

## Présentation

Dans *L'invenzione e il modello* (Bulzoni, 1972), un recueil d'articles parus entre 1959 et 1971, Jacqueline Risset réfléchissait aux notions de « modèle » et d'« invention » en interrogeant la relation entre tradition et modernité. Un titre programmatique, qui trace une trajectoire du pétrarquisme à l'avant-garde et dessine les contours d'une œuvre composite, hétérogène. Nous serions presque devant un chiasme remarquait-elle. Si Pétrarque était pour Leopardi un *modèle*, on assiste dans sa poésie à une crise de ce modèle. À l'inverse, l'*invention* chez Joyce trouvait dans la pratique poétique de Dante un pivot et un guide.

Jacqueline Risset aura su conjuguer constamment ces deux pôles : d'un côté, l'invention (Fellini, Bataille, *Tel Quel*, Sollers et Pleynet, la revue *TXT*, Sanguineti et le « Gruppo 63 », Bonnefoy, Deguy...); de l'autre, le modèle (Dante, Scève, Rimbaud, Proust, ou Machiavel...).

Le titre d'un autre livre, qui est une série de conférences au Collège de France, est tout autant programmatique : *Traduction et mémoire poétique* (Hermann, 2007). Comme l'invention et le modèle, les deux notions sont indissociables. Traduire, ce n'est pas seulement passer d'une langue à l'autre, c'est encore faire passer la « mémoire poétique » dans l'écriture même. Jacqueline Risset définissait ainsi la traduction « comme l'effet de la pression 'intérieure' d'une langue poétique étrangère sur qui écrit, et en particulier sur qui écrit de la poésie ». Par *langue poétique étrangère*, il convient d'insister sur le fait qu'elle est « étrangère », c'est-à-dire, plus largement, que toute langue poétique est

étrangère selon la formule de Proust à la fin du *Contre Sainte-Beuve* : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. »

La pression particulière qui s'exerce *sur qui écrit de la poésie*, n'est pas non plus sans conséquence, car Jacqueline Risset est avant tout poète. *La traduction commence* toujours en poésie, comme le signifierait le titre de son second livre de poésie (Bourgois, 1978). Elle répétait souvent qu'elle avait commencé à traduire *La Divine Comédie* parce que le texte de Dante exerçait sur sa propre écriture une *pression*, et que celle-ci s'en trouvait par là-même modifiée. Il s'agit d'un point essentiel pour saisir la singularité de cette traduction (1985-1990) qui a renouvelé en France la lecture de Dante ; une traduction qui a su prendre la mesure de la « révolution du langage poétique » et dont le principe repose sur l'adoption du vers libre en privilégiant le rythme plutôt que la métrique afin de redonner à la *terza rima* sa vitesse et à la *Comédie*, sa proximité.

Un autre élément est à prendre en compte. Si la traduction commence *en poésie*, Jacqueline Risset a commencé par lire Dante, et à le lire *en écrivain*. Son essai, *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore* dans la collection « Fiction & Cie » de Denis Roche (Seuil, 1982), qui précède la traduction, déconstruit la figure monumentale du Poète. À la suite de Barthes et de Sollers, elle propose une « nouvelle critique » de Dante dans la lignée de ces grands lecteurs européens qu'ont été Ezra Pound et T. S. Eliot, Joyce et Beckett, Mandelstam, Borges ou Pasolini... Soudain, Dante redevenait notre contemporain.

Enfin, il est important de rappeler que Jacqueline Risset a traduit Dante *en Italie*, à Rome, ou entre Paris et Rome, avec le latiniste Umberto Todini qui partageait sa vie et qui a créé l'Association des Archives Risset Todini (A.A.R.T). Le cas n'est pas si fréquent. Jacqueline Risset traduisait du français à l'italien et de l'italien au français, accomplissant de féconds allers-retours entre ces deux langues<sup>1</sup>. Une expérience qui lui a permis de mieux « percevoir l'épaisseur linguistique des mots »<sup>2</sup>.

La toute première rencontre traductrice avec la *matière, l'allegria materialista* dantesque, a peut-être eu lieu à l'occasion d'une réunion du « Gruppo 63 » à l'Hôtel des Palmes de Palerme (où avait été retrouvé mort Raymond Roussel en 1933 dans la chambre 224). Jacqueline Risset se souvient qu'elle doit rendre rapidement sa traduction de la lettre de Vico sur la « Nature de la vraie poésie » pour le numéro que la revue *Tel Quel* consacre à Dante<sup>3</sup>. « J'errai dans l'Hôtel des Palmes à la recherche d'une machine à écrire jusqu'au moment où je tombais sur une espèce de Galerie des Glaces immense avec une petite table où je repérais une *Lettera 22*. Mais à peine m'étais-je mise au travail que je fus interrompue par un problème d'interprétation dans la lettre de Vico. La chance voulut que Sanguineti passa par là : avec sa maîtrise de philologue et sa gentillesse extrême, il résolut mon problème. »<sup>4</sup> Ce problème, on ne le connaît pas, mais on sait comment il a été résolu. Il témoigne d'un état d'esprit, celui qui animait Jacqueline Risset lorsqu'elle lisait, traduisait Dante, en poésie, en écrivain et en Italie...

Dès 1965, l'année charnière du sept-centième anniversaire de la naissance de Dante, le chantier « Comédie » s'est donc ouvert et s'est progressivement déplié. Dans ce sens, l'édition l'année suivante de la *Commedia secondo l'antica vulgata* par Giorgio Petrocchi marque une étape décisive<sup>5</sup>. Grâce à cette édition, qui s'appliquait à restituer au plus près la langue d'origine de la *Comédie*, sachant qu'il n'existe à ce jour aucun manuscrit autographe, Jacqueline Risset eut l'impression de retrouver Dante, celui que les éditions précédentes avaient eu tendance à recouvrir en modernisant notamment le texte. Il fallut du temps ensuite, un temps nécessaire. Par les soins de Louis Audibert, éditeur chez Flammarion, *l'Enfer* paraît en 1985, le *Purgatoire* en 1988 et le *Paradis* en 1990. Une édition, bilingue (il faut le souligner), qui a connu plusieurs révisions, en 1992, lors du passage en poche (GF), en 2004-2005 (nouvelle édition GF) et en 2010, pour une troisième édition GF

en un seul volume, mais cette fois sans le texte italien, avant de trouver logiquement sa place en 2021 dans la « Bibliothèque de la Pléiade » sous l'égide fidèle de Carlo Ossola à l'occasion du sept-centième anniversaire de la mort de Dante<sup>6</sup>.

Les « 33 écrits » de Jacqueline Risset que nous publions, plus encore que les autres écrits<sup>7</sup>, permettent de retracer *chronologiquement* (l'ordre que nous avons adopté) l'histoire de cette traduction, tout en replaçant Dante en avant de nous. L'ensemble (études, articles, entretiens, conférences...), représente une large sélection, autant en français qu'en italien, et possède la vertu, rare, de *rafraîchir notre mémoire*<sup>8</sup>. En somme, l'autobiographie dantesque de Jacqueline Risset, le parcours d'une vie, d'une « vie pour la *Comédie* ».

Le chiffre « 33 » est la reprise exacte de la mécanique qui actionne les ressorts de la grande horloge céleste de *La Divine Comédie*, de *incipit vita nova* à la *terza rima*. Alternativement, chaque écrit raconte comment Jacqueline Risset a traduit et comment les écrivains ont accompagné son *work in progress*. Nous entrons dans le laboratoire de la traduction, de la naissance de la traduction. Nous suivons Jacqueline Risset pas à pas, avant, pendant et après sa traduction, en compagnie de Joyce, Lautréamont, Rimbaud, Botticelli, Fellini, Proust, Pasolini, Machiavel, Balzac, Scève, Beckett, Borges, Mandelstam. Les répétitions d'un texte à l'autre, s'il y en a, sont davantage des reprises. Les questions soulevées sont autant d'ordre linguistique qu'esthétique (peinture, cinéma...). Pour Jacqueline Risset, il s'agit toujours de se mettre à « l'épreuve de l'étranger » (Antoine Berman), de trouver une langue qui se conjugue, se traduit au futur, qui soit désirée (Walter Benjamin), d'écouter le « silence des sirènes » (Kafka, Maurice Blanchot). L'exemple qu'elle cite est la traduction de Pierre Jean Jouve avec Pierre Klossowski des « Poèmes de la folie » de Hölderlin en 1963.

Dans le trente-troisième et dernier écrit, Jacqueline Risset revient sur une notion qui est au cœur de sa pratique poétique, *l'instant*, en la mettant en relation avec l'apparition de Matelda au chant XXVIII du *Purgatoire*, une des figures féminines les plus énigmatiques de *La Divine Comédie* à côté de Béatrice ou de Francesca (chant V de *l'Enfer*). Il faudrait ajouter Lucie, la sainte protectrice de Dante, et en contrepoint, la « sirène » du chant XIX du *Purgatoire* avec la fugitive et fulgurante métaphorisation de la sibylle, au chant XXXIII du *Paradis*. « Il s'agit de saisir le surgissement, le mystère du surgissement, dans sa propre vie et dans les autres », écrivait-elle dans son dernier livre, *Les instants les éclairs* (Gallimard, 2014). Matelda comme « femme de l'instant », *donna dell'istante*. L'expression, presque une signature, pourrait s'appliquer à Jacqueline Risset qui, longtemps après Christine de Pizan (une autre femme, la première à l'aube du xv<sup>e</sup> siècle à introduire Dante dans la littérature française), réussit par sa traduction de la *Comédie* à surprendre « l'instant de l'énergie de l'énonciation »<sup>9</sup>.

JEAN-PIERRE FERRINI ET SARA SVOLACCHIA

Les textes 4, 9, 14, 17, 22, 33 ont été traduits par Jean-Pierre Ferrini ; 5, 10, 12, 18, 21, 23, 25, 27, 28, 29 par Sara Svolacchia.

Avec la traduction de *La Divine Comédie* (1985-1990) et des *Rimes* (2014) par Jacqueline Risset, les autres éditions de Dante consultées sont : *Œuvres complètes*, dir. Christian Bec, Librairie Générale Française, 1996 ; *La Monarchie*, trad. du latin par Michèle Gally, Belin, 1993 ; *De l'éloquence en langue vulgaire*, trad. du latin par Anne Grondeux, Ruedi Imbach et Irène Rosier-Catach, Fayard, 2011.



## 1 Joyce traduit par Joyce<sup>10</sup>

« Joyce traduit par Joyce » est une analyse des deux fragments de *Finnegans Wake* traduits en italien par James Joyce, Nino Frank et Ettore Settanni : « Anna Livia Plurabella » et « I fiumi scorrano » (revue *Prospettive*, 15 février et 15 décembre 1940). Ce texte occupe une place particulière, inaugurale. Très souvent, par la suite, Jacqueline Risset le mentionnera comme un texte sur lequel le travail à venir a pu s'appuyer, tant pour construire l'œuvre poétique que critique, ou pour trouver les clefs qui ouvriront les portes de la traduction future de La *Divine Comédie*. L'extrait que nous proposons est la conclusion, plus en relation directe avec celui que Joyce surnommait le « père Dante ».

Dans la façon qu'à Joyce de sortir d'un coup de la dichotomie imposée, en traitant la langue comme un grand dialecte, se révèle le secret — d'ailleurs évident, déclaré — de sa traduction : ce secret se nomme Dante. C'est en effet chez Dante seul que la division dialecte-langue ne fonctionne pas comme déjà donnée, comme loi accomplie, irrémédiable. Chez Dante (le Dante de la *Commedia*), tout est dialecte, tout est langue.

On sait l'importance centrale de Dante pour la formation de Joyce. Dans le cas de ce texte, la présence de Dante est attestée par un grand nombre de citations et de rappels précis ; mais elle ne se réduit pas à ces citations, à ces rappels ; elle n'est pas simple « source ». On peut affirmer en effet qu'ici l'écriture de Dante fonctionne comme modèle global. Joyce lui-même, dans le récit de Settanni, l'atteste :

Nous étions dans son studio avec Benjamin Crémieux pour l'assister dans la traduction en italien, qu'il avait voulu faire de sa main, de l'introduction de *Finnegans Wake*. Joyce lisait les passages qu'il voulait que nous discutions ensemble. Crémieux s'était éloigné vers une large fenêtre qui encadrait la coupole resplendissante de bronze et d'or des Invalides, et tout pensif lissait la barbe noire qui encadrait son noble visage de lévite. Je prenais des notes. Tout à coup, Joyce me prit dans le tourbillon de ses lunettes, qui me faisait écarquiller les yeux, à le fixer, et me dit : Que vous semble-t-il de ceci : « *A verderlo guizzar in quella sua guaina, come Salomon reo e Saboletta, le sue dune rhurlavano di foia satolle. Bayorka buah. Boyana bueh. S'è ben guardagnata la maritazzuccia quel fuocacciatore che ne paga le spose.* » Je lui répondis : Je me rends, Maître, ici je ne peux pas vous suivre. Joyce sourit, s'approcha de la bibliothèque, puis vint vers moi et m'indiqua le jeu dantesque de « *Pape Satan pape Satan Aleppe* » [*Enfer*, VII, 1]. Père Dante me pardonne, mais je suis parti de cette technique de la déformation pour atteindre une harmonie qui vainc notre intelligence, comme la musique. Vous êtes-vous arrêté auprès d'un fleuve qui coule ? Seriez-vous capable de donner des valeurs musicales et des notes exactes à ce flux qui vous remplit les oreilles et vous endort de bonheur ?<sup>11</sup>

L'analyse du texte confirme que la technique de Dante est utilisée par Joyce dans la direction du travail phonique, de l'invention « radicale » et « hors-sens » — c'est-à-dire selon une direction déjà présente chez Dante même, celle que Contini définit comme « translinguistique » — l'autre direction centrale étant dans sa langue celle de l'« hyperdialectal »<sup>12</sup>. Dans le texte italien d'Anna Livia les deux directions sont reprises, et elles sont reprises véritablement, l'une et l'autre, sous le signe de Dante.

Il faut dire reprises « sous le signe de Dante » et non simplement « à Dante » ; car l'imprégnation a lieu dans le texte suivant une modalité particulière et élaborée. Les réminiscences qui constellent le texte ne sont pas toujours entièrement assignables et situables : on assiste à une dissémination-imprégnation des sonorités de la phoné dantesque, plutôt qu'à l'utilisation simple de lieux précis de la *Comédie*. Ce qui se



manifeste est une mémorisation continue, qui permet de parcourir très rapidement un arc textuel extrêmement vaste. Dante est présent à la fois par son vocabulaire repris (avec toutes ses valeurs, à la fois sémantiques et phonétiques : *satolle, epa, piodi* — les *piote* dantesques —, etc.), par le ton qui vient de lui, même lorsque les mots ne lui appartiennent pas directement (*stronchi i polsi, turpida tabe, corpo diacco*, etc.), par ce qu'on pourrait appeler des *paraphrases phoniques* : *Il mio cupo capo cade* (« caddi come corpo morto cade », *Enfer*, V, 142), *agognizzando la vista stellata* (superposition de « ma per la vista che non meno agogna », *Purgatoire*, XIII, 66; de « e quindi uscimmo a riveder le stelle », *Enfer*, XXXIV, 130; « e torni a riveder le belle stelle », *Enfer*, XVI, 83), enfin par les citations volontairement tronquées, inexactes : *e ciò sa il suo dottore* (« e ciò sa 'l tuo dottore », *Enfer*, V, 123), *ciò che si vuol a non dimandare* (« ciò che si vuol, e più non dimandare », *Enfer*, III, 96; *Enfer*, V, 24), qui indiquent le refus d'un Dante traditionnel (autorité morale et trésor culturel), et la volonté d'appropriation directe du texte même, du texte concret. La « technique de déformation » partie de Dante s'étend à Dante même, rejaillit sur lui, le plasma, dans le bouillonnement incessant de langage qu'il avait lui-même tracé (ainsi la première citation *e ciò sa il suo dottore* intervient à l'intérieur d'une série de proverbes et de sentences populaires : les deux niveaux se touchent, se contaminent). Chez d'autres auteurs, lorsqu'elle a lieu, la citation du Dante « proverbial » — concentré de sagesse — arrive comme « dernier mot », comme solution élevée et finale; ici les mots de Dante sont remis en contact avec, pourrait-on dire, leur environnement originel : une « sagesse » non déposée, non fixée, mais surgissante, irrévérente, actuelle, celle du fonds populaire obscur et mouvant auquel puise le discours des lavandières. Notons encore que la phrase qui suit immédiatement *e ciò sa il suo dottore* est celle-ci : *Forcadea, che carogna*, où l'interjection blasphématoire est une invention à partir de « *porca dea* » (dont elle exaspère la violence

grâce au mot — dantesque — « *forca* »). Et ce sont sans doute cette force et cette violence populaires constamment convoquées qui permettent une non édulcoration de la violence de Dante.

(Au niveau le plus diffus, un phénomène comme celui de la multiplication des noms propres dans la version italienne peut se déchiffrer lui aussi à travers la suggestion continue de l'écriture de Dante, perçue comme perpétuelle levée de figures : le langage de Dante est celui qui convoque et rassemble les apparitions ; chaque nom est un grumeau d'événements et de passions qui se dresse. Joyce, ayant appris l'italien dans le texte de Dante, perçoit les noms italiens comme autant de personnages brusquement parlants, tirés pour un instant de l'ombre et du silence, y retournant.)

L'opération de Joyce suscite en somme un Dante différent de celui de la tradition, non corpus culturel, non « Bible », mais racine vivante du langage, au-delà du sens — mais d'une façon qui reprend le sens même de l'expérience de Dante. Ce qui est repris c'est un mouvement (en général figé, même dans les entreprises littéraires les plus hardies) entre « langue » et « sentence », un mouvement à l'état de tension extrême entre les deux niveaux (« langue » et « parole », aussi bien), et selon une direction inverse au mouvement « normal » : au lieu que la parole surgisse de la langue et l'oublie, la parole se retourne vers la langue et la fouille. On peut dire en somme que Joyce (et c'est l'effet de la traduction italienne d'Anna Livia de le révéler pleinement) est le seul « disciple » de Dante, en ce sens qu'il est le seul à le reprendre réellement au niveau de l'activité scripturale. L'entreprise même de la traduction — c'est ce que démontre l'analyse — avait en définitive pour but profond de *refaire, dans la langue italienne, l'expérience de Dante.*

(1973)

## 2 Jeu, « poésie », Dante. Entretien avec Christian Prigent<sup>13</sup>

Cet entretien s'inscrit dans le cadre d'un dossier de la revue *TXT* autour du *work in progress* de Jacqueline Risset quand paraît *Dante écrivain*. Il comprend des poèmes, une traduction du chant III de l'*Enfer*, des textes de Jean-Pierre Verheggen (« Rissetto, al Dante! ») et de Jacques Demarcq (« Dante : l'écriture ») et replace ainsi Dante à l'avant-garde de sa réception en France.

*Philippe Sollers parlait, à propos de Jeu [1971], d'un « geste d'effacement permanent ». Rétrospectivement, éprouves-tu encore en ces termes l'expérience d'écriture de ce livre ? Et cette formule pourrait-elle encore servir à définir ce que tu écris aujourd'hui ? Pourrait-elle rendre compte, par exemple, des textes que tu as publiés récemment et qui semblent bien s'apparenter, au moins dans la présentation formelle, à la « poésie » ? Y a-t-il pour toi un statut (une posture du sujet dans la langue ? Un traitement formel ?) particulier à la « poésie » ?*

Le problème, pour moi, quand j'écrivais *Jeu* — l'enjeu de l'écrire — était un problème de désencombrement : comment, à partir du plein, atteindre le vide ? l'horreur de la page blanche sentie non comme horreur du vide, mais de l'excès — excès des mots, excès du sujet, surpeuplement fantasmatique sous la surface hypocritement vierge. Comment faire, sinon se confier à une succession de mots noirs qui essaient de nettoyer la page dite blanche ? En ce sens la formule de Sollers « geste d'effacement

permanent » m'apparaît très exacte, avec y compris la résonance névrotique de la répétition, gommage recommencé, quelle tache lave-t-on? impossible en tout cas de sauter par-dessus cette tâche, impossible, une fois décidé, de penser le geste accompli une fois pour toutes.

Hypocrite geste, lui-même, d'ailleurs : prenant vite plaisir à lui-même, et découvrant dans la répétition quelques sources de nouveauté : pour « réfléchir sérieusement », c'est-à-dire à partir de zéro, il est utile de passer par le corps des petites fictions — fictions minimales, visions microscopiques, expériences de l'étrange concentrées en très peu d'espace, et laissant la place, l'une à l'autre, à la suite. S'aider en ce cas de la mémoire la plus ancienne, infantile, qui a marqué fidèlement les traces de tout étrange, de ces pointes trouant le tissu du langage et du temps (les trouant ensemble, les trouant et les nouant ensemble, vite). S'aider aussi des récits de la peinture muette, et des traces déposées dans la littérature et dans les chroniques par le passage de la folie comme vent, comme tournoiement, comme amnésie... Petit à petit, se dessinent des nœuds, auxquels on peut donner des noms de phrases :

1. « Je décidai, dis-je, enfin » (Spinoza)
2. « Mais toute méthode est une fiction » (Mallarmé)
3. « SI TU » (Mallarmé)

En d'autres termes :

1. *La table rase* (qu'est-ce que la table rase dans la fiction, dans le poème?) C'est précisément l'exigence de la table rase qui fait à ce moment refuser le nom de *poème* — objet coagulé — ou même de *poésie* — fabrication, construction, de quoi sinon d'objets qui se prennent inévitablement pour des objets, pour des super-objets?

2. L'absence de métalangage. Ni surplomb, ni référence : des fictions, des passages, des *traductions* (la traduction commence) — à partir de ce moment-là ce qu'on écrit peut s'appeler poésie, relever de la poésie, si la poésie est précisément ce champ, le champ de la traversée des fictions, traversée rapide, qui parie au nom d'une mobilité, non d'un principe. Du même coup la métaphore, processus d'élévation, lié à la Poésie comme chant du Beau immobile, s'efface (ou essaie, mais elle revient toujours) devant la métonymie, agent de contamination, de distraction, instance de *l'à côté*, peu *heimlich*, peu homogène, peu sage.

3. L'énergie d'ouverture. Ce que Lacan appelle l'« anticipation du signifiant » — ce qui fait qu'une phrase interrompue avant le terme significatif crée néanmoins et impose un sens (« sens d'autant plus oppressant qu'il se suffit à se faire attendre » [J. L.]). La phrase s'ouvre par ce que les linguistes appellent « mots vides » et « glisseurs », « changeurs » (*shif-ters*). C'est par là, *avant le nom*, qu'il faut creuser pour surprendre *l'instant de l'énergie de l'énonciation*, ce qui s'y passe, comment elle circule, se pose ici et là, drôle d'oiseau, jamais là où on croit, souvent ici et là, jouant à se piéger, faisant se renvoyer, d'un coin à l'autre du préau de l'école, ses petites phrases irritantes : « qui parle ? » ; « *che vuoi ?* ». L'écho s'embrouille un peu dans les langues...

*La « traduction » commence dans l'association poétique, la germination intertextuelle, la traversée de « plusieurs langues »... On peut faire ici le lien à l'importance de l'analyse critique dans ta démarche : ton travail sur Maurice Scève, Dante, Mallarmé... Et, bien sûr, au travail de traduction que tu as entrepris sur La Divine Comédie. Plusieurs questions : quel rôle joue ce travail de commentaire et de traduction dans ton propre travail d'écriture ? Quelle est pour toi l'actualité de Dante ? Pourquoi une nouvelle traduction ? À quels principes obéit-elle ?*

Écrire de la critique, dès lors, veut dire interroger ces tissus particulièrement chargés, intenses, qui s'appellent Scève, Mallarmé, Dante. Insistance, chez Scève, d'un sens empêtré et retardé, dont la violence apparaît d'autant plus grande qu'elle émerge avec difficulté des liens grammaticaux, poésie philosophique qui est déviance du concept et signe vers l'énigme et vers l'image muette. Approche de la pensée naissante, pensée comme impossibilité, surgissement des « petits syntagmes », chez Mallarmé; et chez Dante, tension incessante de l'expérience totale, invention de la lettre, rythme jeté comme un pont vers le vide où le langage va naître, pressentiment d'une trajectoire en acte. Écrire sur de tels textes se présente comme un prolongement nécessaire, et en même temps comme un acte d'esquive de l'écrire intransitif. Esquive qui relance? Toujours en tout cas entre plein et vide, aucune certitude.

La traduction, c'est autre chose. C'est l'alibi par excellence, c'est le travail de somnambule, l'effacement vraiment total et permanent qui efface tout, l'opium des lettres; le deuil, la mélancolie. Qui nourrit naturellement, qui se moque de son auteur-acteur en l'expédiant où il ne sait pas. C'est la vérification de la non toute-puissance et de la coque de noix ballottée par les flots du non-savoir — la santé même. Mais enfin, je n'aurais pas entrepris de traduire Dante (pour l'instant des morceaux), si je ne m'étais pas aperçue que le fait de travailler sur Dante était en train de transformer fortement tout ce que j'écrivais — et dans une direction que je n'aurais pas imaginée, c'est-à-dire dans le sens d'une simplicité, d'une rapidité, et d'une narrativité qui m'étaient inconnues. C'est à ce moment que j'ai saisi à quel point ces éléments étaient actifs dans le texte de Dante, un peu cachés dans le texte original par la richesse et la stratification des sens en chaque point, et complètement occultés dans les traductions existantes par le respect même, agent de paralysie redoutable des traducteurs devant le grand Livre, et par leurs soucis de normes françaises. À ce point un choix s'imposait : si

l'extraordinaire *irrégularité* de Dante, cette irrégularité qui me semblait d'une certaine façon en avance par rapport à nous, par sa temporalité plus vaste, par son rythme déplacé vers l'avant par l'urgence du tout à dire, par la souveraine négligence entraînée par le flot de ce dire et prise elle aussi dans la brillance de la trajectoire vélocité implacable, si elle était reprise, au cours de l'opération de traduction, par une norme quelconque, par une régularité quelconque, elle disparaissait, laissant flotter seulement à la surface quelques alexandrins, ou décasyllabes laborieux, quelques rimes mécaniques. Et pourtant toute la *Comédie* est construite sur la tresse régulière de la *terza rima*. S'en passer paraît dès lors un acte absurde, qui équivaut à se priver du fondement, de l'ancrage, et à laisser dériver ce poème sacré médiéval comme un texte moderne, sans ancrage et sans Ciel. Pourtant par où avoir l'idée de cet autre ciel sinon par un rythme qui *va vite*, comme la barque de Dante, comme la flèche qu'il est, à travers des trajets où nous pouvons entrer aussi, nous désancrés, qui allons aussi, qui percevons les atomes d'une trajectoire en mouvement?

(1982)

### 3 Vitesse de la Comédie<sup>14</sup>

Dans ce n° 2 de la revue *L'Infini* sont proposés la traduction des sept premiers chants de l'*Enfer* avec un texte qui énonce un des grands principes que Jacqueline Risset a adopté pour traduire Dante : la vitesse (dans son lien organique avec la *terza rima*).

Une comédie c'est, dit Dante, un « chant rustique », et c'est « une tragédie qui finit bien ». La *Comédie* dite divine commence là où d'habitude les tragédies finissent, c'est-à-dire dans le « révoltant et le terrifiant », qui prend en ce cas la forme de « l'horrible et du repoussant », puisque nous sommes en Enfer (et elle s'achève dans le « prospère, le désirable et l'attrayant », puisque, dit Dante, « c'est le Paradis ») [Épître XIII à Cangrande della Scala].

*La Divine Comédie* est donc une *tragédie à l'envers*, qui met en jeu un « au-delà du principe du tragique », en cohérence avec le sens de la doctrine chrétienne. C'est la doctrine chrétienne elle-même, appliquée jusqu'au bout dans ses conséquences logiques, qui invente un nouveau genre littéraire : la « comédie chrétienne », ou plutôt la tragédie qui se retourne. Les genres strictement séparés de la poétique classique peuvent dès lors se rencontrer : ils se rencontrent parce qu'il y a passage, parce qu'il y a *purgatoire*, et spirale ascendante.

La conscience de cet *à rebours* (par rapport à la tragédie ordinaire) anime le poème en chaque point, l'amenant à se mouvoir dans l'élément



du paradoxe, et dans une logique renversée. Ainsi, pour donner l'idée de la vitesse impensable du vol paradisiaque — lorsque vivant il se déplace de sphère en sphère —, Dante décrit à *l'envers* (comme un film projeté à l'envers) le mouvement d'une flèche parcourant l'espace à partir du but atteint jusqu'à l'instant où elle se sépare de son arc :

... et dans le temps peut-être qu'une flèche  
s'arrête, vole, et quitte l'arc...  
[*Paradis*, II, 23-24]

Seule la surprise de l'envers est capable ici de communiquer l'instantanéité du déplacement, la nouveauté de l'expérience.

Mais le retournement n'implique pas pour autant la mécanique de la résolution. Le *happy end* ne fonctionne que rétrospectivement, dans le temps décalé, dans l'après-coup de l'écriture revenue sur terre. Dante en Enfer risque à chaque instant d'y rester; il n'est pas visiteur mais plutôt apprenti chaman, et chaque étape est une épreuve initiatique.

Il a peur. Il a si peur qu'il s'imagine que Virgile lui-même a peur. Il pleure, il s'endort, il s'évanouit. Il n'est pas là pour juger mais pour sortir de la forêt obscure, et la loi qui règle les peines tombe de haut pour lui comme pour les damnés; elle tombe de haut et n'épuise pas, ne définit pas l'être de ceux qui la subissent. Et Dante, leur parlant, arrive parfois jusqu'à oublier leur condition de damnés.

Quant à lui, il se trouve là dans une position de transgresseur public. La vue du corps vivant éveille une rage de convoitise chez les démons punisseurs, une insupportable envie mêlée de nostalgie chez les ombres punies. C'est un corps qui pèse parmi les ombres sans épaisseur, opérant une lourde descente vers la puanteur, le gel, l'obscurité, et chaque pas qui descend le rapproche en même temps de la montée.

Au Paradis la progression est d'une extrême vitesse. C'est une soif qui emporte.

## Table

Présentation	
par Jean-Pierre Ferrini et Sara Svolacchia 9	
1	Joyce traduit par Joyce 15
2	Jeu, « poésie », Dante 19
3	Vitesse de la <i>Comédie</i> 24
4	Quelle fatigue de traduire Dante 28
5	J'ai compris Dante à travers Sade 32
6	Une Française en Enfer 36
7	Caproni et Luzi en voyage dantesque 40
8	Naissance de la traduction 45
9	Une vie pour la <i>Comédie</i> 57
10	Dante dans la poésie contemporaine 59
11	Lautréamont lecteur de Dante 69
12	Comment j'ai traduit Dante 86
13	Une saison au Paradis : Rimbaud lecteur de Dante 93
14	Fellini et Dante 103
15	Peut-on traduire les géants? 108
16	Proust, Dante et <i>Pétrole</i> 117
17	Honorino, un prophète en Enfer 124
18	L'univers de Dante dans la peinture et dans le cinéma 128
19	Au Paradis de <i>La Divine Comédie</i> 136
20	Ma compagnie sur terre 140

21	« Celui qui voit en rêvant » : le noyau obscur de l'expérience	146
22	<i>Dantesibylle</i> . Excès et oubli : les feuilles de Sibylle	157
23	Sur la poésie italienne contemporaine	163
24	L'amour de la langue (à propos d'Assia Djebar)	170
25	Dante linguiste : la panthère parfumée	176
26	« Dolce color d'oriental zaffiro »	180
27	Animal et immortelle. Entre Homère, Dante, Kafka	188
28	Le temps de l'instant	196
29	Préhistoire d'une traduction	198
30	L'enjeu mosaïque. Sur le traduire	212
31	Dante humaniste	221
32	Machiavel et Dante	228
33	Matelda, une dame de l'instant	235

Notes 243

La mémoire rafraîchie  
par Martin Rueff 257

Éléments biographiques 285

Bibliographie dantesque 289