

Dante deutsch

Riflessioni sulle traduzioni tedesche della *Divina Commedia* nel Novecento (George e Borchardt)

Thomas Klinkert (Zürich)

RIASSUNTO: Malgrado il pregiudizio secondo il quale la poesia in generale e la *Divina Commedia* in particolare sarebbero in traducibili, quest'ultima dal Settecento in poi è stata tradotta in tedesco – sia parzialmente che completamente – più di centosettanta volte. Non solo i romantici ma anche i filologi dell'Ottocento hanno contribuito in maniera decisiva a questa intensa ricezione. Nel Novecento la pratica della traduzione è stata portata avanti da due grandi poeti: Stefan George e Rudolf Borchardt. Un'analisi selettiva del primo canto dell'*Inferno* e delle traduzioni di George e Borchardt mostrerà alcune trasformazioni specifiche del testo dantesco a seconda delle scelte linguistiche dei due poeti.

PAROLE CHIAVE: Alighieri, Dante; traduzione; George, Stefan; Borchardt, Rudolf

SCHLAGWÖRTER: Alighieri, Dante; Übersetzung; George, Stefan; Borchardt, Rudolf

La *Divina Commedia* è stata tradotta in tedesco più di centosettanta volte¹. Esistono pertanto una settantina di traduzioni complete, e un centinaio di traduzioni parziali². Questo gran numero di traduzioni testimonia la ricezione feconda che l'*opus summum* di Dante ha avuto nei paesi di lingua tedesca dal Settecento in poi. Bisogna dire, in effetti, che prima del Settecento Dante era conosciuto in Germania non tanto come poeta quanto come autore politico. “Coloro che in paesi tedeschi parlano, nel Settecento, di Dante poeta, non lo conoscono, non ne hanno letto niente ed appoggiano il loro giudizio sulle nozioni trovate nella *Storia della poesia italiana* del Crescimbeni o nel Dizionario francese del Bayle. [...] Ma anche se questi poeti tedeschi, fino al Settecento,

¹ Ringrazio Chiara Polverini, Dorothee Gomille e Silvia Riccardi per il prezioso aiuto stilistico e bibliografico che mi hanno portato nella stesura di questo saggio.

² Hans Rheinfelder, “Dante in Germania”, in Rheinfelder, *Dante-Studien* (Köln e Berlin: Böhlau, 1975), 176–91, 188: “Abbiamo in Germania fino adesso più di settanta traduzioni di tutta la *Divina Commedia*”; Esther Ferrier, *Deutsche Übertragungen der ‘Divina Commedia’ Dante Alighieris 1960–1983* (Berlin e New York: De Gruyter, 1994), 1, parla di “più di cinquanta traduzioni complete”.

avessero letto la Divina Commedia, certo non l'avrebbero apprezzata né riconosciuta nel suo valore poetico.”³ Nel 1767–69 Lebrecht Bachenschwanz pubblicò la prima traduzione completa della *Commedia* in lingua tedesca. La ricezione della *Commedia* come testo poetico fu promossa inoltre dallo svizzero Johann Jakob Bodmer, autore del saggio “Über das dreyfache Gedicht des Dante” (1763) e, in seguito, soprattutto dai poeti e filosofi romantici, August Wilhelm Schlegel⁴, Friedrich Schlegel⁵, nonché da Schelling e Hegel.

L'Ottocento vide la pubblicazione di due traduzioni epocali, cioè quella di Philaethes (pseudonimo del re Giovanni di Sassonia) che uscì dal 1839 al 1848, e quella di Karl Witte (1865), fondatore della *Deutsche Dante-Gesellschaft* (Società Dantesca Germanica) che aveva anche curato la prima edizione critica della *Commedia* basata su quattro manoscritti divergenti (Berlino 1862). Sia Philaethes che Witte hanno accompagnato le loro traduzioni (entrambe in versi sciolti) con un commento, sicché possono venir considerati i fondatori della filologia dantesca moderna in Germania, anzi nel mondo:

Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß Witte und Philaethes mit ihren Werken die Dantewissenschaft der Welt begründet haben und daß damit auch für alle deutschen Übersetzungen ein fester Boden gewonnen war: der originale Text Dantes war festgelegt, und seine Erklärung war in grundlegender Weise eingeleitet.⁶

Questa tradizione persiste nel Novecento, secolo in cui la *Commedia* è stata tradotta da alcuni dei più rinomati filologi: Karl Vossler (1942), Hermann Gmelin (1949/54), Walther von Wartburg con sua moglie Ida (1963). Accanto a queste traduzioni ci sono quelle dei poeti: Stefan George (1912) e Rudolf Borchardt (1923–30), per non menzionare che le più importanti.⁷ Mentre Bor-

³ Rheinfelder, “Dante in Germania”, 179.

⁴ August Wilhelm Schlegel, “Dante: ueber die göttliche Komödie” [1791], in *August Wilhelm Schlegel's Sämmtliche Werke*, a cura di Eduard Böcking, vol. III (Leipzig: Weidmann, 1846, Repr. Hildesheim e New York: Olms, 1971), 199–230; si noti che Schlegel nella sua introduzione alla lettura della *Commedia* ha parafrasato e tradotto brani importanti del testo, 230–381.

⁵ “Geschichte der alten und neuen Literatur: Vorlesungen, gehalten zu Wien im Jahre 1812”, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. VI, a cura di Hans Eichner (München: Schöningh, 1961), Neunte Vorlesung, 209–28.

⁶ Walter Goetz, *Übersetzungen von Dantes Göttlicher Komödie ins Deutsche*, Sonderdruck aus *Historisches Jahrbuch* (Freiburg e München: Alber, 1955), 442, citato secondo Ferrier, 12.

⁷ Rainer Wuthenow, “Deutscher Dante?”, *Neue Deutsche Hefte* 90 (1962): 37–54, 45: “Zwei Dichter von seltener Gestalt haben allerdings im 20. Jahrhundert um Dante gerungen und das zuvor Geleistete übertroffen: Stefan George und Rudolf Borchardt.” Ecco alcuni saggi sulle traduzioni di George e di Borchardt: Roger Bauer, “Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges”, in *Stefan George Kolloquium*, a cura di Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klusmann

chardt traduce il poema intero, George giustifica la sua traduzione parziale, dicendo che una vita intera non sarebbe sufficiente per portare a termine questo compito:

Der verfasser dieser übertragungen dachte nie an einen vollständigen umguss der Göttlichen Komödie: dazu hält er ein menschliches wirkungsleben kaum für ausreichend.⁸

**

In questo saggio vorrei concentrarmi soprattutto sulle traduzioni di George e di Borchardt, rivolgendomi occasionalmente anche ad altre traduzioni se necessario per meglio apprezzare il valore di una data soluzione linguistica. Dovendo operare selettivamente, mi sembra adeguato prendere come esempi alcuni versi del Canto I dell'*Inferno*, il canto che, senza dubbio, è noto a chiunque.

Comincio con l'incipit:

Nel mezzo del cammin di nostra vita	
mi ritrovai per una selva oscura,	
ché la diritta via era smarrita.	3
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura	
esta selva selvaggia e aspra e forte	
che nel pensier rinova la paura!	6
Tant'è amara che poco è piú morte;	
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,	
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.	9

Per avere un punto di riferimento, ecco la traduzione romantica di August Wilhelm Schlegel:

e Hans Joachim Schimpf (Köln: Wienand, 1971), 160–7; Hans-Georg Dewitz, *'Dante Deutsch': Studien zu Rudolf Borchardts Übertragung der 'Divina Commedia'* (Göppingen: Kümmerle, 1971); Lucia Mancini, "Rudolf Borchardt und Stefan George: Übersetzer von Dantes *Divina Commedia*", in *Rudolf Borchardt, 1877–1945*, a cura di Horst Albert Glaser e Enrico De Angelis (Frankfurt/M.: Lang, 1987), 321–46; Hans-Georg Dewitz, "Rudolf Borchardt: 'Dante Deutsch'. Zu Aporie und Apologie einer Hybride", in *Rudolf Borchardt, 1877–1945*, a cura di Horst Albert Glaser e Enrico De Angelis (Frankfurt/M.: Lang, 1987), 347–65; Dieter Lamping, "'Was hätte sein können': Rudolf Borchardts 'deutscher Dante'", in *Ästhetische Transgressionen: Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*, a cura di Michael Scheffel, Silke Grothues e Ruth Sassenhausen (Trier: WVT, 2006), 155–69; Italo Michele Battafarano, "Dante tradotto da George: Francesca da Rimini: traduzione *per aemulationem*", in Battafarano, *Dell'arte di tradur poesia* (Frankfurt/M.: Lang, 2006), 181–212.

⁸ Stefan George, *Dante: Die Göttliche Komödie. Übertragungen, Sämtliche Werke in 18 Bänden X/XI* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1988), 5.

Als ich die Bahn des Lebens halb vollendet,
 Fand ich in einem dunklen Walde mich,
 Weil ich vom graden Weg mich abgewendet. 3
 Es fällt mir hart, zu sagen, wie der wilde,
 Verwachs'ne, rauhe Wald beschaffen war,
 Denn noch erschrickt mein Geist vor seinem Bilde. 6
 An Bitterkeit kommt er dem Tode nah;
 Doch um des Heils, das ich darin gefunden,
 Will ich das Andre melden, was ich sah. 9

George traduce così⁹:

Es war inmitten unsres wegs im leben ·
 Ich wandelte dahin durch finstre bäume
 Da ich die rechte strasse aufgegeben. 3
 Wie schwer ist reden über diese räume
 Und diesen wald · den wilden rauhen herben..
 Sie füllen noch mit schrecken meine träume. 6
 So schlimm sind sie dass wenig mehr ist sterben.
 Doch schildr ich alle dinge die mir nahten
 Ob jenes guts das dort war zu erwerben. 9

Ecco la versione di Borchardt¹⁰:

In mitten unseres lebens an der fahrt
 erfand ich mich in einem finsternen hagen,
 dass ich der rechten strassen irre ward: 3
 Ach harter pein, und wem er glich, zu sagen,
 der hagen, ein wild wald rauch und ungeheure,
 der an gedanken mir erneut das zagen! 6
 Tod ist viel saurer nicht denn seine säure!
 doch kund zu thun, was heils ich dort empfieng,
 sag ich, was mehr mich traf von abenteure: 9

Dal punto di vista formale, si può constatare che sia George che Borchardt riproducono fedelmente lo schema delle terzine: aba bcb cdc ... Questa è una decisione abbastanza eccezionale. August Wilhelm Schlegel rinuncia alla concatenazione delle terzine per avere più libertà; lo schema delle rime da lui creato è questo: axa bxb cxc. I grandi traduttori dell'Ottocento, Witte

⁹ George, *Dante*, 7.

¹⁰ Rudolf Borchardt, *Dantes Comedia Deutsch*, in *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, a cura di Marie Luise Borchardt (Stuttgart: Klett, 1967), 15.

e Philalethes, preferiscono i versi sciolti. I traduttori del Novecento, Vossler, Wartburg, Gmelin, li seguono in questo punto. Ecco la spiegazione di Vossler:

Dieses Reimschema: a b a, b c b, c d c ... x y x, y, bedeutet in der an Reimen, besonders an Endungsreimen so reichen italienischen Sprache viel eher eine Anregung als eine Fessel. Im Deutschen, wo die Reime selten und bedeutungsvoll stambbetont sind, verhält es sich umgekehrt. Was sich im Italienischen so leicht, so beiläufig und musikalisch ergibt, wirkt schwer, nachdrücklich und verpflichtend im Deutschen, wo nicht gar gezwungen.¹¹

Pur ammettendo che Vossler abbia ragione per quanto riguarda il numero delle rime che esistono in tedesco e in italiano, si deve nondimeno constatare che alcuni poeti come George e Borchardt sono riusciti a tradurre la *Divina Commedia* in terzine tedesche. Non è dunque materialmente impossibile.

L'endecasillabo italiano è trasformato dai traduttori tedeschi in un metro con cinque accenti nel quale predomina un ritmo giambico. Questa non è una scelta arbitraria poiché nella metrica tedesca non vengono contate le sillabe, bensì gli accenti, mentre il numero delle sillabe non accentuate può essere variabile. Si tratta dunque di due traduzioni poetiche che rispettano le leggi della versificazione e cercano di creare una struttura poetica equivalente a quella dantesca.

Ora, si sa che un testo poetico *stricto sensu* è intraducibile perché è impossibile tradurre esattamente ogni valore (semantico-lessicale, sintattico, morfologico, fonetico, ecc.) del tessuto linguistico creato dal poeta. Per esempio, "selva" in tedesco si dice "Wald". La denotazione delle due parole è più o meno identica, ma foneticamente un sostantivo con due sillabe, parola piana aperta, si oppone ad un sostantivo monosillabico chiuso. Le due parole hanno una vocale in comune, l'"a", ma solo in tedesco l'"a" è accentuata: "Wald" vs. "selva". Per quanto riguarda le consonanti, anche queste sono solo parzialmente identiche (la "l" e la "v"), il loro ordine è invertito, la "s" si oppone alla "d", che del resto si pronuncia "t", ecc. ecc. Non accenno neanche al valore connotativo delle parole "selva" e "Wald", né alle relazioni semantiche che crea il testo dantesco tramite l'identità del materiale fonetico in "selva selvaggia" oppure nelle rime "oscura" – "cosa dura" – "paura". La somma di queste relazioni, cioè la struttura del testo, nella quale ogni relazione contribuisce alla costituzione del senso, non può venir tradotta esattamente. Sarebbe dunque facilissimo mostrare le deviazioni e le 'deficienze' di ogni traduzione

¹¹ Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, deutsch von Karl Vossler (Berlin: Atlantis, 1942), 21.

ne, tanto più trattandosi della *Divina Commedia*, il testo più complesso e più difficile della letteratura italiana. Ma sarebbe assurdo farlo. Per giudicare una traduzione bisogna osservare l'interrelazione delle dimensioni del testo creato dal traduttore. Bisogna analizzare due testi, l'originale e la traduzione, e poi paragonare i risultati. Non si sostituiscono gli elementi all'interno di una data struttura, ma è l'intera struttura a venir sostituita (da un'altra). In questo modo la traduzione può considerarsi come "accesso privilegiato al testo poetico originale"¹². La lettura parallela di un testo poetico e della sua traduzione rende più chiaro sia il testo originale che la traduzione.

**

Considerando dunque la prima terzina, che cosa si constata paragonando le traduzioni di George e di Borchardt al testo dantesco? Tutt'e due riproducono la correlazione tra sintassi e verso: i tre versi sono tradotti assai fedelmente, le frontiere dei versi vengono rispettate. Nondimeno ogni traduzione cambia leggermente la struttura sintattica. George trasforma la frase principale dantesca dei vv. 1–2 in due frasi principali indipendenti: "Es war...", "Ich wandelte...". Da questo cambiamento risulta un effetto di sconessione. Borchardt sostituisce la frase esplicativa del v. 3 con una frase consecutiva. Il fatto dello smarrirsi appare come l'effetto causato dal ritrovarsi nella selva oscura, mentre nel testo italiano il v. 3 può considerarsi come una spiegazione di quello che precede. A questo punto il traduttore interpreta il testo originale, cambiando le relazioni logico-sintattiche (non era necessario dire "dass", poiché "da" avrebbe salvaguardato la struttura metrica). Anche a livello lessicale si riscontrano dei cambiamenti: George rende la "selva oscura" con "finstre bäume", ossia con metonimia. Borchardt ugualmente si serve di una metonimia: "fahrt" invece di "cammin". Ma semanticamente le traduzioni non si allontanano molto dal testo originale.

La caratteristica più evidente del testo di Borchardt è la sua tendenza arcaizzante: "erfand" invece di "fand", "hagen" invece di "Wald", "ein wild wald rauch und ungeheure" invece di "ein wilder wald, rauh und ungeheuer", ecc. Questi arcaismi che si trovano anche a livello sintattico (cf. l'uso del genitivo: "Ach harter pein", "was heils", ecc.) e morfologico ("empfieng", "fieng") fanno parte di una strategia di deautomatizzazione. Borchardt crea un linguaggio arcaico-poetico con elementi linguistici propri dell'epoca di Dante. Non è un

¹² Hermann H. Wetzel, "Traduction et interprétation. La traduction comme accès privilégié au texte poétique original", in *Traduction = Interprétation. Interprétation = Traduction: l'exemple Rimbaud*, a cura di Thomas Klinkert e Hermann H. Wetzel (Paris: Champion, 1998), 9–24.

mittelhochdeutsch autentico, bensì la costruzione poetica di un linguaggio che avrebbe potuto essere quello di Dante se egli avesse scritto in tedesco. La distanza linguistica risentita inevitabilmente da chi oggi legge Dante nel testo italiano viene così resa evidente al lettore tedesco.¹³

*

**

Continuiamo l'analisi con la seconda e la terza terzina. La seconda terzina parla della difficoltà di descrivere un'esperienza che continua a far paura a chi la rammenta. All'inizio si presenta l'interiezione "Ahi", il cui valore espressivo Borchardt rende più direttamente ("Ach harter peim") di George ("Wie schwer ist reden..."). Un altro elemento importante della terzina è la "selva selvaggia e aspra e forte", cioè la serie di aggettivi che caratterizzano la "selva" come luogo pericolosissimo. Il valore espressivo di questo sintagma è rafforzato dalla quasi-identità fonetica di "selva" e "selvaggia". In tedesco la figura etimologica non può essere riprodotta esattamente, ma esiste la coppia paronomastica "wild"/"wald". Sia George ("Und diesen wald; den wilden rauhen herben..") che Borchardt ("der hagen, ein wild wald rauch und ungeheure") se ne servono. La sintassi e la fonetica dei vv. 4/5 sono estremamente 'aspre' (interiezione, tre sintagmi brevissimi, allitterazione: "quanto" ... "qual", iperbato: "qual era è cosa dura | esta selva"). Mentre nella versione di George l'asprezza si perde a favore di una sintassi 'fluida' ("Wie schwer ist reden über diese räume | Und diesen Wald"), Borchardt, con una sintassi assai confusa, crea un effetto analogo a quello del testo di Dante ("Ach har-

¹³ Per il problema del linguaggio arcaizzante creato da Borchardt si vedano gli studi di Dewitz, 'Dante Deutsch' e "Rudolf Borchardt: 'Dante Deutsch'", Borchardt ne parla nel suo saggio "Epilomena zu Dante II: Divina Comedia. Konrad Burdach zum siebzigsten Geburtstage" [1929], in *Prosa II*, a cura di Marie Luise Borchardt (Stuttgart: Klett, 1959), 472–531, 520–31, spiegando che lo scopo della sua traduzione era la "Rückgebärung, rinascimento der eigenen Nationalantike, des europäischen Mittelalters, rinovellato di fronda novella, um es dantisch zu sagen; Rückverwandlung, reformatio, einer aus der Fremde her verschobenen und ausgearteten seelischen Nationalgestalt zur wiederbelebten Urform" (526). Il suo Dante è dunque una finzione retrospettiva: "Ich habe angenommen, ein deutsches Gedicht vom Ende des 14. Jahrhunderts sei in den Formen, die ich auf früheren Seiten angedeutet habe, lebendig immer weiter tradiert und der Sprachwandlung angepaßt worden, wie der Parzival und geringere Romane, schließlich in Drucken der Sprachgestalt des 15., ja des frühen 16. Jahrhunderts angenähert und gegen die Sprache von Luthers ersten Bibelfassungen im großen ganzen ausgeglichen, und es habe schließlich im 20. Jahrhundert den schonenden Überarbeiter gefunden, der es behandelt habe wie ich selber in meiner Ausgabe den 'Armen Heinrich.'" (530) Per la concezione borchardtiana di Dante come figura medievale si veda Karin Westerwelle, "Borchardts Dantebild", in *Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik*, a cura di Wolfgang Lange e Norbert Schnitzler (München: Fink, 2000), 65–84.

ter pein, und wem er glich, zu sagen | der hagen”). Mentre in Dante sussiste la quasi-identità fonetica di “selva” e “selvaggia”, Borchardt crea una rima interna “sagen”/“hagen” che arricchisce il testo di un valore espressivo. L’*inconveniente* della sua soluzione è la vaghezza della struttura sintattica. Della “selva selvaggia e aspra e forte” si dice “che nel pensier rinnova la paura”, cioè che continua a far paura al narratore che si situa a una distanza temporale dall’avvenimento ricordato e narrato. George traduce “pensier” metonimicamente con “träume”, rafforzando la nozione di paura, mentre Borchardt rispetta la letteralità del testo (“der an gedanken mir erneut das zagen”).

Nella terza terzina è George che sceglie la traduzione letterale (“So schlimm sind sie dass wenig mehr ist sterben”) mentre Borchardt s’allontana metonimicamente dal testo, sostituendo “amara” (“bitter”) con “sauer” (“acido”) e invertendo l’ordine degli elementi (“morte” e “amara”/“sauer”). Nei vv. 8/9 s’introduce un aspetto completamente nuovo dopo tanti elementi negativi (“selva oscura”, “cosa dura”, “paura” ecc.), cioè il “ben ch’i’ vi trovai”, tradotto con “*guts das dort war zu erwerben*” (George) e con “*was heils ich dort empfing*” (Borchardt). Sintatticamente si osserva l’inversione dei vv. 8 e 9 in George, probabilmente dovuta alla rima (“nahten”, v. 8, “hingeraten”, v. 10, “offentaten”, v. 12); Borchardt rispetta l’ordine originale. I due autori si allontanano dal testo nel v. 9, traducendo “l’altre cose ch’i’ v’ho scorte” con “*alle dinge die mir nahten*” (George) e con “*was mehr mich traf von abenteure*” (Borchardt). La traduzione di Schlegel era più fedele: “Will ich das Andre melden, was ich sah.” La parola “abenteuer” (“avventura”) non mi pare affatto adeguata poiché appartiene al campo semantico della letteratura arturiana, un genere letterario estraneo all’interesse di Dante¹⁴.

A questo punto vorrei considerare i vv. 22–27, cioè quello che si potrebbe chiamare un “paragone epico”, struttura sintattica complessa che si estende su due terzine:

E come quei che con lena affannata,	
uscito fuor del pelago a la riva,	
si volge a l’acqua perigliosa e guata,	24
cosí l’animo mio, ch’ancor fuggiva,	
si volse a retro a rimirar lo passo	
che non lasciò già mai persona viva.	27

¹⁴ Per quanto riguarda una conoscenza possibile della letteratura arturiana da parte di Dante, si veda Karlheinz Stierle, “A te convien tenere altro viaggio”: Dantes ‘Commedia’ und Chrétiens ‘Contes del Graal’”, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 25 (2001): 39–64.

George¹⁵:

Und wie ein mann der sich herausgezogen
 Schwer-atmend an das ufer aus den riffen
 Und umdreht nach den fährlich wüsten wogen: 24

So wandte sich mein geist im fliehn begriffen
 Noch einmal rückwärts um die bahn zu schauen
 Die nimmermehr lebendige durchschiffen. 27

Borchardt¹⁶:

Und als ein mann, schier odemes verschmachtet,
 heil aus dem wilden wog zur lände strebend
 her umgekehrt die wassers not betrachtet: 24

So mein gemüete, annoch in flüchten schwebend,
 verkehrte sichs, und maass die bahn hinwieder –
 die selbe liess noch nie, was käme, lebend. 27

In queste due terzine Dante s'ascrive un'identità 'post-catastrofica'; il suo animo ci appare come un naufrago sopravvissuto, cioè egli ha attraversato la "valle" della "selva oscura" e comincia a salire su un "colle". È dunque riuscito a scampare alla minaccia della morte. I due termini di paragone sono il naufrago ("quei che con lena affannata, | uscito fuor del pelago a la riva") e "l'animo" del viandante. George traduce assai letteralmente "ein mann der sich herausgezogen | Schwer-atmend an das ufer aus den riffen" (con la metonimia "riffe", "scogli", invece di "pelago" che giustamente sottolinea l'idea del pericolo) e "mein geist" (con l'elegante frase participiale "im fliehn begriffen" invece della relativa dantesca). D'altra parte, il parallelismo "si volge" | "si volse" non è mantenuto, ma viene sostituito da una coppia di sinonimi: "umdreht" | "wandte sich". L'idea dell'estremo pericolo al quale il viandante è eccezionalmente riuscito a scappare, viene espressa dall'avverbio di negazione "nimmermehr" con gran valore affettivo. In questo caso risulta evidente l'aspetto problematico della traduzione di Borchardt: il suo testo non è facile da capire. Gli elementi che ostacolano la comprensione sono: 1) la congiunzione "come", tradotta con "als" invece di "wie"; 2) la costruzione participiale "schier odemes verschmachtet" ("con lena affannata"), con un genitivo non meno arcaico della parola "odem" (invece di "atem"); 3) il genere maschile ("der wog") invece del femminile ("die woge"); 4) parole e locuzioni inusitate

¹⁵ George, *Dante*, 7–8.

¹⁶ Borchardt, *Dantes Comedia Deutsch*, 15.

(“lände”, “annoch”, “maass die bahn hinwieder”); 5) cambiamento della struttura sintattica (v. 27: frase indipendente invece della relativa dantesca). Non dimeno la sua traduzione è assai corretta/adeguata, specialmente la sostituzione del participio passivo (“uscito fuor del pelago”) dall’attivo (“heil aus dem wilden wog zur lände *strebend*”), poiché così viene sottolineata la contemporaneità delle due azioni, cioè dell’uscir fuori dal pelago e del volgersi indietro. Questa contemporaneità viene espressa da Dante nella seconda terzina del paragone tramite la frase relativa “ch’ancor fuggiva”. Bell’esempio questo di una traduzione che analizza i rapporti sintattici e logici del testo e li rende più espliciti.

Per finire questa breve analisi comparativa, vorrei considerare l’incontro con Virgilio:

Mentre ch’i’ rovinava in basso loco, dinanzi a li occhi mi si fu offerto chi per lungo silenzio parea fioco.	63
Quando vidi costui nel gran deserto, “Miserere di me”, gridai a lui, “qual che tu sii, od ombra od omo certo!”.	66
Rispuosemi: “Non omo, omo già fui, e li parenti miei furon lombardi, mantoani per patriã ambedui.	69
Nacqui <i>sub Iulio</i> , ancor che fosse tardi, e vissi a Roma sotto ’l buono Augusto nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.	72
Poeta fui, e cantai di quel giusto figliuol d’Anchise che venne di Troia, poi che ’l superbo Ilión fu combusto.	75
Ma tu perché ritorni a tanta noia? perché non sali il dilettoso monte ch’è principio e cagion di tutta gioia?”	78

George¹⁷:

Da ich so stand an niedren ort vertrieben Hat meinem blick sich Einer dargeboten Der schien durchs lange schweigen stumm geblieben.	63
Ich sah im grossen ödland diesen boten.. Erbarm dich meiner! rief ich zu ihm bange · Seist heiler mensch du · seist du von den toten.	66

¹⁷ George, *Dante*, 9.

Er gab zurück: Kein mensch · mensch WAR ich lange
 Und meine ältern Mantuaner städter
 Mit namen beide von lombardischem klange. 69

Ich kam zur welt SUB JULIO · doch als Später..
 Ich lebt in Rom an des Augustus throne
 Als man für götter hielt der lüge väter. 72

Ich war ein dichter und vom frommen sohne
 Anchises' sang ich – jener nach dem falle
 Des stolzen Ilion aus der stadt entflohne. 75

Doch warum kehrst du um zum untern walle
 Und klimmst nicht auf zum schönen bergeshorne ·
 Ursach und anfang für die freuden alle? 78

Borchardt¹⁸:

Die weil ich scheiternd ward in feigen grund,
 stund mir fürn augen Einer, der wie blöde
 von schweigen, das ihm lang verschloss den mund: 63

Ich blickte auf ihn, und in der grossen öde:
 „Erbarm dich mein!“ so schrie ich an sein ohr,
 „ob wahr du seist, ein mensch, ob spuk und schnöde!“ 66

Er sprach: „Nicht mensch ich; aber mensch hie vor;
 und beiderhalben von Lombarden vätern;
 die kamen mir aus Mantua empor; 69

Zu Julii zeiten, ob zwar seinen spätern,
 geborn; und lebte in Rom zur zeit des guten
 August, da götzen logen ihren betern. 72

Poëta war ichs, und den frommgemuten
 Anchîses sohn besang ich, dass er kam
 von Troje, da es die hochfahrt galt mit gluten. 75

Doch du, was kehrst du rück in solchen gram?
 was steigst du nicht den berg der hohen wonnen,
 dan alle sâlde grund und ursprung nahm?“ 78

Per la prima volta nel testo della *Commedia* Dante utilizza qui il dialogo, cioè il discorso diretto dei personaggi. Con questo procedimento, che avrà un'importanza fondamentale nella *Commedia*, è possibile caratterizzare individualmente i personaggi. Si distaccano a prima vista nel dialogo tra Dante e Virgilio due elementi latini, “*Miserere di me*” e “*Nacqui sub Iulio*”. Questi elementi hanno la doppia funzione di avvicinare i personaggi e, al

¹⁸ Borchardt, *Dantes Comedia Deutsch*, 17.

contempo, di distinguerli. Ambedue parlano e capiscono il latino, la lingua dei *litterati*. Ambedue sono poeti, Dante dirà poi a Virgilio: “Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore” (v. 85). Ma il verbo “miserere” fa parte del registro della religione cattolica, mentre “sub Iulio” rinvia all’epoca precristiana, cioè al “tempo de li dèi falsi e bugiardi”. In questi due elementi latini interspersi nel testo italiano si manifesta dunque una delle opposizioni principali della *Commedia*, redenzione vs. dannazione. Per il traduttore sarebbe pertanto importante rispettare la struttura bilingue del testo. Ora, come procedono i nostri traduttori? George traduce il “miserere” in tedesco (“Erbarm dich meiner”), mentre lascia intatto “sub Iulio”, creando così un’asimmetria. Borchartt traduce “Erbarm dich mein” e “Zu Julii zeiten”, eliminando quasi ogni traccia latina. Entrambe le scelte comportano comporta senza dubbio una perdita. Ma a un’analisi più attenta ne risulterà una sorta di compensazione.

Nella versione di George c’è un sostantivo che non si trova nel testo originale, cioè “bote” (“messaggero”) – Dante dice semplicemente “costui nel gran diserto” per accennare a Virgilio. Si potrebbe parlare di una traduzione arbitraria. Ma se consideriamo il testo della *Commedia* nella sua totalità, è facile capire che si tratta di un’anticipazione poiché Virgilio servirà da “guida” (v. 113) a Dante. E nella sua funzione di guida non è indipendente ma agisce secondo la volontà divina, rappresentata da tre donne (Beatrice, Lucia e la Vergine). Dunque si può dire che Virgilio ha la funzione di messaggero divino, di angelo (in greco, “angelos” significa “messaggero”). Se da un lato dunque la traduzione tralascia una connotazione del significato, dall’altro aggiunge un elemento che nel testo originale è solo implicito. Anche al livello delle rime George riesce ad ‘arricchire’ la sua traduzione tramite la corrispondenza “boten” | “toten”; Virgilio è un messaggero che viene dal regno dei morti. Questo rapporto è reso ‘udibile’ dalla traduzione.

La versione di Borchartt si distingue soprattutto per la tendenza a oltrepassare la frontiera dei versi (v. 70–5), cioè il traduttore crea una serie di quattro *enjambements* laddove nel testo di Dante se ne trova solo uno (“quel giusto | figliuol d’Anchise”). Da questo risulta un ritmo irregolare che si potrebbe interpretare come lo stile di un uomo che “per lungo silenzio pareva fioco” e che adesso ricomincia, con difficoltà, a parlare.

**

Per finire, un brevissimo riassunto di quanto esposto fin qui. Malgrado il pregiudizio secondo il quale la poesia in generale e la *Divina Commedia* in particolare sarebbero intraducibili, quest’ultima dal Settecento in poi è stata tra-

dotta in tedesco – sia parzialmente che completamente – più di centosettanta volte. Ciò significa che la ricezione della *Commedia* in Germania è sì tardiva, ma importantissima. Non solo i romantici ma anche i filologi dell'Ottocento hanno contribuito in maniera decisiva a questa ricezione. Così, la prima edizione critica della *Commedia* è quella di Karl Witte (1865). Nel Novecento la pratica delle traduzioni è stata portata avanti sia da alcuni dei più grandi filologi (Vossler, Gmelin, Wartburg) sia da due grandi poeti: George e Borchardt. La nostra analisi selettiva del primo canto dell'*Inferno* ci ha mostrato alcuni dei vari aspetti che possono risultare interessanti trattandosi qui di una traduzione poetica.

Concludendo, posso affermare che una traduzione non può mai essere identica al testo originale, né conservarne le informazioni nella loro interezza. Queste, tuttavia, vengono riadattate; determinati elementi possono essere tralasciati o rafforzati. Una buona traduzione può avvicinarsi al testo, può imitarne (nel senso di “nachbilden”) le strutture principali, può costituirne una preziosa interpretazione. La traduzione è un genere ibrido; da una parte deve sostituire il testo originale per chi non ne capisce la lingua (altrimenti sarebbe superfluo tradurre il testo), dall'altra una traduzione dimostra il suo valore soltanto quando la si accosta al testo di base e viceversa; una buona traduzione mette in luce la qualità poetica dell'originale, valorizzandone la polisemia.

Trois passants considérables devant la source coranique

Hugo, Rimbaud, Gide

Ines Horchani (Sorbonne Nouvelle, CERC/LGC-MA)

RÉSUMÉ : Avec Hugo, Rimbaud et Gide, l'inimitable Coran devient une possible source d'inspiration pour l'Occident... Comment se fait cette rencontre ? Que recherche chacun de ces auteurs dans le Coran ? Et quel impact le texte sacré des musulmans et l'islam ont-ils pu avoir sur leur vie et dans leurs œuvres ?

SCHLAGWÖRTER : Koran-Rezeption ; Hugo, Victor ; Rimbaud, Arthur ; Gide, André

Entre un XVIII^e siècle à l'idéal universaliste et un XX^e siècle aux tentations totalitaires, le XIX^e siècle nous offre un intermède où s'exprime le désir de l'inconnu. En ce siècle de toutes les identifications se produit des croisements entre la littérature française et le texte coranique. Auparavant, « Alcoran » est principalement une source de connaissance (pour Pierre le Vénérable comme pour Retenensis), voire de relative méconnaissance (pour Pascal ou Voltaire). Avec Hugo, Rimbaud et Gide, l'inimitable¹ Coran devient une possible source d'inspiration pour l'Occident... Comment se fait cette rencontre ? Que recherche chacun de ces auteurs dans le Coran ? Et quel impact le texte sacré des musulmans et l'islam ont-ils pu avoir sur leur vie et dans leurs œuvres ?

Hugo ou Protée chez les djinns

A l'instar du dieu grec qui changeait de forme et pouvait prévoir l'avenir, l'auteur des *Orientales* (1829) et de *La Légende des siècles* (1859–1883)² pose sur la culture de l'islam un regard à la fois furtif et visionnaire. En effet, nous paraît prophétique la fin de sa préface aux *Orientales* où il est question, « pour

¹ Selon la tradition islamique, le texte coranique ne peut être égalé car il a pour locuteur Dieu lui-même. Vouloir imiter le Coran ne peut dès lors que renvoyer l'être humain à son impuissance (notion de *i'jâz*).

² Voir le long poème intitulé « L'Islam » qui raconte la mort du « divin Mahomet ».

les empires comme pour les littératures [...], d'un Orient [...] appelé à jouer un rôle dans l'Occident »³. Et dans le même temps, et sous la même plume, s'avère rapide et approximative la connaissance coranique du poète qui, par exemple, ouvre sa « Marche turque » par cette épigraphe :

Lâ – Allâh – Ellâllah !

KORAN.

Il n'y a d'autre dieu que Dieu.⁴

Ici, la transcription est hasardeuse car plus dialectale que littérale, plus orale qu'écrite. De plus, la profession de foi islamique (ou *chahâda*) se trouve sortie de son contexte, artificiellement rattachée au « KORAN », sans autre précision, comme si le texte sacré des musulmans était pour Hugo une somme informe et impénétrable qui n'aurait d'utilité qu'ornementale. Ainsi, le Coran semble chez Hugo perdre un peu de son sens, et se faire arabesque. Le poète compare d'ailleurs *Les Orientales*, cette œuvre de jeunesse, à « ces belles vieilles villes d'Espagne [...] où vous trouvez tout : [...] palais, hospices, couvents, casernes [...] – au centre, la grande cathédrale gothique avec ses hautes flèches tailladées en scies [...] – et enfin, à l'autre bout de la ville, cachée dans les sycomores et les palmiers, la mosquée orientale [...] avec son jour d'en haut, ses grêles arcades, ses cassolettes qui fument jour et nuit, ses versets du Koran sur chaque porte, ses sanctuaires éblouissants, et la mosaïque de son pavé et la mosaïque de ses murailles ; épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums »⁵. Et Victor Hugo d'avouer : si on lui demandait « ce qu'il a voulu faire ici, il dirait que c'est la mosquée »⁶.

Un recueil composé par le plus célèbre poète français, une mosquée ? Cela n'est concevable qu'à condition de se souvenir que pour Hugo, dans « ce grand jardin de poésie [...] il n'y a pas de fruit défendu »⁷ ! Le poète est donc libre face à la source coranique, et c'est une révolution tranquille qui s'opère là, sous nos yeux, au fil des *Orientales*. Libre donc le poète de convoquer à la fois Shakespeare, Dante, Sadi et Hâfiz... et de réunir dans le même poème intitulé « La Douleur du Pacha » d'une part « Allah » et « Azraël »⁸ (noms

³ Victor Hugo, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, éd. par Pierre Albouy, Poésie (Paris : Gallimard, 1981), 24

⁴ Hugo, *Les Orientales*, 92.

⁵ Hugo, *Les Orientales*, 21–2.

⁶ Hugo, *Les Orientales*, 22.

⁷ Hugo, *Les Orientales*, 19.

⁸ Ange de la mort.

et notions fidèles au texte coranique) et « imans » et « ramazan » (incorrectement retranscrits)⁹... Libre de même le poète de changer, au cours du recueil, constamment de point de vue, adoptant tour à tour celui des soldats chrétiens dans « Navarin » et celui des guerriers musulmans dans « Cri de guerre du mufti »... On pourrait parler à propos de ce caractère protéiforme de Victor Hugo d'une pluri-focalisation, ou mieux, d'un poète qui adopterait le point de vue de Dieu. Ce qui est certain, c'est que devant la source coranique, l'auteur des *Orientales* ne tremble pas, il ose des rapprochements¹⁰, use de raccourcis¹¹, abuse des contradictions¹², se laisse guider par les sonorités¹³... bref, il fait de la poésie. Car pour le « poète »¹⁴, le Coran constitue un matériau qui en vaut bien un autre. Ainsi, les houris, ces belles du Paradis longuement décrites dans le texte coranique, côtoient sans sourciller les « giaours », terme familier s'appliquant aux chrétiens¹⁵. La source coranique ne semble donc pour Victor Hugo ni pure, ni sacrée. Elle a rejoint la mer des œuvres universelles décrite par Salman Rushdie dans *Haroun et la mer des histoires*, comme une eau « composée de mille et mille et mille et un courants différents, chacun d'une couleur particulière »¹⁶. Victor Hugo ne s'abreuve donc pas à la source coranique comme un malheureux assoiffé perdu en plein désert, mais se baigne dans un Océan d'Histoires¹⁷ qu'il fait siennes. Coraniques, ses *Orientales* paraissent l'être de loin, islamiques parfois, turques plus qu'arabes¹⁸, et tout à la fois bibliques, païennes et librement poétiques.

⁹ Au lieu de « imans » et « ramadan ».

¹⁰ Bonaparte devient dans « Lui », 175, « un Mahomet d'Occident ».

¹¹ Dans « Chanson de pirates », 74–5, la nonne est dite « mahométane » au lieu de « musulmane »

¹² Le « croissant », symbole de l'islam, est « abhorré » dans « Canaris », 43, et « fragile » dans « Le Danube en colère », 163.

¹³ Dans « Les Djinns » ou dans la VI^e section de « Navarin »

¹⁴ Voir la préface des *Orientales*.

¹⁵ Hugo, *Les Orientales*, 93.

¹⁶ Salman Rushdie, *Haroun et la mer des histoires*, trad. J.-M. Desbuis (Paris : Christian Bourgeois, 1991), 80–5.

¹⁷ Rushdie, *Haroun et la mer des histoires*, 80–5.

¹⁸ Voir la note du manuscrit au sujet de « segjin », « septième cercle de l'enfer turc » Hugo, *Orientales*, 345.

La sagesse selon Rimbaud

La culture arabo-musulmane semble avoir autrement nourri l'œuvre et la vie d'Arthur Rimbaud. Le plus remarquable, nous semble-t-il, c'est la pérennité de l'intérêt de Rimbaud pour l'islam et pour le Coran dans ses deux vies – sa vie de poète et sa vie de négociant – et dans ses deux œuvres – ses poésies de jeunesse et ses correspondances de voyage. Ce fait signifie-t-il que Rimbaud, au contraire de Hugo, a véritablement et continuellement cherché à comprendre l'Autre pour des fins existentielles et non pas seulement littéraires ?

Ce qui est certain, c'est que Rimbaud a pu lire le Coran à quinze ans, et qu'il le relira à plus de trente ans. Mais quel parcours entre ces deux lectures, faite, l'une, à Charleville-Mézières, dans la bibliothèque du père, parti en Algérie, et l'autre, dans les déserts d'Afrique et d'Arabie ! L'exemplaire lu par le jeune Rimbaud est à Charleville-Mézières¹⁹, tandis que ceux, en version bilingue, commandés à Monsieur Hachette en 1883, semblent perdus²⁰. Quoi qu'il en soit, le Coran est l'un des livres qui ont fait Rimbaud, le poète et l'homme. Le mythe rimbaldien ira jusqu'à faire du père de Rimbaud un traducteur du Coran²¹, et jusqu'à convertir le fils à l'islam²². Ce qui nous importe ici, au-delà de ces éléments mytho-biographiques, c'est la raison pour laquelle Rimbaud lit, et relit le Coran, et, c'est, partant de là, comment cette lecture et cette relecture nourrissent son œuvre (poétique et épistolaire).

Ce qui nous paraît avoir guider les lectures que fait Rimbaud du Coran, à quinze ans comme à plus de trente ans, c'est sa quête de sagesse. Et étonnamment, ce qui le déçoit à quinze ans dans le texte sacré des musulmans semble l'aider à vivre les années sombres qui précèdent sa mort.

¹⁹ L'original se trouve au Musée Rimbaud de Charleville-Mézières et un exemplaire de la même édition est consultable à l'Institut du Monde Arabe à Paris.

²⁰ Rimbaud, Harar, le 7 octobre 1883, à M. Hachette, in *Œuvres complètes*, Pléiade (Paris : Gallimard, 1972), 375 : « Je vous serais très obligé de m'envoyer aussitôt que possible, à l'adresse ci-dessous [à Roche, dans les Ardennes], contre remboursement, la meilleure traduction française du *Coran* (avec le texte arabe en regard, s'il en existe ainsi) – et même sans le texte ». Voir aussi Rimbaud aux siens, Aden, le 15 janvier 1885, *Œuvres complètes*, 397 : « Pour les Corans, je les ai reçus il y a longtemps, il y a juste un an, au Harar même. »

²¹ Adonis, *As-sûfiya wa-s-suryâliyya = Le soufisme et le surréalisme* (Beyrouth : Al-Sâqî, 1992), 83–4.

²² Selon les biographes, cette conversion aurait eu lieu à l'occasion du mariage de Rimbaud avec une Ethiopienne, ou bien sur son lit de mort.

En effet, dans *Une saison en enfer*, le jeune Rimbaud parle de la « la sagesse bâtarde du Coran »²³. Pourquoi « bâtarde » ?

D'un point de vue philologique, le texte coranique doit beaucoup à l'Anté-Islam, période que la tradition islamique désigne par *jâhiliyya*, « temps de l'ignorance ». Rimbaud nous rappelle-t-il ici tout ce que la sagesse coranique doit à la prétendue ignorance anté-islamique ? Nous suggère-t-il que tout texte sacré contient, enfouie, sa part de paganisme ? C'est une première interprétation que nous proposons, à la suite de Pierre Brunel, de la « bâtardise » du Coran.

Une deuxième interprétation consiste à relier ce qualificatif à la figure paternelle. Car, ce Coran, le jeune poète le découvre à la fois dans l'ombre et en l'absence du père. Ce livre fait partie de l'héritage laissé par celui qui a déserté le foyer familial, et Rimbaud s'en empare comme à contrecœur, car ce legs est une présence qui signe une absence. Ce livre n'a pas été pleinement donné, ouvertement offert ; toutes les beautés, toutes les sagesse qu'il recèlent s'en trouvent gâchées.

Enfin – et ce sera notre dernière interprétation – le Coran ne se démarque peut-être pas assez aux yeux du jeune Rimbaud de la tradition monothéiste. Son exotisme reste formel, tandis que ce que semble rechercher l'auteur de « L'impossible », c'est une sagesse libre, sans entraves religieuses.

Dès lors, que reste-t-il de l'imaginaire coranique dans l'œuvre poétique de Rimbaud ? Seulement des hallucinations comme lorsqu'il voit « très-franchement une mosquée à la place d'une usine »²⁴ ? Plus frappante nous semble l'inspiration coranique chez Rimbaud lorsqu'il s'agit de la conception du temps, et de la chronologie de l'œuvre. En effet, dans le texte même du Coran, il n'y a ni début ni fin. De plus, dans une certaine conception islamique de l'Histoire, l'achèvement coïncide avec l'origine. Ce sont cette vision et cette textualité apocalyptiques manifestes dans le Coran que nous pouvons percevoir chez Rimbaud, lorsqu'il qualifie l'Orient à la fois d'« ancien »²⁵ dans « Scènes », et d'« éternel »²⁶ dans « Villes ». De même, dans « L'Impossible », le poète annonce « la fin de l'Orient... »²⁷ qui se trouvait pourtant,

²³ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873–1875)*, éd. par Pierre Brunel (Paris : Librairie Générale Française, 1998), 84, « L'Impossible », 78–9.

²⁴ Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations*, 70.

²⁵ Rimbaud, *Œuvres complètes*, 149.

²⁶ Rimbaud, *Œuvres complètes*, 138.

²⁷ Rimbaud, *Œuvres complètes*, 113.

dans « Mystique », apparenté à « la ligne des progrès »²⁸. Rappelons à ce propos que l'un des termes coraniques présent dans les poésies de Rimbaud est celui de « houris » (déjà rencontré dans *Les Orientales*) désignant des figures paradisiaques, promises aux croyants, éternellement vierges tout en étant sources de jouissance. Là encore, la fin se confond avec le commencement, l'achèvement coïncide avec l'origine, et, ce faisant, Dieu se trouve réconcilié avec la chair. Serait-ce une définition possible de la sagesse ?

L'autre évocation coranique dans l'œuvre poétique de Rimbaud concerne le « vrai royaume des enfants de Cham »²⁹ dans « Mauvais sang ». Cham est en effet, dans la Bible comme dans le Coran, l'un des descendants de Noé³⁰. Si nous revenons à la racine sémitique de ce patronyme, nous découvrons sa parenté sémantique avec la couleur noire, ainsi qu'avec la gauche (direction) ou encore le Nord. De plus, dans la langue arabe la plus courante, *bilâd al-châm*, le pays de Châm, désigne soit la grande Syrie (comprenant le Liban, la Palestine et Israël) soit plus spécifiquement le cœur du monde arabe : la ville de Damas. Rimbaud avait-il connaissance de cette cartographie héritée de Châm ? Gageons que oui, et que ce « vrai royaume des enfants de Cham » a participé à l'élaboration de l'*ailleurs* rimbaldien. Vers cet ailleurs, à vingt ans Rimbaud ira, comme un pèlerin à la recherche d'une source de sagesse, et n'y trouvera que des pierres, et des hommes, pour la plupart musulmans. De ces derniers, il apprendra une certaine forme de sagesse, non plus exigeante et exaltée, mais humble et soumise. « Comme les musulmans, écrit-t-il par exemple aux siens du Harar en 1883, je sais que ce qui arrive arrive, et c'est tout »³¹ ou encore : « Enfin, comme disent les musulmans : C'est écrit ! – C'est la vie. »³² La langue arabe parle en effet de la destinée comme du *maktoub*, c'est-à-dire, littéralement, de « ce qui est écrit ». Rimbaud croyait à quinze ans écrire le monde, et il comprend, à quarante ans, que c'est lui qui est écrit par... le monde, ou peut-être bien, la plume (*qalam* dans le Coran) de Dieu.

Les fruits défendus de Gide

Gide aussi était à la fleur de l'âge lorsqu'il lut le Coran et entreprit son long voyage en Afrique du Nord. « En ce temps ma parole tenait du chant, ma marche de la danse. Un rythme emportait ma pensée, réglait mon être. J'étais

²⁸ Rimbaud, *Œuvres complètes*, 139.

²⁹ Rimbaud, *Œuvres complètes*, 55.

³⁰ Voir Bible, *Genèse*, 10, 1.

³¹ Rimbaud aux siens, Harar 6 mai 1883, *Œuvres complètes*, 365.

³² Rimbaud aux siens, Aden le 10 septembre 1884, *Œuvres complètes*, 391.

jeune. »³³ C'est en effet avant son séjour en Tunisie (1893-1895) que Gide relit les grands textes sacrés (Bible, Coran, mystiques) et de la littérature (Dante et Flaubert³⁴, passeurs de l'imaginaire coranique et punique). Ce que Gide cherche dans tous ces textes ? A la fois Dieu, et la paix intérieure. Car, jusque là, la foi de Gide était faite de doute, et surtout, de culpabilité. C'est ainsi qu'il confie à son Journal sa volonté à la fois de voir Dieu³⁵ et de « savoir si d'autres [...] ont souffert comme [lui] de l'obsession de la chair ? »³⁶... La Bible ne l'apaise guère, excepté « Le Cantique des cantiques » que Gide cite dans son Journal³⁷ ainsi que dans une dédicace à Madeleine sur un exemplaire des *Cahiers d'André Walter*. A cette occasion, Gide retranscrit ces versets :

Nous avons à nos portes
Tous les meilleurs fruits
Nouveaux et anciens
Mon bien-aimé, je les ai gardés pour toi.³⁸

A ces versets bibliques semble répondre, quelques années plus tard, l'épigraphie coranique des *Nourritures terrestres* :

« Voici les fruits dont nous nous sommes nourris sur la terre »
Le Koran, II, 23.

Les deux traditions se font par conséquent écho dans l'esprit et le cœur du jeune Gide. Il n'y a plus semble-t-il, deux religions antinomiques, mais une même inspiration divine, une même aspiration humaine. On songe à Athman, rencontré dans le désert, qui raconte à André Gide les histoires bibliques selon la tradition arabe, David devenant par exemple Daoud³⁹... Ce sont donc les mêmes histoires, avec les mêmes personnages. Ce sont donc le même Dieu, et les mêmes fruits, posés sur le seuil de la porte dans la Bible, et offerts sans détour dans le Coran. Dans ces conditions, qu'apporte à Gide la lecture du Coran, et la rencontre avec Athman le musulman ? La

³³ Gide, *Journal 1926-1950*, éd. par Martine Sagaert, Pléiade 104 (Paris : Gallimard, 1997), 12 avril 1941, 757.

³⁴ En particulier « le chapitre de *Salammbô* avec le serpent », Gide, *Journal 1926-1950*, 21 février, 46.

³⁵ Gide, *Journal 1926-1950*, 18 février 1888 : « Seigneur ! ah pourquoi nous as-tu fait d'argile ? Ne peux-tu croire sans toucher, ne peux-tu aimer sans voir – pauvre corps ? Parfois lorsque tu pries et que tu crois sentir Dieu même auprès de toi, pourquoi te retourner pour le voir – l'illusion cesse et ta prière meurt sur ta lèvre. »

³⁶ Gide, *Journal 1926-1950*, 28 février 1889, 48

³⁷ Par exemple, le 1^{er} janvier 1891, *Cantique des cantiques*, IV, 16.

³⁸ *Cantique des cantiques*, VII, 14.

³⁹ *Ibid.*, 229.

déculpabilisation. Car ni le texte coranique ni la tradition islamique ne relie la chute au péché de chair. Et la chair, dans le texte coranique comme dans la tradition islamique, est considérée comme sacrée. Loin d'éloigner de Dieu, elle Le révèle. Et le divin de devenir visible, et, si l'on peut dire, comestible, pour Gide, par l'intermédiaire de ce verset coranique qui ouvre *Les Nourritures terrestres*. Evidemment, le jeune Gide, affamé d'amour, de liberté et de savoir, manque de précision dans sa compréhension de la sexualité en islam. Car, dans le texte coranique, la chair n'est sacrée que dans le mariage (hétérosexuel s'entend). Mais les souffrances de Gide sont si grandes et si anciennes, ses contradictions si vertigineuses, qu'il s'accroche à ces fruits coraniques comme à son unique branche de salut. L'expérience islamique et nord-africaine de Gide le libère ainsi de sa culpabilité et lui fait affirmer dans *Les Nourritures terrestres* : « Nathanaël, je ne crois plus au péché »⁴⁰. Dans le même mouvement, Gide se libère de la peur de la mort⁴¹. Il peut enfin aimer le monde, et la vie pleinement, et Dieu sans appréhension. Rien de surprenant dès lors à ce que la grenade, ce fruit à la chair rouge et sucrée, au goût d'amour et de mort, figure parmi les fruits les plus décrits dans *Les Nourritures terrestres*. Gide lui consacre même une « Ronde »⁴². Ailleurs, c'est la chair humaine qui est désirée et goûtée comme un fruit⁴³.

En plus de cette équivalence salvatrice entre la chair et le sacré que Gide emprunte au Coran en l'extrapolant⁴⁴, nous retrouvons sous sa plume des motifs sémitiques récurrents dans le texte coranique. Parmi ces motifs, ceux de l'eau⁴⁵, du miel⁴⁶, des dattes⁴⁷, ceux des jardins et des déserts... autant de motifs bibliques poussés ici à leur paroxysme. Une thématique nous a pourtant paru spécifiquement coranique, celle du jeûne tel que le pratique Gide

⁴⁰ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Folio 117 (Paris : Gallimard, 1992), 43.

⁴¹ Gide, *Journal 1926–1950*, 228 : « Dans le désert, l'idée de la mort nous poursuit ; et, chose admirable, elle n'y est pas triste ».

⁴² Gide, *Les Nourritures terrestres*, 77 : « Leur pulpe était délicate et juteuse, | Savoureuse comme la chair qui saigne, | Rouge comme le sang qui sort d'une blessure. »

⁴³ Gide, *Les Nourritures terrestres*, 85 : « Et Simiane avec Hylas : | – C'est un petit fruit qui demande à être souvent mangé. »

⁴⁴ Pour dernier exemple : Gide, *Les Nourritures terrestres*, 123 : « Villes d'Orient ! fête embrasée ; rues qu'on appelle là-bas des *rues saintes*, où les cafés sont pleins de courtisanes. »

⁴⁵ Gide, *Les Nourritures terrestres*, 24 : « Et notre vie aura été devant nous comme ce verre plein d'eau glacée. »

⁴⁶ Gide, *Les Nourritures terrestres*, 69 : « nous marchions à grands pas, mordant les fleurs des haies qui remplissent la bouche d'un goût de miel et d'exquise amertume. »

⁴⁷ Gide, *Les Nourritures terrestres*, 45 : « Le fruit du palmier s'appelle datte, et c'est un mets délicieux. | Le vin du palmier s'appelle lagmy. »

durant ce séjour parmi les musulmans du désert⁴⁸. Il semblerait que cette faim et cette soif maîtrisées lui apportent, le soir venu, la plénitude tant désirée. C'est guérir le mal par le mal, la faim et la soif spirituelles par la faim et la soif physiques, et les tourments de la chair par les plaisirs de la chair.

Cependant, l'expérience nord-africaine et *Les Nourritures terrestres* ne sont qu'un moment de la vie et de l'œuvre de Gide. Suivront la découverte de la pensée de Nietzsche en 1898, la reconversion au christianisme rapportée dans *Les Nouvelles nourritures* (1935) et la distance prise par rapport à l'islam qui en découle.

Arrêtons-nous sur ce dernier point, en nous demandant si le Coran n'aura été qu'un détour pour Gide, et le chemin d'un retour vers l'Évangile. Nous disposons à ce sujet d'une précieuse correspondance⁴⁹ entre l'auteur des *Nouvelles nourritures* et le grand penseur et écrivain égyptien Taha Hussein, traducteur notamment de *La Porte étroite* en arabe. Dans sa lettre du 5 juillet 1945, André Gide, sans contester « le grand attrait qu'a exercé sur [lui] le monde arabe et le monde de l'islam », relève à regret « une particularité essentielle du monde musulman : l'islam à l'esprit humain apporte beaucoup plus de réponses qu'il ne soulève de questions ». Et l'auteur des *Nouvelles nourritures* d'ajouter : « Je ne sens pas grande inquiétude chez ceux qu'a formé et éduqué le Coran. C'est une école d'assurance qui n'invite guère à la recherche et c'est même par quoi cet enseignement me semble limité »⁵⁰.

Taha Hussein lui répondra amicalement mais énergiquement dans sa lettre du 5 janvier 1946 : « Vous ne vous trompez pas, tout en faisant erreur. Vous avez beaucoup fréquenté les musulmans, pas l'islam. [...] Ces musulmans que vous avez connus, très simples et très ignorants, ne pouvaient vous dire si le Coran proposait des réponses ou soulevait des questions. Ils étaient tout au plus capables de vous faire connaître le folklore de leur pays soumis à l'influence du désert voisin »⁵¹.

Par conséquent, plus que d'une connaissance et d'une inspiration coraniques, peut-être doit-on parler d'une expérience prophétique dans le cas de Gide qui trouve dans le désert des réponses aux questionnements de sa

⁴⁸ Gide, *Les Nourritures terrestres*, 68 : « Je me plaisais à d'excessives frugalités, mangeant si peu que ma tête en était légère et que toute sensation me devenait une sorte d'ivresse. J'ai bu de bien des vins depuis, mais aucun ne donnait, je sais, cet étourdissement du jeûne » et 99 : au repas du soir « je goûtai lyriquement l'intense sensation de ma vie »

⁴⁹ André Gide, « Correspondance », *Bulletin des Amis d'André Gide* 114/115 (avril-juillet 1997).

⁵⁰ Gide, « Correspondance ».

⁵¹ Taha Hussein, lettre du 5 janvier 1946, in Gide, « Correspondance ».

jeunesse. Réponses jugées a posteriori comme trop simples, car liées aux sensations, et non à la réflexion. Ainsi, avec l'âge, les sensations perdraient peu à peu de leur acuité, et de leur pertinence... Quoi qu'il en soit, le Coran aura été pour Gide une école sensualiste, qui lui aura indiqué que l'invisible pouvait se donner non seulement à voir mais aussi à boire, à manger, à toucher. A ce propos, Gide fait d'ailleurs appel à la notion d' « INVISIBLE REALITE »⁵² qui n'est pas sans évoquer la notion coranique de *ghayb*. Ce qui est sûr, c'est que cette expérience n'aurait pas déplu à Rimbaud qui disait attendre Dieu « avec gourmandise »⁵³. Ce dernier Gide, celui qui préfère les questions aux réponses et semble libéré du péché de la chair, nous le retrouverons au Caire, en 1939, dans le très luxueux hôtel Shepheard. « Repas excellent, note-t-il dans son *Journal*, j'ai pris des cailles en souvenir de l'Ancien Testament »⁵⁴ ... Le temps de la culpabilité semble révolu, et la traversée du désert, guidée par la source coranique, bel et bien terminée.

**

Source : le mot renvoie à la soif davantage qu'à la faim. Est-ce à dire que le phénomène d'innutrition a pris ici la forme de la désaltération, du détour par l'Autre pour la redécouverte de Soi ? Telle est en tout cas la première impression qui aura marqué notre relecture de Hugo, Rimbaud et Gide. Le Coran n'a pas été « consommé » tel quel par nos trois auteurs. Chacun a abordé et s'est abreuvé à cette source selon son itinéraire, et selon sa soif. Les pas de nos trois passants considérables les ont effectivement conduits de la Bible au Coran, et c'est bien compréhensible. Le premier semble ne trouver que la Bible dans le Coran, le deuxième croise les deux textes sacrés avant de les défaire et de s'en défaire alors que le troisième paraît lire la Bible, scrupuleusement, puis le Coran, avec enthousiasme, pour revenir à la Bible et renier le Coran. L'inspiration coranique de Hugo, Rimbaud et Gide s'enracine donc dans un imaginaire biblique commun, mais varie selon leur soif. Celle de Victor Hugo mêle curiosité et légèreté, celle de Rimbaud, fureur et grandes espérances, et celle de Gide, culpabilité et inquiétude.

Trois hommes donc, trois soifs, trois œuvres, face à la source coranique. Et voilà comment se produit l'improbable mais heureuse coïncidence entre une sacralité venue d'ailleurs et une liberté poétique d'ici.

⁵² Gide, *Les Nourritures terrestres*, 117.

⁵³ Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer, Illuminations*, 52.

⁵⁴ Gide, *Journal 1926-1950*, 31 janvier 1939, 643.