

DIRES & DÉBATS

L'ATELIER-DANTE

Entretien avec Danièle Robert

Il existe, parmi les entêtements littéraires, des ténacités salvatrices ; l'histoire des traductions de Dante le prouve. On pourrait légitimement s'interroger : pourquoi poursuivre ce qui a déjà été fait, ce qui ressemble à une entreprise vouée à la répétition, au palimpseste ? Le texte de Dante, fussions-nous érudits, ne se réduit-il pas à sa seule existence dans une langue si singulière ? *La Divina Commedia* hante, et à juste raison, le cheminement poétique de différentes façons : élaboration, structure, forme, langue, images, voix multiples, sublimation de la femme aimée, tout, à la suite du *Trobar* occitan, semble y avoir été condensé. Notre question initiale en dissimulerait alors une autre, cette poursuite ininterrompue révélant la richesse et l'importance d'un ensemble poétique qui doit être considéré dans sa globalité, entreprise hasardeuse et difficile, et que seule la traduction peut restituer dans la mesure où elle constitue une propre voix, un chemin tracé dans les arcanes d'une œuvre souvent insaisissable. Les traductions de Dante interrogent non seulement le texte qu'elles entendent restituer, mais également notre propre cheminement poétique, celui de l'éclaircissement, du dévoilement, puis, dès qu'ils sont signifiés, les voiles successifs que le poème entend revêtir autour de ce que l'on a cru être une signification. Entendons-nous : il ne s'agit pas de définir l'absence de sens, d'explication ou d'interprétation, mais d'affirmer que, de toute façon et quoi que l'on dise, les grands ensembles poétiques ne peuvent jamais se laisser totalement circonscrire, ne sont jamais épuisés, et que, de mots en mots, de vers en vers, d'une image à l'autre, le poème s'évade vers un ailleurs qui doit être à son tour approché, et ainsi infiniment. Guillaume d'Aquitaine, le premier troubadour, l'avait clairement signifié par son « *Faray un vers de dreyt neient* » : ce qui provient de ce que le poète nommait par le néant, y retourne,

et nous sommes condamnés à en rechercher « *la contra clau* », tout comme Rimbaud nous enjoignait de « *trouver Hortense* ».

L'entreprise qu'a menée depuis plus de dix ans Danièle Robert fait preuve de cette ténacité exemplaire¹. Il ne s'agit pas seulement de traduire *La Divina Commedia*, mais de restituer un texte dans son contexte et d'en révéler les parts d'ombre et de lumière. Le parti pris est significatif : retrouver en français l'équivalent de cette *terza rima* qui fit couler beaucoup d'encre et semblait appartenir chancellement à la langue italienne. Cette volonté affirmée, il a fallu que Danièle Robert travaille dans deux directions différentes : la première a consisté à se « libérer » des traductions précédentes et des gloses afin de relier directement son propos au texte dantesque ; la seconde fut celle d'une contextualisation et d'un éclaircissement littéraire, d'une érudition, non seulement critique, mais également textuelle, voire linguistique. Nous ne le dirons jamais assez : si la langue de Dante préfigure ce que sera l'italien, elle n'est pas que cela, mais une vaste élaboration d'une langue littéraire — ce qui n'exclut pas les visées politiques — à partir d'une culture littéraire grecque, latine, occitane, des textes « italiens » précédents et du matériau linguistique toscan. Dante ne tente pas seulement de fixer une langue, mais en définit une forme poétique et littéraire unique. Il était impossible de restituer totalement ce phénomène en français, mais Danièle Robert est certainement la traductrice qui s'est le plus approchée du propos linguistique et littéraire de Dante, dans une langue française renouvelée, proche d'un matériau strictement poétique, car il fallait d'un poème en reconstituer un autre dans une langue et une société différentes.

Ainsi, ces trois livraisons, de 2016 à 2020, s'étagent sur plus d'une dizaine d'années de travail, respectent au plus haut point les divisions dantesques afin de proposer un ensemble poétique que l'on découvre, en français, dans une continuité, un entrelacement d'images se répondant, la partie devenant le tout et réciproquement. Les anciennes traductions françaises, celles historiques d'André Pézard ou d'Henri Longnon, si travaillées et précieuses soient-elles, ne possèdent pas ce sens de la complémentarité poétique ; elles apparaissent aujourd'hui, confrontées au travail de Danièle Robert, fragmentées.

Ce travail restitue l'ensemble d'une œuvre et d'un propos poétique. Il apparaît aujourd'hui difficile de le reconstituer dans son ampleur et ses

1. Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduit de l'italien, préfacé et annoté par Danièle Robert, Arles, Actes Sud : *Enfer*, 2016, *Purgatoire*, 2018, *Paradis*, 2020.

détails, mais il mène le lecteur vers trois directions toutes autant légitimes les unes que les autres : la première est politique et linguistique, difficile pour nous de la comprendre sans les éclaircissements nécessaires que cette édition comporte ; la deuxième est métaphysique et amoureuse, sublimation de la femme aimée entrouvrant les portes du Paradis, se liant à la troisième, une poétisation du propos littéraire, poème sur le poème en train de se concevoir et s'écrire. Ainsi, le Virgile de l'*Enfer* guide le mouvement poétique, qui de la « *selva oscura* » désigne une élévation vers cet « *amor che move il sole e l'altre stelle* », incipit et explicit qui, s'ils ne se confondent pas, affirment le cheminement nécessaire vers la lumière. Elle est pour Dante linguistique, religieuse, métaphysique et poétique, car la puissance du poème est la seule « *diritta via* » qu'il faut emprunter.

On aura compris que la ténacité de Danièle Robert n'est pas qu'une volonté de traduction. Elle va bien au-delà et nous permet de saisir *La Divine Comédie* comme cet ensemble indispensable qui fonde la poésie occidentale, à la suite des corpus latins — Danièle Robert est une traductrice remarquée d'Ovide —, occitans et italiens, empruntant les formes de l'image poétique pour affirmer notre présence au monde. À la question de Hölderlin, par ailleurs légitime, ce « *Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?* », « *à quoi bon des poètes en un temps de détresse ?* », Dante avait déjà apporté une réponse. Pour la méditer et la comprendre, encore faudrait-il pouvoir y accéder : cette nouvelle traduction nous permet de nous nourrir de cette réponse et de ne pas l'oublier.

Jean-Yves CASANOVA

Jean-Yves CASANOVA. — *La publication du Paradis, troisième ensemble de La Divine Comédie, est parue en mars 2020 chez Actes Sud. Elle a été précédée par celle de l'Enfer en 2016, puis du Purgatoire en 2018, nous permettant d'avoir à disposition, à l'orée du sept-centième anniversaire de la mort du poète, la seule édition intégrale en grand format qui soit à la fois bilingue, assortie d'un appareil critique important, et nouvelle par ses choix de traduction. On sait que Dante est l'un des poètes les plus traduits et commentés dans le monde et une telle tâche ne va pas sans remises en question, doutes, difficultés de tous ordres. Comment avez-vous travaillé ? Dans quelle mesure les traductions antérieures vous ont-elles influencée ?*

Danièle ROBERT. — Ce qui impressionne tout d'abord, lorsqu'on s'attaque à un monument tel que la *Commedia*, c'est, beaucoup plus que

l'abondance de traductions existant dans toutes les langues, celle des commentaires qui, depuis sept cents ans, ne cessent de se multiplier, de s'opposer, de s'affronter, et représentent un océan dans lequel il va falloir tant bien que mal naviguer sans se noyer. Afin d'être au plus près de ce que la dantologie moderne révèle sur l'œuvre, je me suis entourée des travaux de philologues prioritairement italiens, mais aussi français, espagnols et américains — tous font du reste référence aux commentateurs plus anciens et donnent accès aux nombreuses interprétations qui se sont succédé — et j'en ai fait mon miel. J'ai pu, de ce fait, m'appuyer sur la réception de l'ouvrage au fil des siècles tout en me sentant parfois perplexe devant la nécessité de faire un choix parmi plusieurs hypothèses aussi plausibles les unes que les autres quant au sens de tel ou tel passage. C'est là que m'a parfois saisie, sur des points de détail, le doute, et c'est grâce à une longue rumination du texte dans son ensemble que j'ai surmonté les obstacles.

Quant aux traductions françaises antérieures à la mienne dont je possède une bonne vingtaine, en vers et en prose, dans ma bibliothèque, je ne les ai consultées sur des points précis, pendant que je travaillais, qu'après avoir fait mes propres choix afin de ne pas brouiller ma lecture personnelle du texte. J'ai ainsi eu plusieurs fois la surprise agréable de trouver des solutions analogues aux miennes chez l'un ou l'autre de mes prédécesseurs — de même qu'entre eux bien souvent — et j'ai noté que dans certains cas il n'y a guère qu'une, deux, parfois trois traductions possibles d'un même vers ou d'une expression, si bien que les ressemblances sont inévitables. Prenons par exemple le dernier vers du chant V de l'*Enfer* : « E caddi come corpo morto cade ». Il n'y a pas trente-six façons de le traduire ; si l'on respecte l'économie des mots employés par l'auteur, on peut prendre : « Et je tombai comme un corps mort tombe », traduction la plus littérale, mais plate et totalement amusicale ; ou bien : « Et je tombai comme tombe un corps mort », solution déjà plus harmonieuse grâce à l'inversion, et qui a été abondamment utilisée ; ou enfin : « Et, comme tombe un corps mort, je tombai ² ». C'est celle que j'ai adoptée parce que le renvoi du verbe *caddi* en fin de vers montre avec le plus de force l'évanouissement de Dante sous l'effet de l'émotion intense éprouvée devant le récit de Francesca, en faisant coïncider la brutalité de la chute

2. J'en ai bien trouvé une quatrième, qui fait parler Dante avec — ce qui, en tant que traductrice de Cicéron, aurait dû me séduire ! — une cuillerée de pois chiches dans la bouche : « Et je chus comme choit un corps mort. » Mais je la laisse à son auteur.

et la fin du chant. Je ne prétends pas pour autant en être propriétaire et je n'aurais pas l'idée de reprocher à un traducteur venu après moi (et qui proclame par ailleurs sa radicale différence) de la choisir à son tour.

Pour le reste, certaines des traductions dont je m'étais nourrie durant des années m'ont sans doute marquée au point d'imprégner ma mémoire, comme cela se passe pour toute œuvre que l'on pratique assidûment. Cependant, les choix esthétiques que j'ai posés d'emblée — tant sur le plan métrique que prosodique — lorsque je me suis lancée dans l'aventure m'ont donné une grande liberté à l'égard des traductions existantes, même celles dont je me sens le plus proche, et j'ai pu m'en détacher sans difficulté car les contraintes que je me fixais, notamment celle de la rime, m'invitaient à repenser l'ordonnance du vers d'une façon tout autre.

— *Cette édition ne constitue pas seulement une traduction — une de plus —, mais une lecture personnelle de l'œuvre que vous semblez vouloir partager avec le lecteur. La richesse des annotations, non seulement pour expliquer vos choix de traduction, mais également pour faciliter la lecture même du texte dantesque, tranche avec la volonté d'autres éditions qui préfèrent laisser le texte nu au nom de la primauté du poème. Pouvez-vous expliquer votre propre position et d'abord votre choix du bilingue ?*

— Le choix d'une édition bilingue, pour ce qui concerne la poésie, a toujours été pour moi non seulement nécessaire mais primordial ; d'abord parce que je n'ai pas peur de travailler à visage découvert (si je puis dire, en ces temps où le masque est de mise, au propre comme au figuré...) afin de permettre au lecteur de suivre ce que j'ai fait à partir du texte original, quelle que soit sa connaissance de la langue de départ ; ensuite pour que l'architecture du texte soit immédiatement accessible, et quoi de plus clair que de montrer sur le papier l'articulation et l'enchaînement des strophes et des chants dans le texte français en regard de l'original ?

Quant à l'appareil de notes (qui ne figure pas, je le précise, en bas de page mais à la toute fin de chaque volume et n'empêche donc nullement une lecture cursive), il n'a pour ambition que de faciliter la lecture de celui ou celle qui en éprouve le besoin, soit pour comprendre le choix de tel terme, tel vers, telle particularité linguistique, soit pour trouver des réponses aux questions, nombreuses, que soulève le texte dans les domaines de l'histoire, de la géographie, de l'astronomie et de l'astrologie, de la politique, de la philosophie ou de la religion. On connaît le savoir encyclopédique des auteurs du Moyen Âge, de Dante en particulier, et on sait combien

l'accès à l'œuvre est aujourd'hui difficile ; il en résulte que la lecture du poème « nu », comme vous le dites, ne peut conduire qu'à laisser tomber le livre dès les premières pages, comme cela m'a souvent été confié par des lecteurs découragés devant un texte dépouillé de notes et qui l'avaient abandonné, s'en sentant exclus. C'est pour moi une marque de respect que de donner les clés dont chacun peut avoir besoin pour entrer aisément dans le poème et en goûter toutes les beautés.

— *Parlons de vos choix formels. L'un de vos principes fut de faire entendre au lecteur français un équivalent de l'endecasillabo, ainsi que la célèbre terza rima créée par Dante, en cherchant à obtenir non pas une ressemblance étroite, du reste illusoire, avec l'original mais le souffle poétique de la langue même, forme et fond mêlés. On devine le travail effectué à partir de l'italien pour parvenir à un poème français qui ne soit pas faussement représentatif du vers dantesque et relevant en quelque sorte d'une lecture fantasmée du texte médiéval, mais offert au lecteur dans une langue moderne dont les racines plongent dans l'écriture spécifiquement dantesque. Comment avez-vous procédé ?*

— Je me suis expliquée longuement, surtout dans ma préface à l'*Enfer*, sur l'absolue nécessité, à mes yeux, de respecter la forme voulue par l'auteur : ici la *terzina*, dont la *terza rima* est l'élément constitutif, et un vers qui n'a pas d'équivalent français, l'*endecasillabo*. En deux mots, pour ce qui concerne ce dernier j'ai essayé de rendre le rythme très flexible du vers italien de onze syllabes — mais qui peut en avoir jusqu'à quinze ou seize sans que le lecteur ou l'auditeur le perçoive, du fait de la prosodie fondée sur l'accentuation propre à la langue et à l'élision largement pratiquée par les poètes du Moyen Âge — par une alternance de décasyllabes et d'hendécasyllabes, non pas selon un calcul rigide et mécaniste mais en me laissant guider par l'oreille. Quant à la tierce rime et à son intégration au sein de la *terzina*, elle résume presque « chamelement » les chiffres qui président à la construction de toute la *Commedia* : le 3, le 2, et le 1, c'est-à-dire la Trinité. En effet, le système rimique d'un chant repose sur le schéma aba, bcb, cdc, ded, etc. qui ne joue au départ que sur « deux » rimes croisées : a-a, puis qui se développe comme une tresse composée de « trois » fils entrelacés : b-b-b, c-c-c... pour se terminer sur « un » seul vers qui rime avec l'avant-dernier de la strophe précédente (donc à nouveau sur « deux » rimes croisées) et constitue une strophe à lui tout seul.

Pour vous donner un exemple particulièrement éloquent de l'importance de ce dispositif et de l'utilisation qu'en fait Dante, on trouve dans

le *Paradis* une triple reprise du mot « Christ » en tierce rime, donc sur deux strophes, et à quatre moments de la *cantica*, aux chants XII, XIV, XIX et XXXII. Pourquoi la triple répétition de ce mot-rime intervient-elle quatre fois ? Tout simplement parce qu'elle est étroitement liée à la vision d'une croix flamboyante au centre de laquelle apparaît le visage du Christ et dont les quatre branches sont inscrites à l'intérieur d'un cercle (« signe éminent / qui fait se joindre les quatre quarts d'un rond ») :

*Qui vince la memoria mia lo 'ngenio ;
ché quella croce lampeggiava Cristo,
sì ch'io non so trovare essempro degno ;*

*ma chi prende sua croce e segue Cristo,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell'albor balenar Cristo.*

Là ma mémoire supplante mon talent
car dans cette croix resplendissait le Christ,
et à la décrire je suis impuissant ;

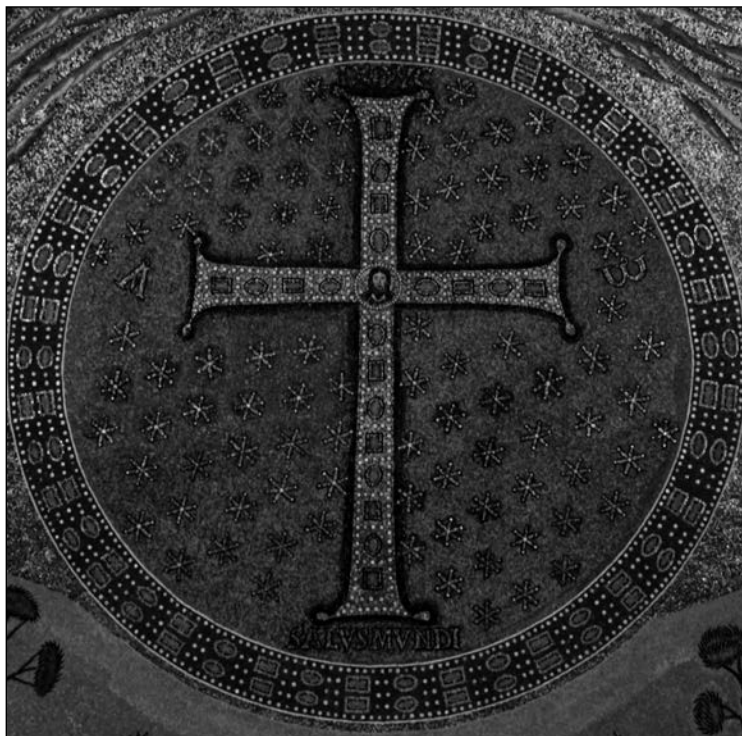
mais qui prend sa croix pour suivre le Christ
excusera encore mon embarras,
En voyant dans ce blanc briller le Christ.³

C'est la vision décrite par Dante au chant XIV, dont on peut voir la représentation en mosaïque dans l'abside de la basilique de Sant' Apollinare in Classe, à Ravenne. Cette suite arithmétique 1, 2, 3, 4... et la pensée du rapport entre les nombres qui la soutient est inspirée de l'aristotélisme et du pythagorisme, notamment de la *Tétraktys*⁴. Seule une prise en compte du texte dans sa globalité permet de déceler les multiples fils que l'auteur a subtilement tendus tout au long du poème.

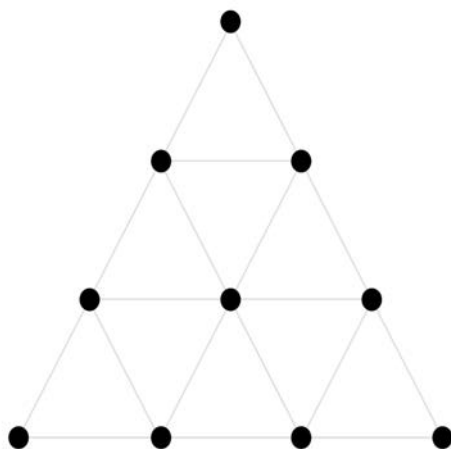
Il en est de même, sur le plan sémantique, pour l'extrême plasticité de certains mots clés récurrents dans l'œuvre dantesque, tel l'adjectif *smarrito*, que l'on trouve dès le début de l'*Enfer*, à la rime du troisième vers : *ché la diritta via era smarrita*, que j'ai traduit par « la route droite ayant été gauchie », en tenant compte du fait que l'adjectif porte sur *via* et s'oppose à *diritta* et que son sens dépend étroitement de cette opposition (non du premier sens donné par le dictionnaire, « perdu ») : il

3. Cf. *Paradis*, traduit de l'italien, préfacé et annoté par Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2020, chant XIV, v. 103-108, p. 190-191.

4. Cf. *Purgatoire*, traduit de l'italien, préfacé et annoté par Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2018, chant XXX, n. 9, p. 498.



*Croix gemmée, mosaïque de l'abside
de Sant'Apollinare in Classe, Ravenne (VI^e s.).*



Tétraktis pythagoricienne.

ne s'agit pas d'avoir perdu sa route innocemment, comme le petit Poucet, mais d'en avoir fait dévier le sens ; et cette opposition entre droite et gauche, bonne et mauvaise, juste et injuste, vraie et fausse, héritée de la tradition latine puis chrétienne se retrouve tout au long des trois *cantiche*⁵ sous différentes formes pour désigner la voie que l'homme a la liberté de prendre, soit « droite » soit « tordue, déviée, faussée, troublée » ; et lorsque Dante s'applique l'adjectif à lui-même, celui-ci prend le sens de « égaré, désespéré, confus » et jusqu'à « ébloui » comme on le voit dans la surprenante *terzina* du tout dernier chant du *Paradis*⁶ :

*Io credo, per l'acume ch'io soffersi
del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi.*

L'acuité du vif rayon que j'ai souffert,
j'en serais resté, je crois, ébloui
si mes yeux avaient délaissé son éclair.

Image saisissante et dialectique d'un éblouissement qui masque la vérité de la vision au lieu de la révéler, si les yeux se détournent de son objet.

Il ne s'agit donc, lorsqu'on décide d'un choix esthétique, ni de je ne sais quel asservissement à celui-ci (en l'occurrence la rime) ni de compromis qui ferait s'écarter du sens, mais de stricte adhésion au sens profond du texte, soutenue à la fois par la forme choisie et par la mise en relation des éléments qui composent le poème. J'en veux pour preuve ce témoignage d'un contemporain de Dante, Andrea Lancia, que l'on a identifié comme étant la personne qui signe « l'Ottimo » : « Moi écrivain j'ai entendu dire à Dante que jamais la rime ne l'entraînait à dire autre chose que ce qu'il avait l'intention de dire mais que très souvent il faisait dire aux termes à la rime autre chose que ce qu'ils signifient habituellement. ⁷ »

— *D'un strict point de vue poétique, pensez-vous que Dante, à la suite du Trobar occitan, initie un chemin dont nous sommes encore les héritiers ?*

5. Je précise que le mot *cantica* (féminin en italien) ne signifie pas « cantique » mais désigne une composition poétique comprenant un ou plusieurs « chants » et correspond au neutre pluriel du latin *canticum*. Il est donc erroné de nommer les trois parties de la *Commedia* des « cantiques », avec la connotation fortement religieuse du mot masculin français qui est, quant à lui, l'équivalent de l'italien *cantico*.

6. Cf. *Paradis*, op. cit., XXXIII, v. 76-78, p. 418-419.

7. Cité par Gianfranco Contini dans *Un'idea di Dante. Saggi danteschi* [1970], Torino, Giulio Einaudi editore, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », n° 275, 1976, p. 192.

— La dette de Dante et de tous les stilnovistes envers les troubadours est immense : l'idée de lier indissolublement la poésie et l'amour en un chant nouveau, unique, dont la rime est l'élément moteur, non pas simplement marque de la fin d'un vers mais centre de toute la composition poétique et musicale qu'est la *canso*, la conception du poète comme *trobador*, « trouveur » de mots, facteur de sons, forgeron de la langue, tout cela remonte à Guillaume IX d'Aquitaine et aux troubadours qui ont apporté entre le XII^e et le XIII^e siècles leur pierre à l'édifice qui allait construire la lyrique occidentale pour des siècles. Dante rend du reste hommage à Arnaut Daniel, au chant XXVI du *Purgatoire* : c'est son père spirituel en poésie, Guido Guinizzelli, qui le lui présente comme « le meilleur forgeron du parler maternel », le plaçant ainsi au-dessus de lui-même, et c'est en occitan que Dante fait parler Arnaut ; autant de marques de reconnaissance envers le maître de la sextine et des jeux raffinés sur les mots-rimes sans cesse en mouvement et liés entre eux par assonances, consonances, voire par dissonances.

Il rend hommage également à Bertran de Born (qu'il place en enfer, mais pour des raisons d'ordre politique), l'un des plus brillants représentants du genre poétique appelé *sirventès* dont la composition porte en germe les éléments que Dante transformera profondément pour créer la *terza rima* qu'il développera sur 14 233 vers. La filiation est donc patente et, tout au long de la *Commedia*, les emprunts à la langue d'oc, les allusions à la thématique troubadouresque affluent, y compris dans la représentation de Béatrice ; mais le véritable transmetteur du Trobar auprès de Dante, celui qui a porté très haut les couleurs de cette poésie lyrique d'une extrême exigence formelle qui allait imprégner si profondément la culture européenne, c'est le *primo amico*, Guido Cavalcanti, dont les *Rime*⁸ sont d'une éclatante beauté, d'une virtuosité rythmique éblouissante, et posent avec acuité la question du rapport entre poésie et philosophie. C'est lui qui a initié le jeune Dante à la complexité du grand chant en le faisant entrer dans le cercle étroit des Fedeli d'Amore, les poètes d'avant-garde qui ont ensuite répandu dans toute l'Italie ce que Dante a nommé plus tard le Dolce stil novo. Le *Canzoniere* de Pétrarque, les *Canti* de Leopardi, les *Cantos* de Pound lui en sont redevables ainsi que tout ce qui s'est écrit dans le champ poétique jusqu'à nos jours, même pour adopter

8. Cf. Guido Cavalcanti, *Rime*, intégrale de l'œuvre poétique traduite de l'italien, présentée et annotée par Danièle Robert, édition bilingue, Senouillac, Vagabonde, 2012. Voir aussi « Guido Cavalcanti. L'esprit d'aimer », suivi de « Légèreté et intériorité », dialogue entre Jean-Baptiste Para et Danièle Robert, *Europe*, n° 990, octobre 2011, p. 272-284.

à cet égard une position de rupture. L'amour dont il s'agit dans le Trobar — comme chez Cavalcanti, Dante et les stilnovistes — étant en premier lieu celui de la langue, tout ce qui relève de la parole poétique en est forcément l'écho, sur des modes et à des titres divers.

— *La lecture de Dante semble aujourd'hui compromise, même en Italie, par une société qui accorde de moins en moins de place à la puissance poétique. Comment insérer Dante dans une « modernité » littéraire, mais plus largement, comment concevoir que son poème puisse encore être lu et médité, apporter une réponse aux angoisses et errements de notre monde ?*

— L'œuvre de Dante, bien qu'appartenant à un monde fort éloigné du nôtre, est d'une dimension intemporelle comme toutes les grandes créations de l'humanité, parce qu'elle invente un langage qui nous invite à nous interroger sur notre vie et à y dessiner de nouveaux chemins, à nous métamorphoser pour aller jusqu'au bout de nous-mêmes, ici et maintenant. Sa modernité est celle du mouvement dans lequel ses rimes nous poussent à entrer et qui rythme notre souffle et notre avancée quoi qu'il en coûte, tant que nous sommes en vie. Le long voyage initiatique auquel cette œuvre nous convie est difficile et semé d'embûches mais nous promet, après nous être dépouillés du superflu qui encombre nos existences, après avoir fait l'expérience de l'intériorité, une joie inestimable, ce que les troubadours nomment *joy d'amor* ; et cela dépasse très largement la question de la croyance religieuse. Que l'on adhère à la foi de Dante ou qu'on l'ignore, ce qu'il nous dit à travers la *Commedia* concerne tous les humains de toutes les époques ; il nous parle de lui pour nous parler de nous — que l'on pense à l'injonction de Victor Hugo : « Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » — et nous laisse « embarquer l'expérience », la seule valable, celle qui répond à nos propres aspirations en dépit de toutes les entraves qui tentent de nous retenir au fond du trou infernal de la haine, de la corruption, de la mesquinerie, de l'intolérance, de la soif du pouvoir, du mépris, de la violence, de la barbarie. Dante n'est ni un surhomme, ni un héros ni un gourou ; le visage qu'il nous montre n'est que celui d'un homme avec ses faiblesses, ses inquiétudes, sa misère, ses propres errements. En cela, sa voix résonne et nous interpelle, parce que c'est avant tout la voix d'un poète, et qu'aucune société, fût-elle la plus robotisée, aucune époque, fût-elle la plus nihiliste, ne peut la faire taire.

Danièle ROBERT

Propos recueillis par Jean-Yves Casanova