

Le Purgatoire est construit comme une image renversée de l'Enfer, soit non plus comme un gouffre, mais comme une montagne. L'ordre des péchés est également inversé : le voyage de Dante va donc du plus lourd péché au plus léger (de l'Orgueil à la Luxure).

Chaque corniche est gardé par un ange gardien l'ange de l'humilité, de la charité, de la paix, du zèle, de la justice, de la tempérance et de la chasteté ; dans chaque corniche, en outre, les expiateurs ont sous les yeux des exemples de leur vice puni, et de la vertu opposée.

Atteignant le seuil du Paradis terrestre, Virgile doit abandonner le poète ; Dante est guidé à sa place par le poète latin Stace, qui conduira dans le jardin céleste, où l'accueille à son tour Matelda, anticipant l'apparition de Béatrice.

Les âmes du Purgatoire sont déjà sauvées, mais avant qu'elles ne puissent entrer au Paradis, pour expier leurs péchés, doivent escalader la montagne comme le faisaient à l'époque de Dante les pèlerins partant faire pénitence à Rome ou à Saint-Jacques-de-Compostelle. Chaque âme doit alors parcourir tout le chemin et se purifier à chaque corniche du péché correspondant. Pour faciliter la rencontre avec certains personnages, le poète les place dans le cadre de leur propre péché le plus pertinent, le plus représentatif d'eux-mêmes.

Dante Alighieri (Durante degli Alighieri dit « Dante » est un poète, écrivain, penseur et homme politique italien de la république de Florence, né entre 1265-1267 à Florence et mort le 14 septembre 1321 à Ravenne.

ISBN 978-2-87593-XXX-X

20,00 €

DANTE ALIGHIERI

LE PURGATOIRE

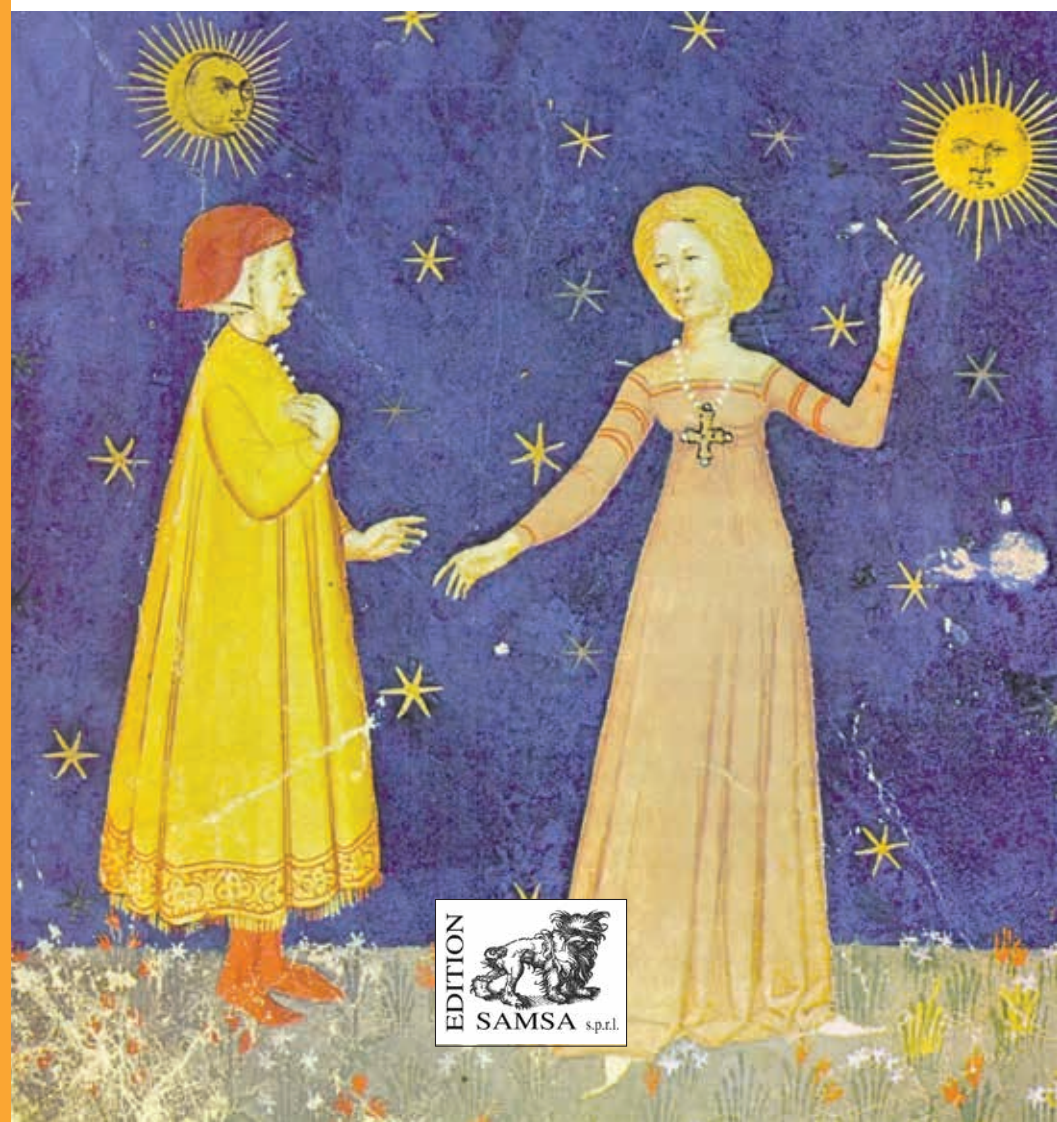
SAMSA THÉÂTRE

Dante Alighieri

Le Purgatoire

Adaptation de

Michel Ducobu *et* Pierre Laroche



Portait du traducteur en alpiniste :
écrire et réécrire le *Purgatoire*, ou
l'innocence perdue du traduire

Fernando Funari
(Université de Florence)

« Retour à la source, à la berge où se rassemblent, tremblantes, les âmes devant l'Anté-Purgatoire. Le texte sera transcrit avec la plus grande prudence : il est porteur de ferveurs et de silences, de doutes et de risques. Est-il enfin à la portée de nos pas d'arpenteurs opiniâtres ? Nous portons cette dernière version comme un grand sac de voyage. » (Michel Ducobu, *La giornata d'un traduttore*, brochure éditée par le Théâtre National de Belgique, 09/1992)

Dans ces lignes de Michel Ducobu, concepteur de l'adaptation du *Purgatoire* portée à la scène en 1992 au Théâtre National de Belgique, se lit toute une poétique du traduire : ce mélange de ferveur et d'endurance qui fait du traducteur un « arpenteur opiniâtre » du langage. Relisant son travail à distance, Ducobu en dégage une véritable théorie, ordonnée en sept étapes : *clarification*, *oralité*, *langue de passage*, *reconstruction*, *réécriture*, *vision*, *extase*. Chacune marque un seuil, un passage, un degré d'ascension

intérieure où le texte devient terrain d'épreuve et d'air.

La cinquième phase, le retour à la source, condense l'ensemble : « transcrire avec la plus grande prudence » un texte habité de ferveurs et de silences. Prudence non pas comme retrait, mais comme écoute : elle prend la mesure de la pente du sens, de son souffle. L'image du sac de voyage dit avec justesse la lente conquête du *Purgatoire*. De toute la *Comédie*, c'est le cantique le plus terrestre. Après les paysages exotiques de l'*Enfer* et ceux, à venir, plus abstraits, plus mentaux, du *Paradis*, le *Purgatoire* apparaît comme un sursis de la Terre : un lieu de passage et de mémoire, nostalgique, tissé de reliefs familiers, de montées âpres et de crépuscules persistants.

Mais la métaphore alpine, loin d'être décorative, révèle une vérité plus profonde : ici, l'acte de traduire ressemble au texte traduit. Traduire Dante, c'est arpenter la même montagne que les âmes qu'il décrit ; c'est éprouver, à travers la langue, la résistance du monde et le désir du ciel. La traduction devient le double du poème : un chemin de purification du verbe, une ascension dans la langue.

Particulièrement juste en contexte belge – où la réception de Dante s'est souvent pensée sous le signe de la montée –, cette conception inscrit le traduire dans une géographie symbolique : pays sans hauteur orographique, la Belgique est riche en élévations de l'âme. Chez Michel Ducobu et Pierre Laroche, le travail scénique prolonge ce mouvement : la parole traduite devient souffle, la lecture devient geste.

Ainsi, dans ce *Purgatoire* belge, l'énoncé et l'énonciation se rejoignent : la traduction ne commente plus l'œuvre, elle la vit. C'est cette genèse

lente et passionnée – entre ajout et retranchement, expansion et épure – que nous suivrons maintenant, pas à pas, sur les pentes du texte. Nous en observerons un cas exemplaire : les chants centraux du poème, où Dante élabore sa théorie du libre arbitre. Ces pages, d'une densité théologique et conceptuelle exceptionnelle, trouvent dans l'adaptation de Ducobu une reconfiguration scénique singulière – un passage du raisonnement à l'incarnation, du discours à la respiration dramatique.

Le *Purgatoire* belge : pierre d'achoppement et mythe de la montée

En France, le *Purgatoire* n'attire vraiment l'attention qu'au milieu du XIX^e siècle, et d'emblée par des voies excentriques ou excentrées. D'un côté, Frédéric Ozanam qui traduit pour ses étudiants de la Sorbonne en 1844-1845 : une lecture pédagogique, presque dévote, où le cantique devient itinéraire de formation spirituelle et réconciliation entre foi et modernité¹. De l'autre, Jean-François Costa, corse, qui annonce un texte « ni traduction ni imitation » (1864) : paraphrase, prière et poème mêlés, ouvrant – « Je vais donc parcourir une mer plus sereine... » – sur une ascèse méditerranéenne². Ici, le *Purgatoire* se profile comme espace lent, d'entre-deux, plus de mesure que d'éclat. Cette excentration des débuts prépare sa résonance au Nord.

¹ Frédéric Ozanam, *Le Purgatoire de Dante. Traduction et commentaire avec texte en regard*, éd. par G.-A. Heinrich, t. IX, Paris, J. Lecoffre, 1862.

² Jean-François Costa, *Étude après le Dante : Le Purgatoire*, Paris, Charles Douniol Libraire-Éditeur, 1864.

En Belgique, le *Purgatoire* devient une épreuve, presque une tentation d'arrêt³. Plusieurs traducteurs s'y immobilisent après l'*Enfer*, incapables – ou peu désireux – d'arriver au *Paradis*. Avant la Grande Guerre, Ernest de Laminne s'arrête là⁴ ; dans les années 1960, Nicolas Muller (1903-1978), administrateur au Congo et dantologue amateur, s'y bloque également⁵ ; plus près de nous, William Cliff confie avoir renoncé au *Paradis*⁶. Le *Purgatoire* s'y lit comme un seuil qui retient.

Ce tropisme de l'entre-deux résonne avec une certaine *belgité* : pays de plaines, pays de frontières, où l'imaginaire de la montagne est désir plus que paysage. D'où une réception paradoxale : l'*Enfer*, plus spectaculaire, nourrit l'iconographie et l'invention formelle ; le *Purgatoire*, lui, aimante les exercices de

3 Cf. mes travaux sur la réception de Dante en Belgique francophone. Fernando Funari, « Traductions de traductions : Dante entre France et Belgique », in *Interfrancophonies*, n° 14, 2023, pp. 115-135 [Version disponible en ligne] ; Fernando Funari, « Le traducteur comme auteur. Exploration des avant-textes traductifs de quelques passeurs belges de Dante, d'hier à Toussaint », in *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, vol. LXXII-LXXIII (2025/1-2), pp. 44-51, [Version disponible en ligne].

4 Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Traduction nouvelle accompagnée du texte italien, avec une introduction et des notes, par Ernest de Laminne, Paris, Perrin et Cie, 1913-1914 [vol. 1 *L'Enfer*, 1913 ; vol. 2 *Le Purgatoire*, 1914].

5 Les manuscrits de N. Muller sont conservés aux Archives & Musée de la Littérature à Bruxelles, que je remercie pour leur précieux soutien à cette recherche. Cf. « Nicolas Muller, passeur inattendu de Dante en Belgique. Étude et édition génétique du manuscrit AML 14673/9 (Par., XXXIII) », in *Interfrancophonies*, N° 15, 2024, pp. 1-34, [Version disponible en ligne].

6 Dante Alighieri, *L'Enfer*, traduit par William Cliff, édition bilingue toscan-français, Bruxelles, éditions du Hazard, 2013 ; Dante Alighieri, *Le Purgatoire*, traduit de l'italien par William Cliff, édition bilingue toscan-français, Bruxelles, éditions du Hazard, 2019.

langue et les gestes d'appropriation latérale, discrets mais singuliers.

Un jalon fascinant éclaire ce goût de la montée : le volume « Dante et la Montagne » publié en 1935 dans la *Revue d'Alpinisme* du Club Alpin Belge⁷. Sous l'influence – directe ou rêvée – de Doré, les reliefs infernaux deviennent prétexte à une expérience iconotextuelle sans précédent. May de Rudder y donne de courts extraits de l'*Inferno* pour « illustrer » les photographies d'escalades de Charles Lefébure, réalisées avec Ernest Solvay, le grand chimiste-philanthrope, et Albert I^{er}, Roi des Belges (expéditions de 1910 et 1912). Les fragments dantesques, imprimés sur vélin transparent et superposés aux images, créent un palimpseste de pierre et de vers : l'œil gravit où le texte descend. Ce renversement – la descente infernale lue comme une ascension alpine – annonce à sa manière un imaginaire purgatorial.

C'est dans ce contexte qu'éclot l'expérience de Michel Ducobu et Pierre Laroche. Leur *Purgatoire* transforme la lecture en présence : traduire devient épreuve du souffle, traversée vivante, tendue entre silence et parole.

La montagne au théâtre

L'histoire de cette adaptation s'étend sur plus d'une décennie et porte la trace d'un long mûrissement collectif. À l'origine, un premier texte rédigé par Michel Ducobu au milieu des années 1980, qui servit de base au travail scénique. Au fil des répétitions, ce matériau initial sera profondément remanié sous l'impulsion du metteur en scène Pierre Laroche et

7 May de Rudder, « Dante et la Montagne », in *Revue d'Alpinisme* [éditée par le Club Alpin Belge], T. I, n° 1, printemps 1935, pp. 4-15.

de la troupe du Théâtre National de Belgique, où le *Purgatoire* de Dante fut enfin créé au printemps 1992.

Né du dialogue entre écriture et scène, le projet dépasse la transposition textuelle : la dramaturgie s'y forge au contact des voix et des corps. La première version, datée du 8 avril 1986, prolonge une idée née à la fin des années 1970 d'une collaboration avec Maurice Clavel, interrompue par sa mort en 1979⁸.

Dans ma lecture, je me bornerai à quelques remarques sur cette expérience, osons le dire, unique : les adaptations théâtrales de Dante sont en effet assez rarissimes dans le monde italien, et presque inexistantes dans l'espace francophone. Celle de Laroche et Ducobu constitue un véritable *hapax* – geste à la fois intellectuel et scénique d'une qualité exceptionnelle, où la rigueur philologique dialogue avec une imagination plastique de haut vol.

Car c'est sans doute du point de vue génétique que l'on saisit la vérité d'une telle œuvre : dans ses repentirs, ses reprises, ses couches successives. Entre la version de 1986 et celle de 1991-1992 se joue tout un déplacement du rapport au texte : d'une *traduction par ajout*, expansive, explicative, presque pédagogique, on glisse vers une *traduction par retranchement*, plus sèche, tendue, qui cherche la densité dramatique plutôt que la transparence poétique. Les pages dactylographiées en portent la trace visible – biffures, corrections, noircissements – mémoire concrète d'un texte en devenir.

⁸ Pour un examen plus détaillé de cette aventure scénique, voir Vincent Radermecker, « Le Purgatoire de Dante au Théâtre National de Belgique », in *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, vol. LXXII-LXXIII (2025/1-2), pp. 118-123.

Comment travaillait Ducobu

Au milieu exact du *Purgatoire*, Dante atteint le cercle des coléreux, où un épais brouillard symbolise l'aveuglement de leur péché. Le poète et son guide avancent à tâtons, guidés par l'écoute – l'intelligence de l'ouïe remplaçant celle du regard. La pénitence des âmes a pour but de « défaire le nœud » de la colère :

« Quei sono spirti, maestro, ch'i' odo ? »,
diss'io. Ed elli a me : « Tu vero apprendi,
e d'iracundia van solvendo il nodo ».

(*Purg.* XVI, 22-24)

Dans la version de 1986, Ducobu propose :

DANTE : Quelles sont ces voix ?

VIRGILE : Les cordes de la colère.

DANTE : Elles concordent si purement !

VIRGILE : Elles expient, elles n'expriment plus
que plaintes de paix. Leur mélodie est douce
démêlement, leur colère n'a plus de couleur.

(Tap. *Le Purgatoire*, 1986, p. 24)

Tout le passage repose sur un dispositif paronomastique d'une extrême précision, fondé sur la proximité phonique et la dérivation sémantique. Ici, le nœud devient *corde* : la colère se fait instrument, tension musicale promise à la résolution. La proximité phonétique de *cordes* / *concordent* métamorphose la faute en harmonie retrouvée ; l'allitération d'*expier* / *exprimer* introduit une dialectique subtile entre le dire et le purifier ; *mélodie* / *démêlement* prolonge le motif d'un désordre rendu chant, d'un chaos adouci par le

rythme ; enfin, *colère / couleur* ouvre une synesthésie où le sentiment devient teinte, la musique devient vision. Le passage tout entier tisse une polyphonie phonique : la colère s'accorde à sa propre disparition, par le jeu des consonances. C'est une rédemption par le son.

Dans la version de 1991, allégée par Laroche, le texte se resserre :

DANTE : (*Murmuré*) Ces voix ?

VIRGILE : Elles dénouent les cordes de la colère.

DANTE : Elles s'épousent si purement !

(Tap. *Le Purgatoire*, 1991/1992, p. 31)

La texture poétique se simplifie, la pensée devient geste. Les assonances se rompent : ne demeurent que *cordes* et *colère*, tendues l'une vers l'autre dans un rapport nu. Mais une autre structure apparaît : *dénouer / épouser* – le geste de la séparation et celui de l'union, la désagrégation de la faute et la réconciliation des voix. La phrase respire, se dépouille, fait place au silence.

Ce dépouillement annonce le travail de la dernière réécriture : tout le passage sera finalement supprimé. La colère et sa musique se résorbent dans l'économie générale de l'ascension. C'est une traduction qui, à la manière d'une sculpture de Michel-Ange, se fait à *force d'enlever* (« *per forza di levare* ») – non en ajoutant de la matière, mais en la retirant pour faire surgir la forme. Ducobu et Laroche travaillent ainsi le texte comme un bloc de marbre : creusant, allégeant, jusqu'à ne laisser que la vibration essentielle – celle d'une parole purifiée.

Musique de la doctrine

Le chant que nous venons de lire formait déjà un centre symbolique : lieu de cécité, d'écoute et de dénouement. C'est depuis ce silence intérieur que s'ouvre le véritable cœur de la *Comédie*, le chant XVII, pivot exact du poème, où Dante formule la question décisive du libre arbitre.

Le triptyque doctrinal des chants XVI–XVII–XVIII se déploie ainsi : au XVI, avec Marco Lombardo, se précise la part de la liberté humaine face aux influences célestes et à la corruption du monde ; au XVII, Virgile expose la théorie de l'amour – « naturel », toujours droit, et « d'élection », sujet à l'erreur –, et montre que la faute naît d'un amour mal dirigé, par excès ou par défaut ; au XVIII, enfin, se définit l'habitus de la volonté, éclairée par la raison, qui règle ou dérègle l'élan amoureux. Dans l'adaptation de Michel Ducobu, les vers doctrinaux du *Purgatoire* prennent une forme inattendue. Pour mesurer l'ampleur de cette transformation, il faut d'abord revenir au texte de Dante lui-même, là où, sous la tutelle de Virgile, il reprend l'enseignement d'Aristote et de Thomas d'Aquin : l'âme humaine, créée droite, tend naturellement vers le bien :

L'anima semplicita che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volontier torna a ciò che la trastulla.
(Purg, XVI, 88-90)

Mais dès qu'elle choisit librement ses objets d'amour, elle peut se tromper : « *Lo naturale è sempre senza errore, ma l'altro puote errar per malo obietto*

/ o per troppo o per poco di vigore » (*Purg.*, XVII, 95-96). Le vers condense une anthropologie entière : la nature, œuvre de Dieu, ne se trompe pas ; seule la liberté humaine – ce « second amour » – est fragile. Aimer, c'est être ; mal aimer, c'est dévier.

Dès lors, la réécriture de Ducobu déploie la démonstration sur un autre plan. À la première réplique de Virgile le ton bascule :

VIRGILE. – [...] À l'origine de tout, il y a un tremblement d'amour, source et aurore de l'existence. Chaque être en est traversé comme par le rayon du jour. L'âme est créée toute prête à l'amour et elle se meut vers toute chose qui lui plaît. Cet amour premier est pur, c'est l'autre qui égare.

(Tap. *Le Purgatoire*, 1986, p. 26)

Le maître latin devient poète de la genèse. Le raisonnement thomiste s'efface au profit d'une image cosmique : le monde naît d'un frémissement d'amour, et chaque créature en garde la vibration initiale. Ce « tremblement d'amour », invention décisive, confère au concept métaphysique une consistance charnelle. La création n'est plus un décret abstrait, mais un frisson premier. L'âme n'est pas seulement mue : elle est ébranlée. Le discours devient physique, presque sensuel. La doctrine du libre arbitre se métamorphose en expérience du corps parlant – celui de l'acteur qui respire, s'interrompt, repart.

Humain, trop humain

Dans un autre passage, la transformation s'accroît. Dante écrit :

Lo naturale è sempre senza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.
(*Purg.* XVII, 94-96)

Chez Ducobu, cela devient :

Dante 1	L'amour aux mains de l'homme.
Virgile	Celui-là, oui. Cet amour humain dérivera. La démesure le détournera de son cours. Trop ou trop peu, tel est le travers de l'être humain. S'il aime trop, il

(Tap. *Le Purgatoire*, 01/1992)

Le traducteur convoque soudain la formule de Nietzsche – « *humain, trop humain* » –, notée à la main dans le tapuscrit, comme une fulgurance venue d'ailleurs. Cette irruption, au cœur du *Purgatoire*, n'a rien d'un clin d'œil érudit : elle fait dérailler la syntaxe de la doctrine pour l'ancrer dans une modernité inquiète. En inscrivant Nietzsche dans Dante, Ducobu fait passer la théologie du salut à l'anthropologie du déséquilibre. L'homme n'est plus seulement libre d'aimer ; il est vulnérable à son propre excès. Le ton de la confession remplace celui de la scolastique. Le mot « démesure », substitué à « *errore* », traduit cette mutation – non plus faute morale, mais écart vital, tension entre mesure et débordement. Ainsi, la doctrine du libre arbitre se recompose en expérience existentielle : l'amour n'est plus commandement mais énergie à régler, non par la loi, mais par la justesse du souffle. La parole dantesque se sécularise, mais garde

sa verticalité : un ascétisme sans ciel, tendu entre la lucidité moderne et la ferveur originelle.

La métaphore de la source

Dans le même mouvement, Ducobu interpole une longue réflexion sur la figure de la *source*, image absente chez Dante mais fidèle à son esprit. Dit Virgile :

Une source peut se répandre dans l'erreur, être avare de son eau ou violente, jamais elle ne se retournera contre elle, contre la terre d'où elle a jailli. C'est impossible. La source est sûre de sa propre source, elle n'est pas née du néant, elle sait d'où elle est sortie. Elle aime cette matière-là et l'auteur de cette matière. Elle n'est juste hélas ! qu'en son jaillissement.

(Tap. *Le Purgatoire*, 1986, p. 27)

L'amour se répand par nature : il est don, jaillissement. Mais parfois la source se trouble, se tarit, se dévie. Cette image de la source remplace la dialectique dantesque entre amour « naturel » et amour « d'élection » : ce que Dante déduit, Ducobu le donne à voir. Le jaillissement figure le désir juste, le reflux l'égoïsme, la stagnation la paresse spirituelle. Le théâtre – art du flux, de la respiration – devient ici métaphore de la grâce.

La séquence se clôt par un échange lumineux, dès la version de 1986 :

DANTE. – Notre vie devrait donc couler de source et notre amour demeurer entre les pierres où il prit naissance.

VIRGILE. – Tout l'art de vivre est là. Être une source de mesure entre la pente et le sommet. Être une source d'instinct, qui soit fidèle à sa ferveur d'aurore, à son innocence nocturne.

(Tap. *Le Purgatoire*, 1986, p. 27)

Absente du texte de Dante, cette méditation en reformule la vérité profonde : elle déplace l'idée d'ascension vers celle d'équilibre. Le voyage n'est plus progression linéaire vers un sommet, mais oscillation entre deux pôles – la pente et le sommet, la gravité du monde et l'appel de la lumière. L'« instinct » dont parle Virgile devient sagesse organique, une science du vivant, mesurée à la respiration du monde. La morale y cède la place à une physique de l'être : ce n'est plus l'âme raisonnable qui juge, mais la vie elle-même qui cherche son axe, sa cadence juste.

Ainsi, l'art de vivre ne consiste pas à vaincre la pesanteur, mais à l'habiter. Le Purgatoire devient non plus une voie vers la récompense, mais une zone de suspension, un espace d'équilibre dynamique où la grâce se révèle non comme transcendance, mais comme maintien. Être purifié, ici, c'est apprendre à demeurer – à se tenir debout entre chute et ascension, dans la justesse fragile du passage.

De l'innocence nocturne à l'innocence perdue

Entre les états du texte, une micro-mutation éclaire l'éthique profonde de l'adaptation. Dans la version de 1986 que l'on vient de citer, Virgile exhorte à rester « fidèle à sa ferveur d'aurore, à son innocence nocturne ». Cette formule évoque une pureté originaire, indistincte, encore à l'abri du jour : innocence de la nuit matricielle, avant le choix,

avant la chute, hors de toute responsabilité morale. Elle appartenait à un registre contemplatif, presque cosmique, où la lumière n'avait pas encore séparé le bien du mal. Voici le passage dans le tapuscrit :

Dante 1 (rêveur)	Notre vie devrait [donc] couler de source et notre amour demeurer entre les pierres où il prit naissance.
Virgile	...Etre une source de mesure entre la pente et le sommet. Etre une source d'instinct, fidèle à sa ferveur d'aurore, à son innocence nocturne. <i>ju. 1. 1. 1.</i>

(Tap. *Le Purgatoire*, 01/1992)

D'un trait autographe sur la page tapuscrite, cette *innocence nocturne* devient *innocence perdue* – leçon qui se stabilisera dans les versions successives. Le ton se moralise, la perspective s'historicise. On passe de l'aube indifférenciée de l'être à la conscience douloureuse d'un après : non plus la nuit des origines, mais le souvenir d'un Paradis déchu. Par ce geste (préparé par l'intrusion nietzschéenne quelques pages plus tôt), Ducobu fait entrer la mémoire de la chute moderne dans la langue de Dante : l'homme n'est plus simplement en marche vers la lumière, il chemine depuis une perte.

L'*innocence nocturne* désignait un état de latence, une pureté d'avant la conscience ; l'*innocence perdue* suppose une lucidité conquise, une responsabilité née du désastre. Ce passage d'une obscurité bienheureuse à une clarté blessée correspond à une mutation du sens du libre arbitre : la liberté n'est plus mesure ascendante, mais réponse à la faille originelle, exercice de fidélité dans la démesure.

Michel Ducobu dramatise de la sorte la doctrine dantesque, la revisitant à l'aune de la modernité : « trop humain », l'homme doit choisir à partir d'une absence, réapprendre la justesse en sachant ce qu'il a laissé derrière lui. L'« innocence perdue » installe alors une tension nouvelle – non le retour à l'origine, mais le courage de continuer depuis la chute, d'inventer une montée lucide, habitée par la mémoire de la faute.

Conclusion – De la fidélité à la présence

Ce déplacement lexical correspond à un changement d'éthique – le retour allusif du *paradis perdu* – autant qu'à un changement d'esthétique. Dans les premières versions, Ducobu cherche à expliquer Dante ; dans la dernière, il cherche à lui répondre. Le texte n'est plus seulement traduction, mais dialogue. La réécriture devient acte critique : elle reformule la pensée dantesque pour l'éprouver dans une parole d'aujourd'hui. Le mot d'ordre n'est plus la fidélité, mais la présence.

Ainsi, la séquence du libre arbitre montre comment un raisonnement théologique se métamorphose en matière poétique et scénique. Dante bâtit une architecture de concepts ; les traducteurs-adaptateurs en font une topographie de sons, d'images et de souffles. L'eau, la pente, la source, la démesure : autant de figures qui traduisent la logique dantesque sans la trahir. La théologie s'incarne, la langue se fait chair. Ce qui, chez Dante, se déployait en vers de raison, trouve ici sa forme d'émotion : l'amour comme tremblement, la liberté comme mesure du souffle.

En cela, Laroche et Ducobu n'interprètent pas seulement Dante ; ils le prolongent. Leur traduction

scénique accomplit, à sa manière, la vocation du *Purgatoire* : purifier la parole, éprouver le sens dans l'effort même du dire. Ce travail patient – cette ascension du texte vers la scène – fait de l'adaptation une expérience singulière au sein de la tradition francophone de Dante : non pas un commentaire, mais une assomption.