

seminicercchio



Dante
en Belgique francophone
rivista di poesia comparata

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LXXII-LXXIII (2025/1-2)

Pacini Editore

Direzione editoriale / Chief Editors

Anna Di Toro (Univ. per Stranieri di Siena, Lett. cinese), Michela Landi (Univ. di Firenze, Lett. francese), Camilla Miglio (Sapienza Univ. di Roma, Lett. tedesca), Niccolò Scaffai (Univ. di Siena, Lett. italiana contemporanea)

Comitato di Direzione / Editorial Board

Gianfranco Agosti (Univ. di Pisa, Poesia classica), Elisabetta Bartoli (Univ. di Siena, Poesia mediolatina), Fausto Ciompi (Univ. di Pisa, Poesia inglese), Francesca Maria Corrao (LUISS Roma, Poesia araba), Pietro Deandrea (Univ. di Torino, Poesia angloafricana), Alessandro De Francesco (Hochschule der Künste Bern / Accademia Albertina di Belle Arti di Torino), Antonella Francini (già Syracuse Univ., Poesia statunitense), Stefano Garzonio (già Univ. di Pisa, Poesia russa), JUNG Imsuk (Univ., per Stranieri di Siena, Poesia coreana), Mia Lecomte (Linguafranca, Lugano, Poesia della migrazione), Mariangela Masullo (Univ. di Macerata, Poesia araba), Vera Lucia Oliveira (Univ. di Perugia, Poesia portoghese e brasiliana), Francesco Stella (Univ. di Siena, Poesia mediolatina e critica digitale, Direttore responsabile), Salomé Vuelta García (Univ. di Firenze, Poesia spagnola e ispano-americana), Fabio Zinelli (EPHE Paris, Poesia italiana contemporanea).

Comitato Scientifico / Advisory Board

Massimo Bacigalupo (già Univ. di Genova, Letteratura angloamericana), Cecilia Bello Minciaccchi (Sapienza Univ. di Roma, Letteratura italiana moderna e contemporanea), Maurizio Bettini (em. Univ. di Siena, Filologia classica), Annalisa Cosentino (Sapienza Univ. di Roma, Letteratura ceca), Michael Jakob (Univ. di Grenoble, Letteratura comparata), Hussein Mahmud (Badr Univ. Il Cairo, Letteratura italiana e traduzione), Simone Marchesi (Princeton University, Letteratura italiana), José María Micó (Univ. Pompeu Fabra de Barcelona, Letteratura spagnola ed europea), Nahid Norozi (Univ. di Bologna, Letteratura persiana), Pierluigi Pellini (Univ. di Siena, Letteratura italiana contemporanea), Filippomaria Pontani (Univ. Ca' Foscari di Venezia, Letteratura greca e neogreca), Andrea Sirotti (Independent Scholar, Post-colonial English), Luigi Tassoni (Hungarian Academy of Sciences, Semiotica della letteratura e dell'arte), Natascia Tonelli (Univ. di Siena, Letteratura italiana), YANG Lin (Nankai Univ., Cina, Letteratura italiana), Jan Ziolkowski (Harvard Univ., Letteratura mediolatina)

Redazione / Copyeditors

Matteo Iacovella (Sapienza Univ. di Roma), Sara Svolacchia (Univ. Sorbonne Nouvelle, Paris), Elena Valli (Trinity College, Dublin)

Hanno collaborato anche

Fernando Funari, Laurence Pieropan, Laurent Béghin Philippe Guérin, Giuliano Rossi, Béatrice

DANTE EN BELGIQUE FRANCOPHONE

a cura di Laurence Pieropan, Fernando Funari,
Laurent Béghin

Introduction di Laurence Pieropan, Laurent Béghin, Fernando Funari	3
Aperçus sur le Dante français di Philippe Guérin	4
La <i>Divine Comédie</i> d'Ernest de Laminne: une traduction «faite au grappin»? di Giuliano Rossi	22
Traduire ce que fait le discours, et non les mots. La traduction de la <i>Commedia</i> par Pierre Poirier : un avant-traduire meschonnicien di Béatrice Costa et Laurence Pieropan	29
Jean-Philippe Toussaint et Dante: pour une approche visuelle de l' <i>Enfer</i> di Thea Rimini	36
Le traducteur comme auteur di Fernando Funari	44
Au-delà de la traduction: la perspective exégétique dans l' <i>Enfer</i> de Jean-Philippe Toussaint di Serena Malatesta	52
Les poètes et la prose di Jean-Pierre Pisetta	56
La <i>Commedia</i> come libro: alla ricerca delle sue pagine di Paola Allegretti	62
Présences de Dante à Liège (XVI ^e -XIX ^e siècles) di Renaud Adam et Hélène Miesse	71
«Dante contre la déchéance»: une <i>lectura dantis</i> dans un camp de prisonniers de guerre belges di Laurent Béghin	80
Du bon usage des sources d'inspiration indisponibles di Patrick Vassart	87
Dante et le Cercle de Colpach di Catherine Gravet	96
Le mythe de Paolo et Francesca dans <i>La Stravaganza</i> de Veà Varese di Benedetta De Bonis	103
Trois relectures de Françoise de Rimini: Jacques Tournier, Michel Tirouflet et Veà Varese di Katherine Rondou	110
Le <i>Purgatoire</i> de Dante au Théâtre National de Belgique di Vincent Radermecker	118
Cinevisioni dantesche nel Belgio francofono di Paolo Speranza	124
Dans les yeux du peintre Henry de Groux di Denis Laoureux	130
À quelle aune juger un jeu vidéo ? di François-Xavier Surinx	135
Rassegna di poesia internazionale	142
Riviste/Journals a cura di Elisabetta Bartoli	174
Abstracts	179

Direzione:
piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it
codirezionesc@gmail.com

La rivista aderisce al Centro di Studi
Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena
e al *Coordinamento Riviste Italiane di Cultura*
(CRIC)

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e
Storia Comparata della Letteratura

Amministrazione: Pacini Editore Srl, via Gherardesca,
1, 56121 Ospedaletto – Pisa, Italia – tel. +39 50 313011 -
www.pacineditore.it

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento Italia: euro 45,00
abbonamento estero: euro 60,00
singolo fascicolo: euro 25,00

ISSN 1123-4075
ISBN 979-12-5486-568-2

Realizzazione grafica



150 anni nell'editoria di qualità

Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacineditore.it

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di maggio 2025

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in
questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei
riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi
diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono
sottoposti a blind peer review
(valutazione anonima).

In copertina

Henri de Groux, *Dante et Virgile aux enfers*.
Géryon, ca. 1898-1900, pastel, 68x83 cm,
Collection Lucile Audouy - Paris.

Costa, Thea Rimini, Jean-Philippe Toussaint, Jean-Pierre Pisetta, Paola Allegretti, Renaud Adam,
Hélène Miesse, Patrick Vassart, Catherine Gravet, Benedetta de Bonis, Katherine Rondou, Vincent
Radermecker, Paolo Speranza, Denis Laoureux, François-Xavier Surinx, Paola Mocella, Annalisa
Cosentino, Gabriele Gallina, Francesco Vignoli, Carlo Saccone, Massimo Natale, Francesca
Santucci, Chiara Portesine, Alberto Comparini, Riccardo Donati, Fabio Zinelli, Marco Villa,
Michel Cattaneo, Lidia Popolano, Lorenzo Mari, Svitlana Shumilo, Maurizio Spagnesi,
Mauro Crocenzi, Valeria Cavalloro, Asia Strappafelci, Carla Francellini, Rachele
Puddu.

Si studiano: Dante Alighieri, Ernest de Laminne, Jean-Philippe Toussaint,
Jacques Tournier, Michel Tirouflet, Henry de Groux, Alexis Curvers,
André Gide, Marie Delcourt, Paul Desjardins, Alice Mayrisch, Veà
Varese, Émile Degelin, Jean-Luc Godard.

Si recensiscono opere di (o a cura di): Akihiko Watanabe, Paul
Valéry, E. Thomas Jasmin, Faezeh Mardani, Václav Smyčka,
Václav Petrbok, Andrea Franzoni, Elisa Biagini, Alessandro
Broggi, Giovanna Frene, Riccardo Frolloni, Carmen Gallo,
Mariangela Guatteri, Bernardo Pacini, Cesare Pavese, Marco
Villa, Niccolò Scaffai, Anna Carocci, Giancarlo Pontiggia,
Paul Celan, Gustav Chomed, Barbara Wiedemann,
Annalisa Nelson, Maria Chiara Susini, Jürgen Köchel,
Anna Ruchat, Lesja Ukrajinka, Yaryna Grusha, Mara
Carocci, Luca Pisano, Emanuele Banfi.

Redazione: presso il Dipartimento di Filologia e Critica
delle Letterature Antiche e Moderne, Università di
Siena, via Roma 56 – 53100 Siena (Italia).

La rivista è parzialmente consultabile al sito
<http://semicerchio.bytenet.it/>

Volume pubblicato con il contributo parzia-
le del Dipartimento di Filologia e Critica delle
Letterature Antiche e Moderne dell'Università
degli Studi di Siena.

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a que-
ste indicazioni:

- i titoli di volume e di articolo vanno in corsivo (*Ossi di seppia*), quelli di singola poesia e di sezione di libro fra virgolette alte ("I limoni", "Sarcofaghi");
- le virgolette per le citazioni sono uncinate (« »), mentre nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief* si usano se si usano le virgolette alte "...");
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]). In caso di testo a fronte l'originale va in tondo, la traduzione in corsivo.

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive. In caso di consuetudini (nazionali o individuali) differenti la redazione si attiene a un criterio di uniformità all'interno del singolo contributo.

Traduire ce que fait le discours, et non les mots.

La traduction de la *Commedia* par Pierre Poirier : un avant- traduire meschonnicien

Béatrice Costa et Laurence Pieropan

Introduction

« J'écris des poèmes, et cela me fait réfléchir sur le langage », est un bon mot d'Henri Meschonnic qui résume fort bien la manière dont il concevait l'écriture, dans un lien indissociable de la praxis et de la théorie. Toutefois, bien qu'il ait traduit une partie de la Bible et plusieurs sonnets de Shakespeare, et qu'il ait rédigé une théorie d'ensemble de la traduction, il ne se percevait pas comme traductologue. Il avait en horreur la notion même de « traductologie », qui selon lui aspire à remplacer la poétique du texte par une absence de poétique¹. Parce que le texte poétique est porteur de rythme et d'oralité, parce que son effet transformateur se fonde sur une sémantique du continu, le traducteur se doit de ne pas remplacer simplement l'organisation d'un système de discours par des unités de la langue.

Poétique du traduire : critique d'une traduction de la *Commedia*

Or, c'est, d'après Meschonnic, ce que font bon nombre de traducteurs, et en l'occurrence certains traducteurs de la *Commedia*. Obnubilés par les « intraduisibles », ces mots que Barbara Cassin qualifie de « symptômes de la différence des langues »², ils ne se mettraient pas à l'écoute du poème dantesque, ne verraient pas la nécessité de se mettre à son diapason. Au lieu « de penser ce que fait la chose littéraire,

pour pouvoir penser ce qu'en fait une traduction »³, ils se contentent de penser en termes esthétiques. Ce faisant, ils mettent à mal une pensée poétique qui se voit réduite soit au « calque (le littéralisme) », soit à un « pragmatisme qui croit avoir tout compris parce qu'il ne connaît et ne retient que du sens »⁴.

Jacqueline Risset, auteure de la traduction intégrale de référence en français de la *Commedia*, ferait partie de ces adeptes d'un pragmatisme qui part du fait, premier et incontournable, des différences symptomatiques des langues. Ces différences, liées à de simples représentations, cantonnées à des vérités figées, ne sont pas, selon Meschonnic, des « intraduisibles ». Même la tierce rime, dont Risset affirme qu'elle ne produit son effet qu'en italien et provoque en français « un effet de répétition excessive », ne doit pas être perçue comme un « intraduisible », mais comme une représentation qui ne demande qu'à être traduite⁵. Ainsi, les symptômes de la différence des langues, si révélateurs de « ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire », d'après la désormais célèbre formule de Cassin⁶, ne sont qu'un prétexte pour effacer les composantes du rythme.

La tierce rime, composante fondamentale du rythme dantesque et colinéaire aux autres forces rythmiques, s'inscrit, selon Meschonnic, dans le « système d'une subjectivation généralisée »⁷ qui sous-tend toute œuvre poétique majeure. Pourquoi et de quel droit priver le lecteur francophone d'un effet rythmique aussi

riche, d'un système de versification certes propre aux premiers poètes italiens mais tout à fait extrapolable au français ? Pour Meschonnic, il ne fait pas l'ombre d'un doute que la répétitivité des strophes de trois vers n'est pas une tare à éviter, et qu'il est parfaitement légitime, voire souhaitable, de vouloir restituer ce triple accord qui participe d'une « prosodie personnelle »⁸, d'une parole poétique susceptible d'organiser dans l'écriture la socialité et la subjectivité du discours⁹.

Dans la *Poétique du traduire*, qui prend par moment l'allure d'une anthologie critique réunissant un ensemble de traductions, dont chacune est commentée par le penseur-poète, Pierre Poirier (1889-1974) n'est pas mentionné. Il y a cependant quelques raisons de croire que le jugement de Meschonnic sur la traduction de Risset n'aurait pas été nécessairement le même pour celle de l'avocat, esthète, et traducteur belge de La *Commedia*, qui s'attacha à restituer le récitatif du poème dantesque¹⁰.

Poétique et subjectivation dantesque

Dans la longue suite des traducteurs et traductrices qui ont donné à lire et à entendre la *Commedia* en français, certains firent le choix d'une traduction en prose (entre autres Rivarol et Lamennais), tandis que d'autres optèrent pour un dispositif métrique et rimique, tel l'abbé Balthazar Grangier, le premier à réaliser une traduction complète du poème sacré, en sixains d'alexandrins (selon le schéma rimique AB AB CC), qu'il publia en 1596 à Paris chez Jean Gosselin et dédia à Henry IV. Si de nombreux commentaires ont alimenté l'histoire de la réception en traduction française de la *Commedia* du point de vue de la mesure métrique et de la forme rimique idéales, pour restituer l'hendécasyllabe et la rime tierce du poème source, il n'en va pas de même de la dimension « supra-musicale » (au sens large donc) du texte dantesque. Or Poirier, qui s'affirme d'emblée comme un traducteur adepte du vers libre, semble être particulièrement sensible à cette dimension, même si les réflexions qu'il réserve à la « Poétique musicale » ne mentionnent jamais explicitement une motivation traductive dantesque (cf. *infra*).

Toutefois, faut-il le rappeler avec Carlo Ossola – qui détaille les différentes significations du titre « *Commedia* » mentionnées par Dante lui-même dans l'*Épître*

XIII à Cangrande della Scala, le poème dantesque s'inscrit, par l'étymologie de son titre, dans un terreau musical : « [...] il faut savoir que comédie est dit d'après *comos*, maison des champs, et *oda*, c'est-à-dire chant ; d'où : comme qui dirait : chants villageois »¹¹. Outre le titre « *Commedia* », « chant », « chanson » et « cantique » surgissent également sous la plume de Dante, qui désigne ainsi son poème par le truchement de termes musicaux. Ossola remarque que « chant » est mentionné dans l'*Enfer*, et reprend à Lino Pertile l'observation de l'emploi du terme « chanson » dans l'*Enfer* et le *Purgatoire*, et de « cantique » dans le *Purgatoire* (« au sommet du paradis terrestre »¹²). Moins souvent épinglé par la critique dantesque, le terme « cantilène » est aussi mentionné, par Pertile/Ossola, pour son occurrence dans le *Paradis* : « À la divine cantilène, de tous côtés, / répondit la cour bienheureuse » (*Paradis*, XXXII v. 97-98)¹³. Cette dernière mention inscrit le poème dantesque dans une dimension musicale, certes, mais aussi liturgique, ce qui justifie pour les deux critiques de faire référence tout à la fois à la théologie victorine et à une lecture ambrosienne des évangiles, et Ossola de conclure : « [...] le sens de la composition se déplace donc du "dire poétique" au "chant orant" (la "cantilène" est en effet l'*Ave Maria* entonné par les bienheureux) [...] »¹⁴.

Poirier : poétique et subjectivation musicale

Dans l'état actuel des études consacrées aux traducteurs belges francophones de la *Commedia* (et sous réserve de découvrir de nouveaux documents édités ou manuscrits), Poirier (1889-1974), avocat et esthète bruxellois¹⁵, est le traducteur qui manifeste le plus explicitement son intérêt pour la dimension supra-musicale du poème dantesque, dans une série de réflexions ponctuelles, détachées toutefois d'une analyse de sa pratique traductive. Ainsi, dans son *Dante Alighieri. Humain-surhumain*¹⁶, il consacre nonante-deux pages à une traduction partielle des œuvres de Dante, accompagnée de commentaires – tantôt longs, tantôt brefs – qui s'inspirent souvent de gloses préexistantes et dont les sources sont occasionnellement mentionnées. Cette publication, découpée en six parties¹⁷, réserve de manière inattendue, en troisième partie, quinze pages de réflexions sur la « Poétique

musicale », qui appellent trois constats. Tout d'abord, Poirier est bien un traducteur de son temps qui, ayant découvert la *Commedia* vers 1908-1910¹⁸ et éditant sa traduction en 1945, est pétri des réflexions du monde littéraire français sur le rapport entre poésie et musique, avec une orientation proche du positionnement de Paul Verlaine, désireux de voir ses vers être mis en musique ; aux antipodes de la posture de Paul Valéry, qui défendait une diction des vers, contre leur mise en musique¹⁹. Ensuite, hormis l'exergue empruntée au *Livre des Rois*²⁰, qui ouvre la « Poétique musicale », la principale source des réflexions de Poirier est la *Commedia*, avec des extraits choisis dans l'*Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis*, respectivement 5, 18 et 16 extraits²¹. Enfin, comme l'exemplifient les dix sous-titres de la troisième partie ici étudiée, Poirier s'attache à relever et à éclairer la thématique de la musique dans plusieurs passages du poème sacré, davantage qu'à analyser – pour décliner le titre de notre article – « ce que la mélodie fait aux mots » : La faculté auditive (29), Voix célestes (30), Plain-chant (32), Scherzando (33), Avec Aria de Casella (34), Andante smorzando (35), Avec accompagnement de guitare (37), Alléluia (38), Crescendo (39), La poétique musicale (40).

Toutefois, dans la dixième et dernière sous-partie (portant le titre homonyme de la troisième partie), Poirier condense sa réflexion et manifeste une lecture aiguë de la poésie, qui, sans s'en tenir au seul mot, décèle dans les sons l'origine même des émotions : « La forme du vers est primordiale, son rythme précède la mélodie²², c'est lui qui par son enchaînement de sons en mesure, par la modulation du souffle, va porter le mot au suprême de l'émotion. *L'Énéide* était scandée par le récitant » (p. 40). Alors que, dans un ouvrage entièrement consacré à la traduction partielle d'un chef d'œuvre de la littérature européenne, on eût pu s'attendre à des considérations sur la recherche d'équivalence, dans le passage d'une langue source à une langue cible, c'est la figure du « compositeur » que Poirier mobilise, et non pas dans un sens métaphorique : « Un poème se prolonge en écho, par la mise en valeur de ses caractères phoniques, transformés en période musicale. Pour révéler les intentions secrètes du poème, le compositeur de musique doit trouver les accords qui accroissent la puissance vocale du mot » (p. 40). Et dans le droit fil de l'harmonie imitative, Poirier se remémore le lien entre les choses et le dessin des lettres, ou leur son : M, hiéroglyphe de la mer ; C,

lettre modelée sur la forme d'une coupe : S, signe et son du serpent debout ; R, mouvement de l'âme ou de la matière ; et L, quand « un poète veut mettre des ailes à ses vers » (p. 41-42). De l'avis de Poirier, Verlaine et, assurément avant lui, Dante, sont les poètes d'une seule et même longue lignée qui chevauche les siècles, des poètes qui, pour le dire avec Meschonnic, font entendre une subjectivation singulière (« un nombre intérieur », dit Poirier) :

Le choix du son par le poète est un travail créateur qui sort du fond de l'être, c'est une expression sensorielle. Aussi Dante et Pétrarque, Ronsard et Verlaine, répondent-ils à un nombre intérieur et peuvent-ils exprimer les sentiments les plus variés sur leur clavier de mots, presque toujours les mêmes, dont ils jouent en marquant l'accent de passion tantôt sur un mot tantôt sur un autre, de façon que le mot cesse d'être banal selon la place qu'il occupe dans la phrase. Le poète donne au mot une valeur sensible ou visuelle, une valeur musicale, le rythme de la phrase étant basé sur une relation d'acuité et d'intensité du son par rapport à l'idée évoquée.

Le poème est un tissu sonore sur lequel le musicien brode un commentaire. Le poète a donné à l'idée un contour phonétique, entrecoupé de soupirs, de césures, marqué de points d'orgue, pour atteindre la musique du silence. Dante puis Pétrarque décrivent dans un nombre instrumental, sept ou onze en italien, plutôt que huit ou douze en français, l'image poétique. Le poème est rythmé par des temps harmoniques. Le vers dantesque transpose l'image des sons par des mots sonores. (p. 42-43).

Poirier et la musique du silence : le chant des anges

Dans « Plain-chant » (p. 32), Poirier souligne l'importance du plain-chant, type de musique vocale et monodique qui suit une rythmique verbale, c'est-à-dire sans division ni mesure :

Le plain-chant, c'est-à-dire le chant plan ou uni du temps de Dante – ainsi nommé à cause de sa majesté – qu'il soit *syllabique*, suivant pas-à-pas [sic] le poème, ou *neumatique*, présentant plusieurs notes sur une syllabe, le chant sacré ne fut à l'origine qu'un récitatif que le temps orna de vocalises. Le texte était déclamé avec accentuations. Tels étaient

les chants du *Paradis* de Dante. [...] Nombre de vers de Dante correspondent à un neume, phrase chantée d'un seul souffle. (p. 32).

Par « neume », on entendait, à l'époque, « des formules stéréotypées, chantées sur la dernière syllabe des antennes aux cérémonies les plus solennelles. Issues de la tradition orale et connues par cœur des chantres, à l'origine les neumes n'étaient pas notées »²³. Conscient des figures mélodiques et rythmiques renseignées depuis le moyen-âge par les neumes, et afin que le *Te Deum* résonne dans le texte traduit tout autant que dans l'original, Poirier propose en français une traduction des vers 55-58 du chant XXVII du *Purgatoire* où l'organisation des idées, des mots et des sons préalables au vers 58 « Venite benedicti patris miei », anticipe, par trois fois à la rime, l'acte d'écoute (« guida », « voix » et « son »), choisissant ainsi de mettre en relief la thématique de l'oralité et du chant :

Une voix qui chantait nous guida
et nous, attentifs seulement à cette voix
nous nous dirigeâmes vers le son :
« Venez, bénis par mon père »,
Purgatoire, XXVII, v. 55-58 (Poirier, p. 32)

Ailleurs, Poirier maintient la position et la force neumatique de mots choisis, comme pour le « Hosanna » qui se retrouve ainsi en position médiane (davantage que dans le texte source) dans le vers 29 du chant VIII du *Paradis*, où les anges, en parlant, deviennent comme le miroir parfait de l'interlocuteur :

On chantait un Hosanna si doux
que le désir de le réentendre ne me quitta plus.
Paradis, VIII, v. 29-30 (Poirier, p. 32)

Ce chant des anges, auquel répond le « désir d'entendre » de Dante, renvoie à l'entente parfaite, à un échange spirituel que l'humain peut anticiper par moment sans jamais en avoir toute la certitude. Notons que la douceur évoquée est ici de l'ordre de l'intériorité, alors que la multiplicité et la division sont des marques d'extériorité. Par ailleurs, pour Poirier, la dynamique de l'intériorité apparentée à la douceur, peut aussi revêtir une force qui s'assume et intègre la diversité dans l'unité. Ainsi, au vers 39 du chant XV du *Purga-*

toire, le premier membre mélodique « Jouis » est suivi d'une formule qui annonce et confirme une conclusion victorieuse. C'est grâce à la force de l'intériorité que Dante et Virgile, guidés par le chant angélique, gravissent les sentiers du purgatoire :

Jouis, ô toi qui es vainqueur !
Purgatoire, XV, v. 39 (Poirier, p. 33)

L'ange est donc capable de maîtriser les flammes, à condition toutefois que l'humain ait voulu l'intégrer dans son intériorité. L'imagination, l'intériorité humaine joue ici le rôle d'un support par le biais duquel l'ange peut agir sur les flammes.

Poirier et Meschonnic : quels piliers traductifs partagés ?

Mais revenons, à présent, à quatre piliers traductifs de la théorie meschonnicienne. Si l'ouvrage publié en 1945 par Pierre Poirier ne dénote pas une forte théorisation au départ d'une pratique traductive, il livre toutefois les soubassements d'une démarche qui se veut réfléchie et téléologiquement orientée vers la sauvegarde, partielle et modulable, d'un étymon musical perçu, reconnu et apprécié au détour de chaque vers dantesque.

Dans cette optique, l'activité traduisante de Poirier découle de l'écoute attentive du rythme, de la prosodie et de la rhétorique profonde du chant dantesque, disséminés sur la totalité d'un vers, ou d'une strophe. Dans le célèbre épisode de la bataille de Courtrai (plus communément connue sous le nom de « bataille des Éperons d'or »), Dante prit parti pour les communiens flamands, victorieux, le 25 mars 1302, de « la fleur de la chevalerie française » ; ce passage ne pouvait échapper à la sélection du traducteur belge. Quand Risset traduit littéralement, et pragmatiquement, les vers 46-48 du chant XX du *Purgatoire*, Poirier livre une traduction musicale, attentive aux allitérations, assonances, paronomases, et à l'harmonie imitative du [r]. C'est en effet l'impératif rythmique et prosodique qui achemine Poirier vers la solution traductive « tôt il serait tiré vengeance » (plutôt que « prompte serait la vengeance », chez Risset), offrant ainsi au lecteur francophone l'allitération des [ə, ɛ, é], en compensation du [a] italien ; l'allitération (mi-« gagnée », mi-recherchée) créée entre

le nom de villes au vers 46 et les sons vocaliques au vers 47 (Douai/pouvaient, Lille/il, Gand/vengeance) ; l'assonance phonique et la reprise visuelle à l'identique en [t] (tosto, vendetta ; tôt, tiré), jusqu'à la paronomase

« Bruges/juge ». Enfin, l'harmonie imitative du [r] prend ici tout son sens, si l'on se rappelle combien Poirier y a souligné, dans « Poétique musicale », la force du « mouvement de l'âme ou de la matière ».

	Dante, <i>Divine Comédie</i>, Le <i>Purgatoire</i>, chant XX, 46-48		Jacqueline Risset, 1985		Pierre Poirier, 1945
46	Ma se Doagio, Lilla, Guanto e Bruggia potesser, tosto ne saria vendetta ed io la cheggio a lui che tutto giuggia.	46	Mais si Douai, Lille et Gand et Bruges pouvaient, prompte serait la vengeance ; et moi je le demande à lui qui juge tout.	46	Mais si Douai, Lille et Gand et Bruges le pouvaient, tôt il serait tiré vengeance et je la demande à celui qui tout juge.

Dans de nombreux autres passages de la traduction, les choix rythmiques et mélodiques sont légion, mais il est un passage qui mérite le détour, pour constater combien le lecteur et traducteur Poirier était aussi attentif à toute trace d'harmonie imitative (interlinguale, dirions-nous) déposée dans la langue française, comme lorsqu'il commente ces vers 4-6 du chant XV de *l'Enfer* :

De même que les Flamands entre Witzand et Bruges
craignant le flot qui vers eux s'aventure
construisent la digue, pour que la mer s'enfuie...
Enfer, XV, v. 4-6 (Poirier, p. 88)

Dante définit les deux extrémités du rempart élevé contre les attaques de la mer du Nord, voulant susciter une image de ce pays que l'harmonie imitative baptisa d'un alexandrin : *la lande de la houle ou du vent hululant*, en un mot *Ulander-en-Vlander-en*, ce qui devient en français par le sifflement de la tempête : Flandres.

Chez Poirier, le texte dantesque et sa poétique supposent aussi la traduction d'un discours, surtout dans les passages-interstices où le verbe de l'avocat peut jaillir, au-delà des siècles, en défense du poète exilé et désireux d'être couronné pour son poème sacré. Ainsi en est-il de l'apostrophe à Apollon, au chant I du *Paradis*²⁴. Si la traduction littérale de Risset intervient fort peu sur les indices d'énonciation de personnes en lien avec les fonctions du langage (aucune omission, mais deux ajouts sur le versant de la fonction expressive (v. 13 : « ce dernier labeur ») et sur celui de la fonction impressive (v. 15 : « ton laurier »), de son côté, Poirier efface trois traces d'une présence du destinataire (fonction impressive, v. 14, 15, 19) et une trace du destinataire (fonction expressive, v. 23),

mais, parallèlement, ajoute massivement des traces de ce même destinataire (v. 13, 19, 24, 27, 28). En soi, cet accent mis sur l'énonciateur du message (Dante) et la mise en sourdine du récepteur, peuvent s'expliquer par des strophes qui présentent un discours de Dante à Apollon structuré exactement sur le modèle cicéronien – et donc fortement codifié et argumenté, au point de pouvoir laissé émerger majoritairement, en traduction française, la parole vive du poète florentin, par le truchement de l'avocat bruxellois prompt à s'emparer du discours dantesque, comme en plaidoirie, et à émouvoir l'audience.

Enfin, quid de la qualité d'une retraduction du point de vue de l'insertion de nouvelles structures dans la langue cible ? Ce credo meschonnicien permet de réfléchir, sous un nouvel angle, aux choix et stratégies traductives de Poirier. Absente jusqu'à présent de nos analyses, la langue du juriste n'en est pas moins présente dans la traduction, et même mise en relief par les autres orientations qui relèvent abondamment de la poétique musicale, du rythme et de la prosodie. Sans inventer de nouvelles structures dans la langue française (mais la langue du droit n'est-elle pas une langue en soi, juxtaposée à la langue française littéraire et/ou courante ?), Poirier crée la surprise du rapprochement inattendu des registres poétiques et juridiques. Un exemple, que d'autres extraits de *Dante Alighieri. Humain-surhumain* pourraient confirmer à l'envi ? :

Mais si Douai, Lille et Gand et Bruges
le pouvaient, tôt il serait tiré vengeance
et je la demande à celui qui tout juge.
Purgatoire, XX, v. 46-48 (Poirier, p. 88)

Dans ces vers où la justice est fortement convoquée, les choix de traduction « le pouvaient » et « à

celui qui tout juge » dénotent le recours à des constructions syntaxiquement marquées, d'une part, au scea du registre soutenu et de l'explicitation/implicitation pronominale (alors que Risset traduit par « pouvaient ») – là où Dante utilise le verbe « potesser » en construction intransitive ; d'autre part, au canon de l'inversion complément direct du verbe (autre qu'un usuel pronom personnel) - verbe, dans une formule législative forgée – là où la langue de Dante sert assurément de patron/calque.

Conclusion

Dans notre lecture croisée des réflexions et traductions de Meschonnic et de Poirier, l'analyse a montré que les points cardinaux rythmiques et prosodiques définis et adoptés par Poirier ont fait office de sous-bassement embryonnaire d'une réflexion traductologique, et ont permis de guider l'esprit du traducteur et de maintenir, tout au long d'une traduction partielle d'extraits parfois très courts, une cohérence d'ensemble. D'autre part, si le texte-manifeste consacré à « La

poétique musicale » permet de découvrir, isolément, des éléments essentiels et récurrents de la réflexion de Poirier, et fait surgir l'image d'un compositeur qu'on ne peut toutefois interpréter comme la métaphore du « traducteur », la traduction du poème sacré de Dante confirme une perception aiguë et une écoute (au sens propre du terme) du rythme, de la prosodie et de la rhétorique profonde, dans une approche systématique. Poirier envisageait-il de théoriser davantage sa pratique traductive ? Aucune des rares archives retrouvées ne le laisse supposer. Ensuite, avec (et avant) Meschonnic, Poirier illustre, par son entreprise de traduction, la thèse amplement démontrée par l'auteur de la *Poétique du traduire* selon laquelle un texte et sa poétique supposent, aussi, la traduction d'un discours, fût-ce celui de la plaidoirie. Enfin, l'association d'un parti-pris rythmique avec des structures syntaxiques empruntées à la langue du droit, est peut-être moins inédite qu'il n'y paraît, l'art oratoire de l'Antiquité ayant certainement retenu l'attention du jeune étudiant inscrit en Philosophie et lettres au début du XX^e siècle, avant de « faire son droit ».

Note

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 163.

² Barbara Cassin, *Plus d'une langue*, Paris, Bayard, 2023, coll. « Les petites conférences », p. 23.

³ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, éd. Verdier, 1999, p. 163.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ainsi décrète-t-elle dans son introduction à la *Divine Comédie* qu'il est impossible « d'implanter la tierce rime dans une traduction moderne [...] sans que tout le texte se trouve du même coup soumis à un effet de répétition excessive, perçue comme tout à fait arbitraire », Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 19 (« Traduire Dante »).

⁶ Barbara Cassin, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, p. 24.

⁷ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 175.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*., p. 179.

¹⁰ Pour une présentation détaillée de la vie et des publications de Poirier, cf. Laurence Pieropan, « Pierre Poirier, juriconsulte, esthète et traducteur », in Catherine Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges*, Mons, Université de Mons

- Service de communication écrite, 2013, coll. « Travaux et documents » (n° 1), pp. 297-325.

¹¹ Carlo Ossola, *Introduction à la "Divine comédie"*, traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin et Pierre Musitelli, Éd. augmentée et révisée, Paris, éditions du Félin, 2016, coll. « Les marches du temps ». Ossola cite et commente les pp. 795-796 de : *Épître XIII*, 10, in Dante, *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.

¹² Ossola cite les vers 139-140 du chant XXXIII du *Purgatoire* : « mais puisque sont remplis tous les feuillets / qui étaient préparés pour ce second cantique », *Ibidem*., p. 27-28. Article cité par Ossola : Lino Pertile, « *Cantica* » nella tradizione medievale e in Dante, « *Rivista di storia e letteratura religiosa* » XXVII (1991), pp. 389-412.

¹³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ En complément à l'article déjà mentionné de Laurence Pieropan (2013), on consultera utilement cet autre article : Laurence Pieropan, « Pierre Poirier (1889-1974), langue et discours d'un avocat, esthète, et traducteur de la *Commedia* », in Carlo Girotto, Claire Lesage et Claudia Zudini (dir.), *Réception traductive et matérielle de Dante en France*, Rennes, PUR, 2025 (à paraître).

¹⁶ Pierre Poirier, *Dante Alighieri. Humain-surhumain*, Bruxelles, Office de Publicité, 1945, coll. « Lebègue ».

¹⁷ *La Vita Nuova, Il Canzoniere*, La poétique musicale, *De l'éloquence en langue vulgaire, Le Banquet – Il Convivio*, *La Divine Comédie*.

¹⁸ Dès 1908, Poirier fut inscrit en Philosophie et lettres, à l'Université libre de Bruxelles, pour réaliser les deux années préparatoires au Droit. Lors de cette formation, il suivit le cours de Herman Pergameni consacré à quatre littératures étrangères, dont la littérature italienne.

¹⁹ Dans *Rhumbs*, le poète forge cette formule sans appel : « Confusion Mettre de la musique sur de bons vers, c'est éclairer un tableau de peinture par un vitrail de cathédrale. [...] », in Paul Valéry, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 639.

²⁰ « [...] “adducite mihi psaltem”. Cumque caneret psaltes[*fac-ta est super eum manus Domini*] » (*Livre des Rois* : IV, III, 15), traduit par Poirier : « Appelez un harpeur et tandis qu'il jouera, l'inspiration entrera en moi ». (Poirier, *op. cit.*, p. 29).

²¹ À l'exception de la mention du sonnet « Tanto gentile » (p. 35), et du *Convivio* (I-XI) (p. 37).

²² Dans le contexte, on peut interpréter ce terme « mélodie » comme « mélodie musicale » qu'un compositeur créerait.

²³ Cf. Musicologie.org, <https://www.musicologie.org/sites/n/neume.html>

²⁴ L'analyse ici présentée est synthétisée de notre précédente publication : Laurence Pieropan, « Pierre Poirier (1889-1974), langue et discours d'un avocat, esthète, et traducteur de la *Commedia* », *art. cit.*