

Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert.
Dante Alighieri, *Purgatoire*, traduit de l'italien, préfacé et annoté par Danièle Robert (édition bilingue).

Une lecture d'Yves Boudier

« [...] et jamais plaisir
de dons reçus ne fut aussi profond »
(*Purgatoire*, Chant XXVII, 119-120)

Alors que paraît *Purgatoire*¹, Actes Sud réédite *Les Métamorphoses*² dans sa collection Babel. Précédemment publiée en 2001, la traduction de ce poème de quasiment 12000 vers, (pour être précis, 11996 vers répartis en quinze livres), marqua profondément l'univers des lettres latines et de leur traduction de par le choix inédit qu'avait fait Danièle Robert d'offrir au public pour la première fois un texte en vers respectant la prosodie originale d'Ovide. Parallèlement, paraît la seconde partie de la *Commedia* de Dante, *Purgatoire*, obéissant aux mêmes principes adoptés par Danièle Robert pour la traduction publiée en 2016 d'*Enfer*³, une traduction versifiée et rimée.

Au-delà de ce qui pourrait paraître comme une seule opportunité éditoriale, le voisinage de ces deux œuvres majeures souligne l'existence des liens profonds qui lient Dante à Ovide. Au premier chant de *Purgatoire* en effet, on découvre, dès la quatrième strophe, une référence au défi lancé aux Muses par les Piérides, châtiées et transformées en « pies ». Et à maintes reprises au fil de *Purgatoire*, Ovide est présent, jusqu'au Chant XXXIII où, à l'image d'un Glenn Gould démontrant jadis à Bruno Monsaingeon une maladresse d'écriture de Bach, et tel Œdipe résolvant l'énigme du Sphinx, Danièle Robert émet l'hypothèse convaincante d'une erreur⁴ de Dante dont elle donne une clef corrective probante à l'aide des vers 759-760 des *Métamorphoses*, qui précisément nomment le fils de Laïos. Cet exemple impressionnant témoigne on ne peut mieux de ce que doit le poète toscan à son ancêtre latin et de la finesse sans faiblesse aucune du travail de traduction sans précédent accompli par Danièle Robert. Avançons alors, avec la plus grande modestie, quelques réflexions nées d'une lecture en parallèle de ces deux livres, respectant à la fois la chronologie de l'écriture des textes et celle de la publication de leur traduction.

LES MÉTAMORPHOSES

Dès les premiers vers, Ovide proclame : « *Mon intention est de parler de formes métamorphosées / En corps nouveaux [...]* », et il en appelle aux dieux pour l'aider à parcourir le chemin qui mène de l'origine du monde au temps qui est le sien. Le thème du changement de forme d'êtres démunis face à la colère divine est certes profondément inscrit dans notre

¹ *Purgatoire*, La Divine Comédie, Dante Alighieri, Actes Sud, édition bilingue, 2018.

² *Les Métamorphoses*, Actes Sud, « Thesaurus », 2001 ; Babel n° 1573. Première traduction intégrale en vers de l'œuvre.

³ *Enfer*, La Divine Comédie, Dante Alighieri, Actes Sud, édition bilingue, 2016.

⁴ Voir *Purgatoire* note 8, p. 506.

culture, on le retrouve à travers de multiples récits jusqu'au seuil de notre modernité. Toutefois, au-delà des superstitions populaires, des contes merveilleux jusqu'aux traces de diverses croyances que l'on peut encore identifier dans la *Légende dorée*⁵, nous avons perdu ce goût séculaire du mystérieux, qui ne demeure pour nous, comme le note Joseph Chamonard⁶, qu'une « forme du miracle périmée ». En revanche, dans l'Antiquité, tant chez les Grecs qu'à Rome, la fréquentation des dieux parmi les hommes, leurs dialogues, leurs conflits faisaient corps avec une vision du monde partagée.

Héritier lucide des mythographes qui le précédèrent, Ovide pour autant les dépasse en cela que chaque histoire narrée possède à la fois un sens en elle-même et dans le cycle où elle est intégrée. Cette dimension essentielle des *Métamorphoses* disparaît souvent car la tentation l'emporte chez les traducteurs de mettre à la portée de lecteurs présumés naïfs une succession d'histoires, traduites dans un français davantage soucieux de présenter une contemporanéité du contenu plutôt que l'heureuse résistance d'une langue habile à offrir, outrepassant le sens littéral, la vibration particulière du vers ovidien. Danièle Robert évite ce piège et restitue cette force vibrante du poème avec précision et une grande flexibilité lexicale qui entre en écho avec la formule prémonitoire d'Ezra Pound⁷, « *Make It New !* », quant à la nouveauté souhaitable de toute traduction. Cependant, tout en s'inscrivant dans notre modernité, Danièle Robert reste attentive au fait que le vers latin traduit dans notre langue incarne la présence d'une « rémanence culturelle », « l'acte de transformation qu'est la traduction étant, fondamentalement, un acte d'écriture », ajoute-t-elle avec lucidité. Elle marque de la sorte son respect du caractère narratif et lyrique du poème, de sa « littéarité », suivant en cela l'apport théorique d'Henri Meschonnic qui concevait l'œuvre écrite comme texte, comme « un espace littéraire orienté, c'est-à-dire une configuration d'éléments réglée par les lois d'un système »⁸. Danièle Robert enrichit pour sa part ce propos en évoquant une « architecture foisonnante », un « faux désordre qui cesse d'apparaître comme tel dès lors que l'on s'y penche comme sur les pièces d'un puzzle », une « partition », un poème structuré comme une « immense fresque dans laquelle chaque détail, minutieusement calculé, ciselé, concourt à former un ensemble admirable tout en opérant paradoxalement une subtile dislocation de ce même ensemble » (Préface, *Ovide au miroir du vers*, p. 11-22). Développements en volutes, accélérations, ellipses, reprises en écho, cellules rythmiques fondatrices du sens, une question de tempo dans le traitement du geste et du mouvement dramatique de la métamorphose, pour reprendre ses termes.

Néanmoins, n'allez pas croire que vous avez sous les yeux une traduction dont l'exigence, conjuguée sur un mode universitaire, en ferait un texte laborieux, voire scolaire, avec un penchant pour une prétention insistante à l'exactitude. La traduction de Danièle Robert se présente sous une apparente simplicité qui excite notre curiosité, sa plasticité autorisant un accès subtil au sens du poème. Le néophyte jouira du merveilleux, l'amateur de la précision de la langue, le spécialiste de la profondeur implicite des références à fleur de vers, distribuées par la singularité du pouvoir que la syntaxe latine entretient avec la genèse du sens dont cette traduction restitue le phrasé, les inventions, les blessures, les ruses, les envols, les fantasmes, la beauté, sans recourir à l'abandon de normes linguistiques exigeantes ou à l'usage d'un

⁵ *La Légende dorée*, Jacques de Voragine, édition publiée sous la direction d'Alain Boureau, préface de Jacques Le Goff, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004.

⁶ Introduction aux *Métamorphoses* (traduction et notes) par Joseph Chamonard, Garnier-Flammarion n° 97, 1966, p. 10.

⁷ *Make It New*, Ezra Pound, Yale University Press, 1935.

⁸ *Pour la poétique*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970.

français jouant d'une oralité contemporaine, option par ailleurs choisie récemment avec une certaine réussite par Marie Cosnay⁹, s'appuyant sur une approche différente des *Métamorphoses* qui privilégie leur caractère intemporel, donc virtuellement actuel, plus que leur poésie originelle.

Danièle Robert nous offre une traduction au plus près du vers, transcendant la difficulté de faire entendre dans notre langue la palpitation propre à l'hexamètre dactylique d'Ovide. Elle maîtrise un art de la segmentation, de la césure, de l'enjambement au sens large, à la fois classique et audacieux, et plus encore celui de subtils décalages dans la coupe du vers ovidien, transférant son rythme scandé et harmonieux à notre langue. Ainsi, le poème traduit semble-t-il gagner en ampleur, en respiration. On entend vers après vers sa pulsation délicate, révélant sa puissante houle intérieure.

Danièle Robert ne s'inscrit pas dans la tradition des « belles infidèles »¹⁰, elle ne se satisfait pas d'une imitation, quelles que soient ses réussites, car elle a foi dans les vertus du travail de traduction qui doit permettre, (on peut penser ici aux vers de Dante, « *Telle une âme noble qui, sans s'excuser / calque son vouloir sur le vouloir d'autrui* » (Chant XXXIII, 130-131), de livrer sans ombres la lumière prismatique du texte source jusque dans le cours du poème traduit. Le lien entre les langues, entre le même et l'autre, si on ose le formuler ainsi, c'est-à-dire entre l'original et le traduit, nous renvoie à la figure de Narcisse, dont on peut s'étonner qu'il ne soit devenu l'emblème de la traduction. En effet, si l'on interroge la métaphore du reflet, Narcisse se dresse devant nous comme une figure d'évidence. Le texte original reste ainsi « l'autre » du « même », ce texte produit par le geste du traducteur, et non l'inverse. La traduction n'est pas « autre » si elle transfigure ce « même » que le poème original semble être, alors qu'il n'est paradoxalement, dans son écriture, que « l'autre » né d'une syntaxe et d'une grammaire qui lui donnèrent corps. Selon Pausanias¹¹, Narcisse n'est pas fasciné par le reflet de son visage dans l'eau de la source, mais par l'image réfléchie de celui de sa sœur jumelle disparue, Chloé, dont la vision le console de sa perte et de son chagrin. C'est sur ce mode que le geste du traducteur lui ressemble : non seulement attentif à la seule *littérarité* du traduit, il est sensible plus encore à ce qu'il porte en lui de la présence d'une langue jumelle, non disparue mais transfigurée au sens propre et fort du terme. Et c'est dans ce geste démultiplié et complexe que réside la réussite exemplaire de Danièle Robert. Pour reprendre le commentaire de Lacan à propos du *stade du miroir*, nous avons affaire avec cette traduction à une sidération fondatrice identique à celle qui se produit « chez le sujet quand il assume l'image », qu'il se défait de toute fascination scopophilique pour fonder son identité. Danièle Robert pose une même question, celle de l'identité du traduit et celle de la frontière des langues, des traversées du miroir de l'écriture, vers après vers, séquence après séquence, livre après livre, et elle la résout par les vertus de sa traduction, véritable acte transférentiel.

De plus, cette traduction rend palpable l'engendrement des séquences qui composent les différents livres. Répétons-le, elle permet d'échapper à la trop fréquente juxtaposition d'extraits choisis et elle redonne sens à la logique intime du poème dans son déploiement à la fois chronologique et esthétique. L'œuvre se révèle cosmogonie, genèse du monde et des

⁹ *Les Métamorphoses*, (Publius Ovidius Naso) Ovide, traduit par Marie Cosnay, éditions de L'Ogre, n° 20, 2017.

¹⁰ Roger Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Armand Colin, 1968.

¹¹ Pausanias, dit le Périégète, (110-180), auteur d'une *Description de la Grèce*, en dix livres. Narcisse apparaît dans le Livre IX, consacré à la Boétie.

conduites divines devenant humaines de par la singularité de la « métamorphose », mouvement de transmutation et d'abolition du temps mesuré pour toucher à l'inscription dans l'éternité et des corps et des êtres transfigurés.

Il convient par ailleurs de souligner la place faite par le poète au lecteur « à qui Ovide adresse un clin d'œil complice » (Préface, p. 17), le prenant ainsi à témoin de la manière dont il se joue des traditions, faisant de lui un personnage du récit, voire de l'action, grâce à l'usage d'un « tu », apostrophe ironique et tendre d'un poète persuadé « que tout change, fluctue, se renverse et se renouvelle, que tout est remise en question » (Préface, p. 19). Cette pluralité des interpellations et des modes discursifs est remarquable, multipliant avec mesure ces temps de l'usage du pronom second, d'une adresse singulière qui permet l'évocation de ce qui fait culture en nous aussi bien que l'interpellation d'une déité devenant ainsi un personnage de nos proches. Le lecteur est fait complice et se retrouve dans la posture démultipliée de sujet et d'objet du récit, de destinataire et d'agent silencieux des actions et des mutations sentimentales, cosmiques, toutes bouleversements d'une nature en gestation.

« Dans l'antiquité, le langage équivaut à un acte », nous rappelle Danièle Robert¹², parole à laquelle j'associerais volontiers ces mots de Tirésias, « *tandis que la loi du destin s'accomplissait de la sorte sur terre* » (Livre III, p. 95). Le lecteur ainsi interpellé est conduit à se faire voyant, digne parangon de la tradition oraculaire, mais en l'occurrence il devient prophète, il « pythonisse » à son tour : il songe et profère, dans le silence habité et bruyant de sa lecture, les pensées faites siennes des dieux, demi dieux et figures du sacré qui peuplent désormais son regard sur le monde et la place qu'il y occupe. Le poème métamorphose son lecteur, c'est là la réussite inouïe de cette traduction et son charme inégalable.

Les Métamorphoses, c'est la leçon heureuse d'un Ovide qui, la main posée sur notre épaule, nous dit à l'oreille comment le monde que l'on connaît est devenu tel, comment se sont dissous et confondus, dans les éléments qui fondent et entourent nos vies, ces figures divines et panthéistes qui chacune incarne une conception et un ordre obéissant aux passions, aux désirs, aux pulsions que seule l'activité de l'inconscient nous offre parfois de retrouver à la surface en trompe-l'œil mais parlante de notre être au monde.

Faudrait-il créer une locution, celle de « familière étrangeté » pour qualifier l'impression de déjà-vu, plus encore de « déjà-lu », suscitée par la réussite de la traduction d'une langue qui contient la nôtre et réciproquement. Et, de manière plus intime et infuse en nous, pour qualifier notre émotion face à la puissance de ces récits fondateurs qui irradiant et hantent notre culture, en particulier celui de la Création et d'un Déluge fondateur, tant dans la lettre initiale de la Bible que dans le Livre premier des *Métamorphoses*, au tournant du 1^{er} millénaire ?

La conclusion revient à ce vers du Livre III (*Scylla et Glaucus*, p. 95) : « *Cela semble inventé, mais à quoi me servirait d'inventer ?* » Oui, en effet, à quoi servirait d'inventer ce qui constitue et constitue pour nous, de nos jours encore, une vraisemblable conception et représentation du monde, celui dont notre mémoire s'est alimentée et avec lequel elle a structuré un imaginaire, instruisant en nous les effets multipliés d'une vérité de la fiction ?

¹² Entretien avec Jean-Baptiste Para, *Poésie sur parole*, France Culture, novembre 2001.

PURGATOIRE

« Je t'ai guidé avec science et art ;
c'est désormais ton plaisir qui conduit :
tu es hors des chemins scabreux, des traquenards. » Chant XXVII, 130-132.

Telle pourrait être l'adresse de Danièle Robert au lecteur de *Purgatoire*, comme à celui naguère d'*Enfer*, restituant par les choix qui fondent sa traduction, la puissance poétique et la beauté sans comparaison de la *Commedia*. Et ce, non seulement par la qualité du texte traduit lui-même, mais aussi, il faut d'emblée insister sur ce point, grâce à la précision acribique de l'appareil critique, des notes qui accompagnent le poème. Danièle Robert, à l'instar du poète¹³, conduit son lecteur en prévenant ses questions, d'une manière concise et référencée. Paroles d'éclaircies, probité et fidélité à la lettre et l'esprit du texte dans sa poétique, embrassant les références de tous ordres, religieuses, historiques, mythologiques, littéraires, voire géographiques, à la fois pour apporter des éclairages sur la genèse du poème, sa construction, sa logique, et pour s'expliquer, grâce à une culture et une connaissance littéraire du contexte sans pareilles, sur certaines options lexicales de sa traduction. Certes, Danièle Robert témoigne d'une assurance fondée sur des éléments probants, mais elle ne refuse pas une ouverture implicite au questionnement de ses préférences, jamais affirmées de façon péremptoire. Ainsi, le plaisir donné en partage au lecteur d'être au plus près du texte donc de l'émotion, se trouve-t-il justifié, et partant, décuplé.

Qu'est-ce que le Purgatoire¹⁴ ? Où le situer, qui l'habite, que s'y passe-t-il ? Si l'Enfer ou le Paradis souvent font l'objet de représentations immédiates, le Purgatoire ne suscite pas d'images précises et il apparaît tel un espace indéfini, une sorte d'étape dont on ne sait donner ni l'origine ni le but avec précision. Pour le lecteur qui n'a jamais parcouru la *Commedia* dans son intégralité mais s'en est tenu à quelques extraits saisissants, le Purgatoire ne fera qu'exceptionnellement partie de ses références, d'où le grand intérêt de cette traduction et de sa publication.

Purgatoire, construit comme une image inversée-renversée d'*Enfer*, non plus gouffre mais montagne¹⁵, est le récit d'une élévation pour atteindre le jardin céleste, trois jours et trois nuits jusqu'à l'aube du quatrième jour qui dissipera le temps lui-même. Nous suivons l'ascension d'un Dante différent de celui d'*Enfer*, personnage moins spectateur qu'acteur, revêtant « l'épaisseur d'une réelle subjectivité » [qui exacerbe] « la tension entre *agens* et *auctor* »¹⁶. Nous sommes en présence d'une personnalité fragmentée, s'incarnant dans la parole des personnages qui apparaissent, accompagnent le pénitent et disparaissent au fil du

¹³ « Lecteur, mon sujet, comme tu le vois, / s'élève et si d'un art plus raffiné / je le pare, ne t'en étonne pas. » (*Purgatoire*, Chant IX, 70-72).

¹⁴ On se reportera avec intérêt aux travaux de Jacques Le Goff, en particulier à *La naissance du Purgatoire*, Gallimard 1981, (coll. « Folio », 1991).

¹⁵ Le Purgatoire se présente sous l'aspect d'une montagne portant à son sommet la forêt de l'Éden, ou Paradis terrestre, appelée aussi la *Jérusalem nouvelle*. La scène s'ouvre au-delà du tropique du Capricorne et il faut se tourner vers le Septentrion pour suivre la marche inversée du soleil, de droite à gauche. Le pôle austral se découvre et la voûte céleste s'enrichit de quatre étoiles nouvelles (les quatre vertus cardinales) auxquelles succéderont trois autres étoiles (les trois vertus théologiques).

¹⁶ Johannes Bartuschat, *Dante voyageur dans le Purgatoire*, Cahiers de littérature médiévale italienne n° 7, 2001, p. 147-173. https://www.persee.fr/doc/arzan_1243-3616_2001_num_7_1_902

poème, autant de rencontres et de figures tutélaires construisant une chronologie qui permet de passer du temps terrestre à celui, perpétuel et infini, de l'immortalité.

Au fil de la progression pendant laquelle, reprenant la nomenclature thomiste des « vices » de l'amour¹⁷ - origine de tout vice et de toute vertu (Chants XVII & XVIII) - apparaissent tour à tour, dans l'exigence de leur expiation, les sept péchés capitaux, du plus lourd au plus léger cette fois à la différence d'*Enfer*, (l'Orgueil, l'Envie, la Colère, l'Acédie, l'Avarice, la Gourmandise et la Luxure), Dante franchit les sept « corniches » où s'effacent un à un les stigmates des péchés ainsi que l'initiale de chacun d'eux gravée sur son front, aidé en cela par l'intercession des vivants sur son chemin et par un coup d'aile de l'ange gardien de chaque vice.

On gravit un mont d'un mouvement circulaire, « *pour sortir hors de la profonde nuit / qui noircit toujours l'infernale vallée* » (Chant I, 44-45), ce qui n'est pas sans faire penser, pardonnez l'anachronisme, à René Daumal, à son surprenant récit inachevé, *Le Mont analogue*¹⁸, et ce d'autant plus que Gianfranco Contini¹⁹ évoque, quant à lui, le « grand jeu dialectique » de la *Commedia*). On parcourt un lieu de transition en s'élevant de l'obscur vers la lumière, de l'Enfer vers le Paradis terrestre, ultime étape de la montée vers les étoiles. L'ascension, après la traversée du feu (Chant XXVII), s'achèvera par l'immersion purificatrice dans les eaux du Léthé et de l'Eunoé, avant que les prophéties de Béatrice ne se fassent entendre : « *Et elle à moi : "Je veux que désormais / tu ne sois plus ni craintif ni honteux, / et ne parle plus comme si tu rêvais* » (Chant XXXIII, 31-33).

Il convient désormais de souligner un point important, qui certes traverse l'ensemble de la *Commedia*, mais qui prend ici une valeur plus grande encore, car la fonction même du *Purgatoire* fait du dédoublement de l'auteur et de l'acteur une question cruciale. Dante se fait pèlerin, mais il est essentiel de ne pas perdre de vue que celui qui narre, l'auteur du poème, est Dante lui-même. Le pèlerin marche vers le ciel, empreint d'une « vision théologique du monde, au-dessus de toutes les sciences, qui conduit à la béatitude »²⁰. Or, celui qui s'avance vers la lumière est en conversation intime avec celui-là même qui instruit ses pensées et ses actes par l'écriture du poème. Le mot pèlerin reprend ici tout son sens : il est à la fois celui qui est en chemin vers dieu, mais qui est hors de lui-même, loin de sa patrie, de l'autre. Le pèlerinage est une expérience d'altérité dont Dante va dépasser la double négativité en réintégrant, dans et par le poème, l'ordre perdu, la perfection primitive d'avant le péché originel, jusqu'à la quête du Paradis terrestre, (quasi oxymore par ailleurs).

Dante est l'auteur du poème dont il est le personnage présent sur toute sa durée. Sordello de Mantoue, Stace, Virgile, Matelda, Béatrice, s'effacent tour à tour. Il y a dans sa disposition poétique une dimension qui confère un caractère exceptionnel à *Purgatoire*. Reprenons. Dante « écrit » Dante et, quasiment au terme de l'ascension, s'adresse à Dante : « *Dante, parce que Virgile disparaît, / ne pleure pas encore, ne pleure pas : / c'est d'un autre coup que tu dois pleurer.* » (Chant XXX, 55-57). Comme le précise Danièle Robert²¹, c'est la première fois que le nom de Dante est prononcé dans l'œuvre, associé à celui de Virgile par Béatrice. Dante le poète, l'auteur du poème, s'adresse à Dante le personnage mais par la bouche de Béatrice, elle-même personnage de fiction et femme réelle. Le principe d'une liaison indéfectible entre les acteurs du récit et leurs paroles gouverne l'écriture du poème par un jeu de mises en

¹⁷ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, (question 84, *Prima secundae*), 4 t., éditions du Cerf, 1984-1986.

¹⁸ *Le Mont analogue*, René Daumal, Gallimard, 1952.

¹⁹ *Un'idea di Dante*, Turin, éd. Giulio Einaudi, 1976.

²⁰ Voir *Purgatoire* note 5, p. 507.

²¹ Voir *Purgatoire* note 9, p. 497.

relation de soi à soi, de pli et de dépliement des identités, un jeu entre le réel et sa fiction, entre deux usages du langage, l'humain et le divin.

La langue de la *Commedia* métamorphose celle du siècle où elle naît, se dédouble du vernaculaire pour forger le poétique, chrysalide libérant son imago. Fonder cette langue nouvelle²² apte à transformer et enrichir la « *lingua madre* » impose dans le poème l'usage d'une bipolarité du langage mise en oeuvre à travers les épreuves dont triomphe le personnage Dante parlant, incarnant la langue que Dante le poète lui prête, lui « donne », en restituant à ce verbe sa valeur de « don », de pouvoir créatif. Sans aller jusqu'à comparer cette forme d'ubiquité à la relation entre Dieu et le Fils, porte-parole du Père, on peut s'étonner de l'étonnante délégation par le langage, ici devenu poème, d'une pensée proférée qui fonde une axiologie et une dialectique nouvelle du séculier et du religieux, de la relation entre une langue duelle et le sacré. Toutefois, il convient de dépasser cette dualité pour toucher à l'essentiel, à la dimension ternaire de la *Commedia* dans sa conception d'ensemble, déclinant celle des trois *cantiche*, des chants, des tercets, *terzina incatenata*, et de la disposition des rimes, précisément de la *terza rima*.

La poétique de Dante trouve dans l'écriture du *Purgatoire*, plus encore que dans celle de *L'Enfer* et du *Paradis*, un équilibre remarquable entre prosodie et sémantique, entre la matérialité du poème et le sens qu'il produit. Danièle Robert souligne avec force cette « conjonction de l'idée et de la rime »²³, qu'elle qualifie d'« acte fondateur qui ne dissocie pas l'esprit du corps, autrement dit, l'idée de la forme - en l'occurrence de la rime. »

Comme le souligne Carlo Ossola²⁴, rappelant le caractère aristotélien du poète, pour Dante, « c'est la forme qui donne sens à la matière », formulation qui n'est pas sans évoquer de nouveau le concept de « forme-sens » d'Henri Meschonnic²⁵, cité par Danièle Robert dans sa préface des *Métamorphoses*. Pour employer une image plus fluide que celle attendue d'anneaux enchaînés, la *terzina dantesca* se présente telle une « tresse », le second vers du tercet donnant la rime pour le premier et le troisième vers du tercet suivant. Ainsi se compte musicalement, se chante en trois temps ce tempo prosodique, avec cet élan sonore et créatif de la voix posant et imposant, pour donner corps et sens au second vers, une rime nouvelle qui prend une place initiale dans le tercet que l'on ne peut nommer « suivant », mais « suite », espace de la résolution vocale d'éléments générés dans une complicité sonore à la fois ouverte et d'une rigueur absolue. Cette loi du ternaire, conduisant à la fin de chaque chant à un vers orphelin, n'est-elle pas liée au dogme de la Trinité, d'un dieu en trois pour gagner son unité et la venue d'une parole de rédemption et de rémission des péchés ? : « *Cet un et deux et trois qui toujours vit / et règne toujours en trois et deux et un / non circonscrit et circonscrivant tout* »²⁶.

Et pour nouer de nouveau un lien avec Ovide - j'osai plus haut présenter Narcisse comme l'emblème de la traduction - j'évoquerais ici Écho, la nymphe dont on sait qu'elle ne pouvait que répéter les derniers mots entendus, telle la rime qui donne voix au poème : « [...] *tout le monde l'entend : un son est là, qui vit en elle* » (Livre III, p. 97). Carlo Ossola²⁷ qualifie le

²² *L'Ombre de Cavalcanti et Dante*, Noemi Ghetti, Rome, L'Asino d'Oro, 2011. <https://altritaliani.net/article-dante-alighieri-padre-della-lingua/>

²³ *Pour Dante*, Bruno Pinchard, Honoré Champion, 2001.

²⁴ *Dialogue avec Danièle Robert*, décembre 2016, <http://italieendirect.italieeparis.net/article/dante-selon-daniele-robert-%3A-debat-sur-une-traduction-innovatrice-237/>

²⁵ « Pour une poétique de la traduction », in *Les Cinq rouleaux*, Gallimard, 1970, p. 9 et 87.

²⁶ *Le Paradis*, Chant 14, traduction de Lamennais, Didier, 1863, (2, p. 365-372).

²⁷ *Introduction à La Divine Comédie*, éditions du Félin, coll « Les Marches du temps », 2016.

Purgatoire, ce second règne entre *L'Enfer* et le *Paradis*, d'« épiphanie la plus majestueuse de l'Attente ». Je reprendrais volontiers ses mots pour évoquer la puissance poétique de la *terza rima* qui irradie l'ensemble des trois *cantiche* de la *Commedia* et donne à la fusion entre rime et plaisir de la répétition une intensité singulière.

De plus, le choix dominant fait par Danièle Robert du décasyllabe, plus rarement de l'hendécasyllabe propre à Dante, (vers cardinal de la poésie italienne), renforce le rythme et le suspens renouvelé de chacun des tercets et confère aux trente-trois chants de *Purgatoire* une absolue beauté, fruit d'un travail prosodique d'une telle finesse et d'une telle précision qu'il s'oublie pour n'offrir au lecteur qu'émotion et jubilation.

Au terme de sa présentation de *Purgatoire*, Danièle Robert, revenant sur les subtilités de la versification, tente implicitement un dépassement de la thèse développée par Claudel, thèse qui par ailleurs venait justifier le parti pris de sa traduction en « vers français » des *Métamorphoses* : « Le vers est une ligne qui s'arrête non pas parce qu'elle est arrivée à une frontière matérielle et que l'espace lui manque, mais parce que son chiffre intérieur est accompli et que sa vertu est consommée »²⁸. Dans cette traduction de *Purgatoire*, outre le choix assumé et réalisé de bout en bout de respecter la mesure et la rime du vers de Dante, ce dépassement s'accomplit par une approche transcendante et métaphysique de l'écriture poétique, « de la manière dont le poème appréhende son être-au-monde, pense et fait penser ». Pierre Parlant, cité avec complicité par Danièle Robert, insiste à son tour sur le fait que si « le poème pense », c'est qu'il expose « une vérité dont le déploiement idéal est homogène à l'agencement sonore. [...] La pensée du poème [ajoute-t-il] ne s'autorise que du poème lui-même » (Préface, p. 24). On comprend pourquoi Danièle Robert s'est arrêtée sur ces mots qu'elle a fait siens avec pertinence.

Dernier vers de *Purgatoire* (Chant XXXIII, 145) : « *pur et tout prêt à monter vers les étoiles* ».

Le parcours est achevé. Aux côtés de Stace, en l'absence de Virgile et de Matelda, Béatrice prophétise, par la bouche de Dante lui-même : « *Et elle à moi : Je veux que désormais / Tu ne sois plus ni craintif ni honteux, / Et ne parles plus comme si tu rêvais.* » Paroles auxquelles le poète pourrait répondre, reprenant Arnaut Daniel qu'il cita en langue d'oc, hommage au père spirituel du stilnovisme (Chant XXVI, 140-147) : « *consiros vei la passada folor, / e vei jausen lo joi qu'esper, denan* » : « *sur ma folie passée je suis songeur, / et comblé devant la joie qui m'attend* ».

La joie du lecteur de *Purgatoire* n'est pas moins grande que celle des poètes.

²⁸ *Réflexions sur la poésie*, Gallimard 1963, p. 119.