour de rôle jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, le discours sur la traduction tend à s'organiser autour des habituelles options générales *littéralité/invention*.

Au contraire, en Russie, l'imposition du vers comme la seule option possible pousse les traducteurs à s'interroger plus sur le système de versification à choisir. De fait, l'évolution de la pratique traductive de la *Comédie* durant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se situe dans cette quête d'une forme métrique appropriée et d'un registre stylistique adéquat.

La tradition venue de France (et d'ailleurs fort récente à cette époque) voulait qu'on rende l'hendécasyllabe italien par l'alexandrin coupé 6-6 (autrement dit, avec une coupure entre le troisième et le quatrième pied, en termes de versification syllabo-tonique). L'inconvénient évident de cette option était lié au fait que l'alexandrin restait solidement associé à la poétique classique française. L'extrait traduit en 1823 par A. Norov en est un bon exemple<sup>1</sup>. Son texte est plus une traduction vers le français du XVIII<sup>e</sup> siècle, que vers la langue de Dante : scansion binaire en hémistiches symétriques, certains choix de lexique, phraséologie lisse – tout revêt la couleur française. L'emploi de la *terza rima* à la place des rimes plates n'y change pas grand-chose.

Aux antipodes avec la politique traduisante de Norov est celle de S. Schevyrev, à qui on doit la seule au XIX<sup>e</sup> siècle tentative de traduire Dante en vers syllabiques<sup>2</sup>. C'est aussi la première version ouvertement antifrançaise, car l'inévitable

1. Publié en 1823 dans la revue Сын Отечества (N 30) ; cité chez : Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.

2. Cité chez : Мастера русского стихотворного перевода / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. Е.Г.Эткинда. Л., 1968.

alexandrin est remplacé par l'hendécasyllabe ; mais aussi parce qu'à la clarté et à l'élégance le traducteur préfère un style volontairement dur, coupé d'invraisemblables césures, compliquant la syntaxe, usant des rimes exclusivement féminines, ce qui constitue l'entorse volontaire à la règle de l'alternance des rimes dans la versification russe. En choisissant comme l'alternative à l'alexandrin l'hendécasyllabe, mètre rarement exploité à cette époque, il crée un précédent et ouvre une brèche. Il faut y voir un choix stylistique du poète qui entend ainsi souligner la tonalité « italienne » propre à son texte, tonalité qu'expriment également l'introduction de l'élision, étrangère à la langue russe, et l'accumulation de rimes féminines. Le texte traduit participe non seulement à la translation de l'œuvre étrangère dans une langue différente ; il participe aussi au transfert de l'étranger de cette œuvre. Il s'agit, en somme, de laisser parler l'Autre (Tasse ou Dante) sans chercher à le faire parler russe.

La hardiesse de son entreprise est d'ailleurs limitée par le fait que la plupart des vers syllabiques autorisent tout de même l'analyse en termes de pieds accentuels (i. e. entrent dans le schéma des vers iambiques à cinq accents<sup>1</sup>). Cela n'empêche pas que dans sa quête d'équivalent métrique à l'hendécasyllabe italien cette version est de loin en avance sur toutes les autres. Même si le traducteur est par la suite revenu au système traditionnel syllabo-tonique, ses recherches n'ont pas été oubliées, comme l'a montre la traduction récente d'A. Ilushine.

1. Voir par exemple : « Сии слова на темноцветном камне / Поверх ворот увидел я, смятенный, / И рек: "Учитель, речь сия жестока мне." // И отвечал вожатый искушенный: / "Да совлещутся здесь твои сомненья. / Да умертвится всякой прах презренной!" // Мы прибыли ко месту назначения... » (*Inf*: III, 10-16).

Enfin, Pavel Katénine, en 1832, rompt définitivement avec la tradition française en optant pour le pentamètre iam-bique, qui s'impose comme le mètre le plus usuel pour les années à venir. On lui connaît une remarque stylistique intéressante justifiant ce choix ; il note que l'alexandrin est à réfuter, entre autres choses, parce qu'il est de deux syllabes plus long que le vers épique italien, ce qui oblige le traducteur à allonger sa pensée, à la rendre moins concise.

En tant que traducteur, Katénine a contribué à introduire dans la littérature russe au moins deux styles nouveaux : celui de la poésie populaire espagnole et celui des tercets dantesques. Avec lui dans la théorie de la traduction s'introduit l'exigence d'un effet exotique, qu'il soit linguistique, métrique ou stylistique. Mais sa propre métrique reste relativement sage : Katénine suit le principe de l'école russe en respectant le nombre de syllabes de l'original et en optant pour un équivalent syllabo-tonique de l'hendécasyllabe italien.

Son mérite le plus grand est d'avoir explosé l'homogénéité stylistique qui caractérisait les traductions précédentes de la *Comédie*<sup>1</sup>. Son système stylistique (mélange d'archaïsmes et d'expressions populaires) sera repris au <sup>xx</sup>e siècle par M. Lozinski, dont la traduction sera jugée canonique. Pourtant, soixante ans plus tard les choix stylistiques et métriques de Lozinski apparaissent eux aussi comme trop prudents.

Pour conclure ce rapide bilan, quelques mots sur la situation actuelle des traductions russes du poème. Dès la fin des années 1970 une nouvelle exigence d'équimétrie

1. « Сии слова на лверью на стене / Я прочитал и молвил, вопрошая : / “Учитель мой, я не пойму вполне.” // В ответ же он, вопрос мой разрешая : / “Здесь верою да крепнет человек, / Здесь да умрет в нем суета земная : // Се место я тебе о коем рек...” » (Inf. III, 10-16). À comparer avec la note précédente.

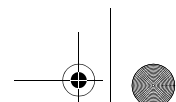
oblige les traducteurs à revenir sur la question du mètre à choisir pour la *Divine comédie*. L'actualisation de la tradition syllabique par A. Ilushine<sup>1</sup> témoigne, pourrait-on penser, de ce que le pentamètre iambique en tant que mètre de substitution de l'hendécasyllabe italien semble avoir épuisé ses ressources. Un sentiment similaire transparaît dans la récente traduction en vers libre de l'*Orlando furioso* d'Arioste (M. Gasparov, 1992). Mais, à la différence de la France où les traductions en vers libres se pratiquent depuis longtemps, les traducteurs russes se montrent en général plus réticents sur la question. Ainsi, la dernière en date traduction de la *Comédie* (V. Marantzman, 1999<sup>2</sup>) marque un retour au système syllabo-tonique, en réitérant l'idéologie dominante de la pratique traductive russe : traductions versifiées pour textes poétiques ; mètre poétique choisi équivalent du celui du texte-source<sup>3</sup>.

Globalement, le bilan des traductions reste mitigé. D'une part, la *Comédie* reste un chef-d'œuvre relativement

1. Данте Алигьери. Божественная Комедия. Вступ. статья, перевод и примеч. А.Илюшнина. М., 1995.

2. Данте Алигьери. Божественная Комедия. Перевод В.Г.Маранцмана. СПб., 1999.

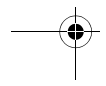
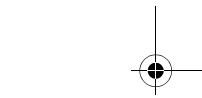
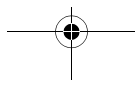
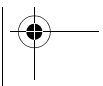
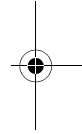
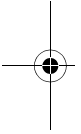
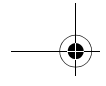
3. En 1977, Joseph Brodsky dans son essai sur Ossip Mandelstam (auteur, rappelons-le, d'un *Entretien sur Dante*, très important pour la traductologie russe du XX<sup>e</sup> siècle) a résumé ainsi le credo des partisans de la forme poétique : « Il faut garder à l'esprit que les mètres poétiques sont par nature des grandeurs spirituelles et qu'ils n'ont pas d'équivalents. Ils ne peuvent se substituer les uns aux autres, encore moins par un vers libre. Une disproportion des mètres provoque une inadéquation dans la respiration et dans la contraction du muscle cardiaque. Une entorse faite aux rimes entraîne une inadéquation des fonctions cérébrales. Une attitude désinvolte envers ces choses relève dans le meilleur des cas du sacrilège, et dans le pire des cas, de la mutilation et du meurtre » (Бродский И. Меньше единицы. Избранные эссе. Пер. с английского под ред. В.Голышева. М.: Издательство Независимая газета, 1999. С. 139).

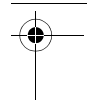
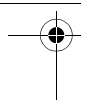
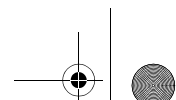


peu traduit, surtout si l'on compare le nombre de ses traductions russes avec la réception du poème dans les autres pays de l'Europe<sup>1</sup>. Mais d'autre part, on constate que dès le XIX<sup>e</sup> siècle la *Divine Comédie*, peut-être plus qu'aucune autre œuvre, devient le champ privilégié de recherches métriques et stylistiques, qu'elle est au cœur des réflexions théoriques sur la traduction et sur les choix traductifs. À titre de comparaison, les traductions du Tasse et ou d'Arioste n'ont jamais eu la chance de devenir l'objet d'une théorisation si intense.

---

1. Ainsi pour la seule période 1900-1982, on ne compte pas moins de six traductions intégrales en Angleterre, neuf traductions intégrales et deux traductions de l'*Inferno* aux Pays-Bas. Voir *L'Opera di Dante nel Mondo*, édition et nouvelle traduction sous la direction d'Enzo Esposito, Ravenna, Longo Editore, 1992.

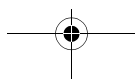
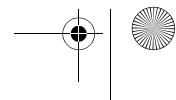
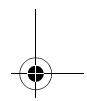
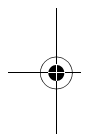
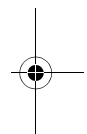




## Rajeunir Montaigne

par ANTOINE COMPAGNON

Depuis Mlle de Gournay, sa « fille d'alliance », chaque génération s'est fait son Montaigne en choisissant dans les *Essais* tel ou tel chapitre préféré, et Montaigne n'a jamais quitté les feux de la rampe. Pascal s'est disputé avec lui dans l'*Entretien avec M. de Saci* comme s'il était son adversaire le plus vivant. Malebranche a jugé indispensable de le réfuter longuement dans la *Recherche de la vérité*. Après 1870, dans les débuts de la III<sup>e</sup> République, on s'en est pris à son conservatisme politique et à son légitimisme monarchique, et on l'a même accusé de couardise comme maire de Bordeaux, sous prétexte qu'il aurait déserté sa ville malade de la peste. Si sa prétendue mauvaise influence devait être combattue, c'était qu'elle s'imposait. En 1892, pour le troisième centenaire de sa mort, qui a coïncidé avec la disparition d'Ernest Renan, on a fait d'eux des confrères en scepticisme et en dilettantisme. En 1933, pour le quatrième centenaire de sa naissance, la République ne lui a plus cherché querelle, mais l'a définitivement canonisé grâce à l'évolution philosophique que Pierre Villey avait discernée dans sa pensée : du stoïcisme au scepticisme et à l'épicurisme. Ainsi était-il rangé et assagi, rendu inoffensif et disponible pour les enfants des écoles.



Dans sa photographie officielle comme président de la République, prise par Gisèle Freund en 1981, François Mitterrand s'était fait représenter dans la bibliothèque du palais de l'Élysée, tenant les *Essais* à la main. Durant quatorze années à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, le livre de Montaigne a figuré dans toutes les mairies et les ambassades de France, dans le bureau des élus et des fonctionnaires. Pour donner de lui-même aux Français l'image d'un homme de culture et d'un humaniste, et pour donner au monde l'image d'une France éprise de liberté et de tolérance, et inspiratrice des droits de l'homme, François Mitterrand avait élu Montaigne. À la vérité, quel autre écrivain aurait-il pu choisir ?

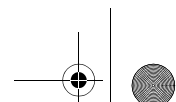
On posait à André Gide, en 1929, à Berlin, la traditionnelle question du panthéon des lettres : quel écrivain français placer auprès de Goethe comme phare de la culture européenne ? Suivant le cliché obligé depuis le romantisme, chaque littérature nationale – et chaque nation, car rien n'exprime mieux l'esprit d'une nation que sa littérature – s'incarne dans un écrivain souverain, tel Dante, Shakespeare, Cervantès, Goethe ou Pouchkine, mais la littérature française manque de cet être suprême dont graver le nom au fronton des monuments et des bibliothèques auprès d'Homère et de Virgile. Molière ou Hugo feraient-ils l'affaire ? Mais l'un est comique et l'autre politique. Ou bien Voltaire ou Rousseau ? Mais la faute qu'on leur attribue divise encore le pays. Aucun écrivain ne semble s'imposer, car la continuité et la contestation n'ont cessé de marquer la littérature française : celle-ci fourmille de couples, à chaque moment de son histoire et dans la durée de sa tradition : Corneille et Racine à l'âge classique, ou Montaigne et Pascal d'un siècle à l'autre.

Or Gide répondit Montaigne sans état d'âme. L'auteur de *L'Immoraliste* voyait en l'auteur des *Essais* le Goethe français, c'est-à-dire non seulement le meilleur représentant de



l'esprit de la nation, mais aussi un écrivain de valeur universelle. Car Montaigne – c'est ce qui explique le choix de Gide – ne se réduit pas à l'esprit français qu'il représente par excellence, ou à l'idéal de la culture de l'« honnête homme » qu'il transmet à l'âge classique et aux Lumières, ou encore à la tradition de l'« humanisme civique » qui devait mener jusqu'à l'invention de l'« intellectuel » français à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Montaigne est, comme Charles Du Bos l'affirmait, « le plus grand Européen de la littérature française ». Disciple de Socrate et de Plutarque, traducteur de Raimond Sebond, lecteur du Tasse, il est avec Érasme le grand passeur de la Renaissance. Shakespeare lui doit le Caliban de *La Tempête*, bien avant qu'Emerson et Nietzsche, ou Walter Pater et Stefan Zweig, ne dialoguent avec lui. Dans les mêmes années de l'entre-deux-guerres et des derniers feux de l'humanisme, c'est-à-dire de la croyance que la lecture assidue des grands livres nous permet de vivre mieux, Albert Thibaudet faisait de lui « le père de l'esprit critique », soit du discernement, de l'écoute et de la sympathie. À Berlin, Gide – il vaut sans doute la peine de signaler que le journaliste qui l'interrogeait s'appelait Walter Benjamin –, Gide défendait en lui un modèle pour la réconciliation franco-allemande et pour la défense de la paix dans une Europe de la culture, une nouvelle république des lettres, car cette Europe eût été bien inspirée de cultiver la tradition qui faisait son unité comme Montaigne avait tenté, avec ceux qu'on nommait alors les « Politiques », de surmonter les divisions religieuses de la France durant les guerres civiles. La statue de Montaigne par Paul Landowski fut alors dressée en face de la Sorbonne : les passants, d'où qu'ils viennent, en caressent le pied, comme la mule du pape que Montaigne avait baisée durant son voyage en Italie.

Tous ces éloges – de même que les blâmes – relèvent sans doute du malentendu, du parti pris, voire de la propagande,



mais la littérature vit de ce genre de quiproquos ou d'abus. Les historiens de la littérature, par un effort « sisyphien », cherchent à reconduire les textes à leur sens original, mais, d'une part, ils n'y parviennent jamais – et heureusement, car ils tendent à figer notre interprétation de la littérature –, d'autre part, on n'arrête pas le progrès, si l'on peut appeler progrès la succession des lectures qui renouvellent les grands écrivains, c'est-à-dire les déforment et leur amènent de nouveaux lecteurs souvent en dépit du sens original. Le contresens n'est-il pas la vie même de la littérature ? Sans lui, elle reste enfermée dans les bibliothèques comme les morts dans les cimetières. À la philologie, qui retourne à l'origine des textes, s'oppose le mouvement ininterrompu de l'allégorie, qui tire les textes à nous, les adapte à nos questions, les malmené et les transmet. Aussi ne nous plaignons pas que Montaigne, comme les autres grands écrivains, ait été souvent lu malgré lui, tiré à hue et à dia, et acceptons que la lecture que nous en faisons aujourd'hui soit aussi provisoire que toutes celles qui l'ont précédée. Comme nos prédécesseurs, nous avons notre Montaigne, nous nous attachons à un chapitre sur lequel on n'avait pas trop insisté jusque-là, à une phrase qui se trouve en harmonie avec notre sensibilité d'aujourd'hui, et c'est tant mieux, car c'est ainsi que vit une tradition, que le passé a un avenir.

Le Montaigne de François Mitterrand en 1981 était encore celui de Gide en 1929, un homme universel, un grand écrivain inspiré, sur le modèle des romantiques, un moderne, précurseur de la naissance de l'individu, de la philosophie des Lumières, de la croyance au progrès et des droits de l'homme. « Sans doute, l'importance d'un auteur tient-elle non seulement à sa valeur propre, mais encore et beaucoup à l'opportunité de son message », reconnaissait Gide. Tous deux appréciaient non pas le Montaigne des

philologues, mais le Montaigne des amateurs et des « honnêtes gens » : chez celui-ci, le « suffisant lecteur » trouve des réponses aux questions neuves qu'il se pose ; il déniche dans les *Essais*, comme le prévoyait Montaigne, des « perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues ». Les philologues avaient beau nous objecter que Montaigne était un prémoderne qui voyait l'âge d'or loin derrière lui, il a longtemps été lu, par un anachronisme fécond, du point de vue des Lumières, du romantisme, de la modernité ou même de la postmodernité, comme notre grand frère.

À côté du Montaigne de la Sorbonne, du Montaigne des professeurs, il y a donc un autre Montaigne qui compte plus, celui des « suffisants lecteurs ». Ceux-ci le comprennent à leur façon même si, au fond, on peut penser que ce qu'ils cherchent tous, génération après génération, dans les *Essais*, c'est simplement un peu d'« humaine sagesse », une éthique de la bonne vie, une morale de la vie publique comme de la vie privée. Or les deux Montaigne ont récemment changé. Savants ou amateurs, nous ne lisons plus les *Essais* comme il y a vingt ou trente ans, comme en 1980, pour le quatrième centenaire de leur première édition, ou comme en 1992, pour le quatrième centenaire de la mort leur auteur. La tradition, c'est le changement dans la durée, et c'est pourquoi il nous faut refaire périodiquement nos éditions et nos traductions des grandes œuvres du passé, les mettre à jour afin qu'elles correspondent mieux à nos attentes.

Notre texte des *Essais* s'est beaucoup renouvelé depuis vingt ans, de manière assez imprévue et surprenante. Quand j'étais étudiant, nous lisions tous Montaigne dans l'exemplaire de Bordeaux et nous n'aurions pas imaginé autre chose. Aucun autre texte n'était d'ailleurs disponible en librairie. Or, depuis une quinzaine d'années, la balance penche en faveur d'un autre texte, celui de l'édition posthume de 1595 procurée par

Marie de Gournay, qui semble aujourd'hui faire la quasi-unanimité des éditeurs et des traducteurs. De tels renversements du consensus critique sont curieux à observer.

Montaigne publia deux éditions des *Essais* de son vivant, les livres I et II en 1580, puis les livres I, II et III, avec des additions importantes dans les deux premiers livres, en 1588. Il continua ensuite, jusqu'à sa mort en 1592, de faire des ajouts dans les marges de son livre. Mlle de Gournay devait publier après sa mort l'édition de 1595, laquelle comprend des additions copieuses et capitales aux trois livres et diffère sensiblement du texte de 1588. C'est cette édition posthume de 1595 qui fut traditionnellement rééditée jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans laquelle on a lu Montaigne, depuis Pascal jusqu'à Renan, en passant par Rousseau et Montesquieu, ou encore Emerson et Nietzsche.

Or la tradition critique fut soudain bousculée par l'édition municipale des *Essais*, établie par Fortunat Strowski au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, sur la base de l'exemplaire de Bordeaux, c'est-à-dire d'un volume de l'édition de 1588 appartenant à la bibliothèque municipale de Bordeaux et contenant de nombreux ajouts de la main de Montaigne. Strowski en donna une édition qui distinguait les couches successives du texte : 1580, 1588, additions ultérieures. C'était, semble-t-il, l'éminent critique Ferdinand Brunetière qui, inspiré par les éditions synoptiques de la Bible, lui avait suggéré l'idée d'une telle présentation. Pierre Villey, grand érudit montaignien, spécialiste des sources antiques des *Essais*, reprit ce principe au début des années 1920 dans une édition plus accessible, et il désigna les trois couches du texte par des lettres (*a* : 1580 ; *b* : 1588 ; *c* : additions manuscrites de l'exemplaire de Bordeaux). Ensuite, cette édition fut reprise par toutes les éditions courantes des *Essais*, par exemple « La Pléiade » d'Albert Thibaudet et Maurice Rat dans les années 1930, jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Le malheur, c'est que les différences entre l'exemplaire de Bordeaux et l'édition posthume de Mlle de Gournay étaient nombreuses et significatives. Strowski et Villey, qui se méfiaient des interventions de Mlle de Gournay, choisirent l'exemplaire de Bordeaux comme texte de base parce qu'il était attesté, mais ils furent parfois contraints de tenir compte de l'édition de 1595, notamment lorsque l'exemplaire de Bordeaux présentait des lacunes ou des rognures, si bien que l'édition dans laquelle nous avons pris l'habitude de lire Montaigne complétait le cas échéant le texte de l'exemplaire de Bordeaux par les leçons de l'édition posthume. Nous disposions donc d'un texte composite auquel les spécialistes ne pouvaient pas se fier dans le détail et qui les contraignait à aller vérifier sans cesse l'état du texte qu'ils commentaient : en 1580, 1588, 1592, 1595, quel était-il exactement ?

Il est toujours difficile de se prononcer sur l'origine des révolutions, qu'elles soient politiques ou textuelles, mais les spécialistes ont commencé à se plaindre de plus en plus vivement des éditions des *Essais* fondées sur l'exemplaire de Bordeaux. Par contre-coup, ils s'en sont retournés à l'édition de 1595 et se sont mis à réhabiliter Mlle de Gournay. Pour sauver son édition, il suffisait de faire l'hypothèse que celle-ci avait eu pour base une copie établie par Montaigne, portant ses ultimes annotations. Cette copie aujourd'hui perdue – un exemplaire de l'édition de 1588 farci d'additions – aurait été fournie par Mlle de Gournay à l'imprimeur. Quant à l'exemplaire de Bordeaux, il n'en aurait été que le manuscrit de travail et ne représenterait donc pas les dernières volontés de l'écrivain. Ainsi sommes-nous revenus vers Mlle de Gournay et lisons-nous désormais Montaigne dans un texte auquel les éditeurs modernes n'ont pas touché et qu'ils n'ont pas reconstitué comme une cathédrale de Viollet-le-Duc. En quelques années, l'exemplaire de Bordeaux a été ravalé au rang de

brouillon, tandis que, par un beau *mea culpa* de la tradition critique, l'exactitude de Mlle de Gournay et la fiabilité de son édition posthume étaient entièrement réévaluées.

Nous en sommes là : la nouvelle édition de « La Pléiade », publiée en 2007, suit le texte de 1595 tel quel. D'autres bouleversements accompagnent cette première révolution critique et témoignent de notre goût contemporain. Strowski et surtout Villey, puis tous leurs descendants, avaient jugé nécessaire, en bons élèves de la III<sup>e</sup> République qu'ils étaient, de rendre le texte des *Essais* plus accessible aux lecteurs qu'ils avaient à l'esprit, c'est-à-dire les lycéens et les étudiants. Aussi avaient-ils considérablement modernisé l'orthographe, transformé la ponctuation afin de la rendre cohérente et logique, et surtout – c'était l'adaptation la plus visible – divisé le texte en paragraphes, alors que les chapitres de Montaigne se présentaient d'une seule coulée, parfois pendant de très nombreuses pages – plusieurs centaines pour l'« Apologie de Raimond Sebond » –, puisque le paragraphe n'avait pas encore été inventé de son vivant. Bref, les éditions de Montaigne auxquelles nous étions habitués étaient des artefacts, et nous lisions un autre livre que celui que nous croyions et que Montaigne avait voulu.

Aujourd'hui, le purisme semble l'emporter et l'on préfère revenir à un texte authentique, fidèle au dessein de son auteur, même si ce texte est plus difficile à lire : la nouvelle « Pléiade » nous donne donc non seulement le texte de 1595, mais dans la ponctuation de 1595, et sans les paragraphes devenus traditionnels au XX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, conformément à l'édition de 1595 de Mlle de Gournay et pour aller jusqu'au bout de la récusation de l'exemplaire de Bordeaux, le texte des *Essais* nous est dorénavant procuré dans des éditions qui ne distinguent plus les couches du texte. Comme si on voulait empêcher le

lecteur de se raccrocher à une hypothétique évolution des idées de Montaigne pour accéder plus aisément à un sens prétendument ferme des *Essais* ; comme si on souhaitait qu'il explore ceux-ci sans repères, s'égare dans leur terrain compliqué et y trace lui-même son chemin.

Nous ne sommes plus face à une reconstitution archéologique idéale ou scolaire des *Essais* et nous lisons Montaigne comme on l'a lu aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Mais l'authenticité a un coût évident. Sans paragraphes, dans une ponctuation étrange, peu systématique, et sans l'indication des couches, les *Essais* sont plus durs à pénétrer. Par exemple, l'indication des couches du texte permet de parcourir la première rédaction d'un raisonnement de Montaigne et d'y reconnaître les liaisons et les tournants – les *et* et les *mais* –, avant que ceux-ci ne soient distendus par les ajouts et enfouis sous les couches du texte. Remonter dans les couches du texte et dans l'histoire de la publication, on se dit sans doute que c'est se faciliter la lecture, mais que c'est aller contre le dessein de l'auteur, qui remit à son éditeur un texte uniforme.

Faisons donc notre deuil du Montaigne de notre jeunesse, ce Montaigne du XX<sup>e</sup> siècle que Villey avait inventé pour nous, car le choix de l'exemplaire de Bordeaux et l'indication des couches du texte étaient deux décisions qui allaient ensemble. Les trois couches correspondaient en effet *grosso modo* aux trois époques qu'on distinguait commodément dans sa pensée – le stoïcisme, le scepticisme et l'épicurisme –, mais qui étaient elles aussi des approximations pédagogiques. Bref, notre Montaigne du XX<sup>e</sup> siècle, celui de mes années d'étudiant, était un peu trop ordonné, trop soigné, trop scolaire, et l'on nous rend aujourd'hui un Montaigne plus embrouillé et confus, et en ce sens probablement plus fidèle.

D'autres éditions récentes – celle de l'Imprimerie nationale ou de la Pochothèque –, de même que de nouvelles traductions

— par exemple celle de l'éditeur Acanalado en espagnol —, ont également choisi le texte de l'édition de 1595. On a cependant parfois résisté à l'abandon des paragraphes et de l'indication des couches du texte, comme dans la traduction espagnole, décision sage, car elle accroîtra la foule des lecteurs de Montaigne, et il ne faut peut-être pas être plus royaliste que le roi.

Montaigne n'imaginait pas que nous le lirions aujourd'hui. « J'écris mon livre à peu d'hommes, et à peu d'années », annonçait-il avec prudence, à moins que ce ne fût une profession d'humilité. Son expérience lui avait appris que la langue française avait tant évolué au cours de sa propre vie qu'il ne pensait pas que les prochains siècles pussent comprendre la langue de ses *Essais* : « Si ç'eust esté une matiere de durée, il l'eust fallu commettre à un langage plus ferme : Selon la variation continuelle, qui a suivy le nostre jusques à cette heure, qui peut esperer que sa forme presente soit en usage, d'icy à cinquante ans ? » Montaigne écrivit pourtant les *Essais* en français, non pas en latin, car son projet de se peindre dans sa vérité ordinaire était inséparable du choix de la langue vulgaire, celle de la vie quotidienne, du jour le jour.

Ses *Essais* nous parlent encore après beaucoup plus du demi-siècle qu'il prévoyait. Toutefois, près de cinq siècles après leur rédaction, qui peut encore les lire sans effort ? Leur langue, qui n'est pas toujours facile, déroute de plus en plus, dit-on, les jeunes lecteurs. D'un côté, les éditions actuelles se sont faites plus authentiques et donc plus difficiles. De l'autre, quand on se propose de donner des éditions des *Essais* en français moderne, c'est-à-dire des traductions, les puristes protestent vivement. Faut-il imposer de lire Montaigne dans l'original, même si de moins en moins de lecteurs en sont capables, ou bien se résoudre à donner des traductions des *Essais* en français moderne afin de leur conserver des lecteurs



jeunes ? Faut-il rajeunir la langue de Montaigne ? La question laisse perplexe et n'est pas tranchée, encore que le climat soit peut-être en train de changer. Dans son compte rendu de la nouvelle « Pléiade » dans *Le Monde* (15 juin 2007), Marc Fumaroli appelait de ses vœux une traduction en français moderne du texte des *Essais* et se félicitait que « les éditeurs, une fois leur travail scientifique rempli, se proposent, comme Rico pour Quichotte, de donner une édition en français moderne, pour le vaste public. Qu'ils se hâtent ! ».

Encouragées par un tel *nihil obstat*, les éditions Gallimard viennent en effet de publier, auprès de leur « Pléiade » pour puristes et dans la collection « Quarto », plus grand public, une « adaptation » des *Essais* en français moderne. Celle-ci reprend – y compris les coquilles – le texte qu'André Lanly, professeur à Nancy, avait donné chez Champion en 1989 et 2002, publication restée confidentielle, de même que l'autre édition des *Essais* en français moderne proposée en 2002, chez Arléa par Claude Pinganaud, avait été également dédaignée. Ces traductions étaient le fait de francs-tireurs et, au tournant des siècles, le moment n'était pas encore venu. L'est-il à présent ? Voilà pour la première fois le texte rajeuni des *Essais* au catalogue chez un grand éditeur littéraire, et il semble qu'il se vende bien : publié à la fin de janvier 2009, il a déjà été réimprimé au début d'avril. Nous serions donc à un tournant. Il manque malheureusement au volume de « Quarto » une introduction, un index, et surtout une note sur le texte qui nous indique quel texte de base a été adopté – en fait, l'exemplaire de Bordeaux – et qui nous donne un minimum d'informations sur les interventions de l'adaptateur, sur sa méthode, sur ses choix. Là aussi, les couches ont été effacées, mais non les paragraphes. Le reprint a été hâtif, mais il répond à la demande du public. La polémique n'est d'ailleurs pas close : Guy

Jacquesson, alias Guy de Pernon, reproche à André Lanly l'insuffisance de son rajeunissement des *Essais* touchant au seul lexique, non à la syntaxe, et propose sa propre traduction, affectant aussi la structure des phrases, sur son site hyperlivres .net.

La décision de la librairie Gallimard fera-t-elle jurisprudence ? Changera-t-elle l'état d'esprit des spécialistes ? Dans sa présentation originale, Lanly s'en prenait au « snobisme qui consiste à multiplier les éditions proposées sans en pouvoir lire aucune ». Les snobs de l'université feront-ils lire les *Essais* en français moderne à leurs étudiants ? La même maison nous offre en tout cas deux éditions radicalement opposées des *Essais*, en attendant la troisième qui paraîtra bientôt dans la collection « Folio » et qui pratiquera des choix encore différents. Notre Montaigne reste éminemment mobile.

Hors de France, on a bien de la chance que la question de la langue ne se pose pas de manière aussi intense, et, si l'état d'esprit ne change pas en France, on assistera bientôt au paradoxe suivant : Montaigne sera plus lu et mieux compris ailleurs que dans le pays où il est né et dans la langue qu'il a choisie, car les amateurs étrangers ont le droit de le lire dans une langue moderne. Ils ont sur les Français ce grand avantage : on leur procure régulièrement des traductions nouvelles, refaites dans leur langue d'aujourd'hui, sans que cela ne choque personne. C'est pourquoi aux États-Unis, j'ai souvent conseillé à mes étudiants de commencer par lire les chapitres que je mettais à leur programme dans l'excellente traduction de mon prédécesseur Donald Frame avant de les aborder en français, démarche qui ne les détournait pas du texte original et les rendait plus sensibles aux subtilités de la langue de Montaigne ainsi qu'aux complications de sa pensée. Fera-t-on désormais de même en français ?

Le Montaigne des philologues a changé : il est plus pur et dur que jamais. Mais l'autre Montaigne, celui des lecteurs, celui des critiques, celui qu'on tire à nous pour le lire encore, pour lui poser nos propres questions, lui aussi n'est plus le même.

Quand j'avais 20 ans, le dernier Montaigne, celui que nous lisions avec passion, c'était par exemple celui que Jean-Yves Pouilloux venait de révéler dans *Lire les « Essais »* (1969), titre calqué sur le *Lire « Le Capital »* d'Althusser. Pouilloux lisait Montaigne comme Althusser avait lu Marx : il proclamait le retour au texte en dépit des gloses et faisait bon marché du prétendu humanisme de son auteur. Ce Montaigne-là était rebelle à la sagesse bourgeoise dans laquelle on le classait depuis que Pierre Charron, au XVII<sup>e</sup> siècle, avait extrait de son désordre des maximes morales univoques. Et il était réfractaire à l'évolution philosophique qui permettait de l'expliquer aux écoliers depuis Brunetière, Strowski et Villey. Revenant au texte, Pouilloux se montrait attentif au détail de son accumulation, notamment à ses citations, à ses apories et à ses bévues. C'est à ce Montaigne-là, structuraliste si l'on veut, ou même déjà déconstruit, que j'ai d'abord été initié, un Montaigne très éloigné des leçons bien-pensantes qu'on y apprenait au lycée.

Depuis, il y a eu plusieurs autres Montaigne. Le mien, celui sur lequel j'ai travaillé, a été le parangon de l'intertextualité. Nous découvriions dans les *Essais* – encore mieux que chez Rabelais – le comble du dialogisme à la Bakhtine, depuis la citation jusqu'au plagiat. « Nous ne faisons que nous entre-gloser », avait reconnu leur auteur : ce Montaigne-là n'ignorait ni la théorie du texte ni les sophistications de la linguistique. Nous fîmes de lui un nominaliste et un prophète de la panrhétorique alors régnante : on ne sort pas du langage, du discours et de l'interprétation, car « tout fourmille de commentaires ». Tout cela est dans les

*Essais*, mais aussi autre chose. On en était là en 1980, pour le quatrième centenaire des livres I et II.

Vers 1992, pour le quatrième centenaire de sa mort, un autre Montaigne s'imposa, justement le Montaigne de l'Autre avec un grand A, celui du voyage, du Nouveau Monde, celui des chapitres « Des cannibales » et « Des coches ». Lévi-Strauss, dans *Tristes tropiques* (1955), avait déjà pris comme patron auprès de Rousseau ce Montaigne sensible à la différence des cultures et à l'arbitraire des coutumes : « Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la coutume, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie. » L'auteur des *Essais* était érigé en inventeur du relativisme culturel ou même du multiculturalisme à la mode de la fin du siècle : « Tout cela ne va pas trop mal : mais quoy, ils ne portent point de haut de chausses ! »

Il y eut aussi le Montaigne de « Sur des vers de Virgile », au centre du beau livre de Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement* (1982) : non seulement la thèse de l'évolution était décidément réfutée, puisque le rouet du stoïcisme, du scepticisme et de l'épicurisme se répétait partout et toujours dans les *Essais*, quel que soit le thème effleuré – tel était le « mouvement » perpétuel sur lequel Starobinski insistait –, mais la dialectique du même et de l'autre n'aboutissait pas non plus, et le Montaigne intertextuel ou nominaliste était lui aussi congédié. Pour parler du plus intime de lui-même – son corps, son sexe –, Montaigne avait non seulement découvert qu'il devait passer par la citation des poètes latins, notamment Lucrèce et Virgile, mais il avait aussi compris que pour dire les choses les plus nues, il fallait non pas parler franchement et directement, mais suggérer et laisser entendre : « Les vers de ces deux poètes, traitant réservément et discrètement de la lascivité comme ils

font, me semblent la découvrir et éclairer de plus près. » Ainsi l'indirection, la métaphore, la littérature étaient-elles sauvées et se révélaient-elles supérieures à tous les autres discours, notamment la philosophie.

À l'âge de l'écriture de soi, l'autoportrait de Montaigne devait retenir l'attention. « Je suis moi-même la matière de mon livre », confiait l'auteur dans la dédicace, annonce que, par un anachronisme, nous avons trop tendance à comprendre au sens de la confession romantique de la subjectivité, même si en vérité Montaigne ne trace son premier portrait de lui-même que loin dans le livre II, au chapitre « De la praesumption ». Mais Michel Foucault nous a rappelé, dans *Le Souci de soi* (1984), la tradition d'une autre « écriture de soi » ou « technique de la vie » venue de l'Antiquité, et il nous a fait mieux comprendre que Montaigne parlait déjà de lui dans les chapitres dits impersonnels du livre I, que nous néglignons. Pourtant le chapitre « De l'oisiveté » nous avait prévenus : Montaigne s'était retiré pour se retrouver, pour « s'entretenir soy mesmes, et s'arrester et rasseoir en soy » ; au lieu de cela, il avait rencontré la mélancolie, des « chimères et monstres fantasques », et il s'était mis à écrire pour se guérir ; il avait commencé de tenir registre de ses lectures comme les ascètes de l'Antiquité tardive païenne et chrétienne. Consignant exemples, pensées et citations dans des carnets, l'introspection de Montaigne n'a d'abord eu rien de personnel. Le moi ne lui préexistait pas ; au contraire, il s'agissait de le constituer à travers les lectures et l'écriture. Dans les *Essais*, l'écriture de soi est inséparable de la constitution de soi. L'identité n'est pas à rechercher dans la révélation d'une histoire cachée, comme le voudrait la tradition de l'autobiographie fondée sur les *Confessions* de saint Augustin ou de Rousseau, mais dans la composition d'un moi studieux à travers les livres et le livre.

À l'époque du postcolonialisme et du postmodernisme, la grande leçon des *Essais* a pu être entendue comme celle du relativisme ou même du nihilisme qui traverserait tout le livre, depuis l'ouverture du livre I avec « Par divers moyens on arrive à pareille fin », en passant par la reprise du même thème à l'orée du livre II avec « De l'inconstance de nos actions », jusqu'à la conclusion frappante du livre II : « Et ne fut jamais au monde deux opinions pareilles, non plus que deux poils ou deux grains. Leur plus universelle qualité, c'est la diversité. » Et l'on ne prétendait plus qu'il y ait eu ensuite dépassement vers une leçon quelle qu'elle fût.

Gardons-nous pourtant de faire trop vite de Montaigne un nihiliste en transformant son scepticisme métaphysique en indifférence morale, sous prétexte de ses propres déclarations, par exemple dans « De mesnager sa volonté » : « J'ay peu me mesler des charges publiques, sans me despartir de moy, de la largeur d'une ongle, et me donner à autrui sans m'oster à moy. » Retiré des affaires du monde, réfugié dans sa tour, cet homme n'en a pas moins continué d'avoir une activité publique intense : il a été le maire de Bordeaux au temps des conflits entre catholiques et protestants et de la guerre civile, le pire des maux – « monstrueuse guerre », comme il dit –, et un intermédiaire politique engagé entre le roi de France et le roi de Navarre. Cet homme d'introspection a été aussi un homme d'action. Il a connu « la desloyauté, la tyrannie, la cruauté, qui sont noz fautes ordinaires », rappelle-t-il dans « Des cannibales », mais il n'a jamais été prêt à les excuser au nom de la relativité des valeurs morales. Ennemi déclaré du machiavélisme contemporain, niant que la fin justifie jamais les moyens, il croit à l'ancienne vertu de la *fides* ou de la foi, c'est-à-dire de la fidélité à la parole donnée, base même de la confiance et du commerce entre les hommes. Autrement dit, la limite de son

relativisme ontologique, ce sont quelques certitudes morales auxquelles nous portons aujourd'hui plus d'attention que du temps de mes études. Tout bouge en ce monde, aucune connaissance n'est certaine, mais c'est justement une raison de plus pour tenir parole, pour défendre une éthique de justice, d'honneur et de responsabilité.

Un grand texte survit dans les aléas de ses lectures. On a lu tout ce qu'on a voulu dans les *Essais*, et c'est très bien ainsi : cela prouve le pouvoir de la littérature ; si l'on cesse de se disputer à propos de son sens et de son contresens, c'est qu'elle nous devient indifférente. Ce n'est donc pas moi qui me plaindrai de l'usage ni de l'abus qu'on fait des *Essais*, souvent en dépit de leur contexte. Je serais plus inquiet qu'on cessât de les interpréter malgré eux, parce que cela voudrait dire qu'ils ne nous parleraient plus. La meilleure défense de la littérature, c'est l'appropriation, non le respect transi.

Mais les écrivains d'aujourd'hui semblent avoir perdu l'habitude de commenter la littérature du passé. C'était jusqu'ici une tradition française : les écrivains écrivaient sur leurs prédécesseurs et passaient le relais à leurs successeurs, comme dans le *Tableau de la littérature française* réuni en 1939 par Malraux, où Gide avait fait le « Montaigne ». Après Michel Butor ou Michel Chaillou, qui nous a donné à lire son Montaigne ? Seul Pierre Bergounioux l'évoque brièvement dans son *Bréviaire de littérature à l'usage des vivants* (2004) auprès de Cervantès et de Shakespeare, louant la nouveauté et la témérité d'une pensée toujours proche de nous.

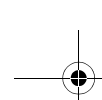
Désormais abordés sans grille d'interprétation d'ensemble, sans schéma surimposé, les *Essais* sont redevenus pour nous une masse enchevêtrée de détails, de notations et

de réflexions, un texte sans cesse récrit, corrigé et amplifié, mais jamais clos ni achevé, un *blog*, comme on dit à présent. Montaigne avait appris de Plutarque l'intérêt du détail : « Tout mouvement nous découvre », reconnaissait-il. C'est ce qui l'opposait aux « faiseurs de livres » : « Il n'est subject si vain, qui ne merite un rang en cette rapsodie », disait-il du sien. Nous acceptons plus aisément que nos grands-parents que l'essai soit par définition une mise en question ouverte, que les formulations qu'il propose soient toujours provisoires, à prolonger et à approfondir, et que Montaigne les complique inlassablement par de nouveaux exemples et de nouvelles citations. Ne disait-il pas lui-même vers la fin des *Essais* : « Qui ne voit, que j'ay pris une route, par laquelle sans cesse et sans travail, j'iray autant, qu'il y aura d'ancre et de papier au monde ? »

L'éthique des *Essais*, dont nous nous détournions à la grande époque de la théorie, est revenue au centre de notre attachement à la littérature. Et, comme jadis, nous sommes sensibles à la somme infinie des observations morales contenue dans les *Essais*. L'humilité du vaincu incite parfois un vainqueur à la magnanimité, mais il arrive qu'un vaincu soit sauvé par sa fierté, nous dit Montaigne à la première page des *Essais*. Jouant avec les écoles et les doctrines sans s'arrêter à aucune, allant et venant entre les livres et l'expérience, Montaigne est toujours à la recherche de la vie bonne : *Montaigne ou la conscience heureuse*, disait Marcel Conche dans son portrait de 1964, revenu en librairie au tournant des siècles.

Notre moment présent est modeste, réfléchi. Nous nous méfions des systèmes. Il n'y en a pas chez Montaigne : c'est pourquoi nous nous retrouvons en lui. Son affaire est « l'usage du monde », suivant le titre discret du récit de voyage de Nicolas Bouvier, emprunté aux *Essais*. Leur actua-





lité, c'est celle d'une pensée émancipée, promeneuse et plurielle, d'une pensée à l'essai, ennemie de tous les fanatismes et de tous les fondamentalismes, d'une pensée politique au sens noble, portant sur l'identité de la nation par-delà les croyances et les dévotions. Si le mot n'était pas suspect en français, nous n'hésiterions pas à célébrer en Montaigne le fondateur même du libéralisme. La tolérance et la liberté – la liberté négative d'Isaiah Berlin –, telles sont en effet les suprêmes valeurs exaltées dans les *Essais*, et même l'égalité des sexes : « Il est bien plus aisé d'accuser un sexe, que d'excuser l'autre. C'est ce qu'on dict : le fourgon se moque de la poêle. »

