

## GRAMMAIRE DE L'ASCENSION AU PURGATOIRE : les gérondifs des sept terrasses (X-XXVII)

« *libertà va cercando* » (*Purg. X, 71*)

Avec bien plus d'un demi-millier d'emplois répartis inégalement sur les cent chants du « poème sacré », le gérondif constitue une pièce maîtresse de la grammaire modale et temporelle de *la Divine Comédie* puisqu'il figure même sous la forme la plus progressive qui soit dans une des formules cardinales reproduites en exergue de notre étude, qui caractérise et définit tout le sens de l'aventure et du message dantesque :

« *libertà va cercando* » (*Purg. X, 71*)...

Et ce, dans la seule phase centrale - celle de l'ascension des sept terrasses du *Purgatoire*, ces « *scaglioni sacri* » - emblème de cette étude partielle<sup>1</sup> consacrée à la place, aux fonctions et à la finalité du gérondif dans le second royaume du périple, celui de l'attente et de la purification.

### I. GÉNÉRALITÉS

Il n'est pas un seul chant de *la Comédie* qui ne comporte au moins l'unité minimale du gérondif si exemplaire, à nos yeux, de la grammaire du *Triregno*. A cet égard, ce n'est nullement un hasard - croyons-nous - si

---

<sup>1</sup> Étude partielle qui fait partie d'une étude d'ensemble plus systématique de l'usage du gérondif étendu à toute *la Divine Comédie*, à ses trois *cantiche*.

sous ce rapport (d'une seule occurrence) ce soient à la fois le chant liminaire de *l'Enfer* et le chant de conclusion de ce même premier royaume qui n'en comptent qu'une seule et unique mention :

- pour le chant I de *l'Enfer*, ce premier gérondif de l'agressivité bestiale (ce « *venendomi incontro* ») augure bien du climat de violence<sup>2</sup> que Dante va essayer et contre lequel il va devoir lutter d'entrée et savoir résister :

« *tal mi fece la bestia senza pace* » (v. 59).

Ce premier gérondif lourd de menaces et quasiment prémonitoire des difficultés à venir du témoin - et - pécheur Dante se présente donc d'entrée comme l'antidote en négatif de ce que Dante pèlerin et scripteur de « son » voyage dans l'Au-delà s'assigne comme message de rédemption en vue d'établir la paix, et qui aura bien besoin de l'intercession bienveillante et de la présence reconfortante constante du poète latin Virgile :

« *aiutami da lei (= la bestia), famoso saggio* »  
« *ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi.* » (vv. 89-90)

- pour ce qui concerne le dernier chant « supplémentaire » de *l'Enfer* (chant XXXIV), c'est un « *ansando* » qui ponctue le difficile parcours au sens physique d'abord dans l'Au-delà infernal fait de craintes et de tremblements.

Mais c'est symptomatiquement non pas le voyageur fragilisé Dante, non pas l'un damné quelconque croisé lors des *gironi* successifs au fond de l'entonnoir renversé mais bel et bien... Virgile qui se montre harassé, essoufflé d'avoir pu / su déjouer tant de pièges et se garder d'autant de risques, tant la contamination par le Mal peut être possible à tout instant :

« *conviensi dipartir da tanto male* ». (*Inf.* I, 84)

Et non seulement, pour revenir à notre optique « Purgatoire », le second royaume transitoire à lui seul compte largement plus du double d'occurrences gérondivées que le précédent royaume de la damnation et du châtement (*Inf.* : 119 occurrences) mais à lui seul avec ses 260 emplois, il est à peine inférieur en nombre de gérondifs aux deux

<sup>2</sup> Notre étude : « le discours de la mort violente chez les damnés de *l'Enfer* » in Actes du Coll. Intern. du *Cuer-ma*, Université de Provence (Aix-Marseille I) sur le thème : la violence au moyen-âge (mars 1994), in *Sénéfiance* n° 36, 1994, pp. 293-317.

royaumes qui l'encadrent « chronologiquement » et idéologiquement (*Enfer* : 119 + *Paradis* : 176, soit un total de 295).

De surcroît, la seule partie centrale du *Purgatoire* - la phase ascensionnelle par paliers des sept terrasses successives - compte aussi plus du double d'emplois par rapport à la phase préparatoire de l'Antipurgatoire (I à IX inclus), de moitié inférieure en nombre de chants (9 chants, 66 emplois), ainsi que par rapport à la brève phase finale « de transition » avec le Paradis proprement dit ; ces six chants terminaux (XXVIII - XXXIII) qui voient le seul Dante, après le départ « forcé » de Virgile son guide initial, pénétrer dans la forêt « paradisiaque ».

C'est dire assez l'importance stratégique du gérondif eu égard à l'ascension-purification-élimination, ainsi que dans l'économie d'ensemble de *la Divine Comédie*, et surtout et plus précisément dans le cadre de cette délicate et périlleuse phase centrale, transitoire « à épreuves » du Purgatoire, phase d'expiation progressive que constitue le franchissement des terrasses. Pour plus de commodités, on retiendra donc ces deux centaines et plus d'occurrences qui affectent la « progression » d'ensemble au *Purgatoire*.

Certes, si nous allons porter notre attention dans le cadre doublement limité de cette étude sur le seul gérondif, nous sommes par ailleurs parfaitement conscient que d'autres formes grammaticales concourent également à conférer à l'aventure dantesque son sens aigu de la métamorphose et du changement programmés. Nous songeons ici tout particulièrement à ce double (phonétique et point seulement grammatical) qu'est le participe présent. Ainsi la peur ressentie lors de l'égarément indissociable de ces deux participes présents initialement chargés de négatif que sont le *dolente* de « *spiriti dolenti* » du vers 116 et le *ribellante* du vers 124.

Ou encore les nuances de changement apportées par ces verbes-clés de la métamorphose que sont *diventare* / *divenire* et *mutare* / *trasmutare* sans parler du verbe essentiel caractérisant le mouvement incoatif (*in-cominciare* / *cominciare*). Si le premier chant là-dessus ne compte qu'un seul emploi<sup>3</sup>, en revanche, une brusque inflation dans la notation d'une procédure qui ne prendra fin que tout en Haut, au *Paradis*,

<sup>3</sup> *Inf.* I, 31 (« *Ed ecco, quasi al cominciar dell' erta...* »).

marque immédiatement le chant suivant. Pas moins de six occurrences ne concernant que l'idée de commencement apparaissent à foison<sup>4</sup>.

Au seuil de cette étude gérondivale sectorielle, encore convient-il de souligner qu'à la différence du système monocorde et uniformisé du français confondant - en tant que forme - le participe présent et le gérondif proprement dit, mais en le distinguant toutefois par l'adjonction du monosyllabe prépositionnel « en », l'italien offre une double possibilité morphologique qui accroît d'autant en position d'*incipit*, ou, tout à l'opposé en position de rime, les ressources musicales de deux nasalisations (*portando / scrivendo*)<sup>5</sup>.

Dante, à cet égard, mêle l'une et l'autre possibilités au *Purgatoire* tout particulièrement alors que dans *l'Enfer* une forte proportion marque plutôt la place du gérondif bien en vue en tête de vers : huit sur neuf des emplois du chant VII (4<sup>e</sup> cercle) se situent en tête de vers<sup>6</sup>.

Avec l'enclise du pronom (au vers 33, variante de l'emploi simple du même verbe « *gridare* », et au vers 93 avec l'enclise « *dandole* »), la musicalité du vers « *sdrucchiola* », en son attaque, se trouve renforcée. Autres exemples significatifs : trois exemples sur les six repérés au chant VIII où s'effectue la rencontre avec Phlégius, sur les bords du Styx relèvent du même schéma musical : même proportion partagée encore par les chants XIII puis XXI. Par contre, une proportion plus nettement majoritaire s'accroît dans les deux derniers chants infernaux : 5 sur 8 pour le chant XXXIII (au neuvième cercle, zone II d'abord, celle des traîtres politiques) qui d'entrée nous fait assister à la furieuse dévoration du comte Ugolin (« *forbendola* » du vers 2) prolongé par un « *già pur pensando* » (v. 6) qui intériorise aussitôt la scène crue du même neuvième cercle, mais qui mêle deux catégories de « traîtres », quatre occurrences sur cinq s'y rencontrent à commencer par la marche au milieu des têtes (« *passeggiando tra le teste* », du vers 77).

<sup>4</sup> *Ibidem* I, 10, 39, 42, 56, 75, 134.

<sup>5</sup> L'index du « *rimario perfezionaro della Divina Commedia* » (opp. 927-1035) de l'édition Vandelli-Scartazzini, Milano Hoepli, 1955 fait état aux pages 938 (pour les rimes en -ando) et 964 (pour les rimes en -endo) respectivement de 57 et de 13 occurrences soit un total gérondivé de 70.

<sup>6</sup> *Inf.* VII, « *pigliando* » (v. 17); « *voltando* » (v. 27); « *gridando* » (v. 30); « *gridandosi* » (v. 33); « *distribuendo* » (v. 76); « *seguendo* » (v. 83); « *dandole* » (v. 93) et « *portando* » (v. 123) après le « *troncandosi* » (du vers 114).

Certes *le Purgatoire* use également de cette disposition proprement infernale : un bon tiers des emplois gérondifs se situent au début du vers pour la phase des terrasses ; mais différence essentielle par comparaison, les gérondifs en position de rime très rares dans *l'Enfer* abondent au contraire dans le cas d'une résonance renforcée de la *terzina*<sup>7</sup>.

Mais surtout, avec le second royaume, se met en place un système apparemment propre au seul *Purgatoire*, c'est-à-dire de détriplement à la rime du gérondif devenu de la sorte regroupement répétitif de type ternaire : à sept reprises, on le constate, ce processus poético-musical en conformité avec la structure exemplaire de la *terzina* fonctionne<sup>8</sup> du chant XIII jusqu'au dernier chant, le XXVIIe (des terrasses).

Seuls en sont exempts les trois chants successifs liminaires de l'ascension par paliers (X, XI et XII) entièrement consacrés aux orgueilleux ; les premiers à inaugurer l'échelle inversée des péchés, à expier au royaume de l'attente et de la purgation. Peut-être est-ce dû au fait que ces trois chants de début de montée font partie avec quatre autres chants centraux (XVI, XVII, XVIII et XX) de ces chants au faible nombre d'occurrences gérondivées (tous en ont cinq au maximum à l'exception du chant XI qui en compte six), et que, d'entrée, dès les premières épreuves de ce parcours en escaliers et par élimination, Dante hésitait à accumuler des gérondifs ce qu'il n'hésitera plus à faire dès le second péché (XIII, XIV et XV comptent 29 occurrences à eux trois), encore moins à partir du chant XXI et jusqu'au XVIIe où trois chants avoisinent la dizaine d'occurrences : XXI : 8 ; XXII : 7 et XXV : 6 et surtout les derniers (XXI - XXVII) où la moyenne s'accroît jusqu'à atteindre la douzaine (XXIV), 13 (XXIII et XXVI) et même 18 occurrences dans le tout dernier lorsqu'au sortir de la terrasse des luxurieux, Dante s'apprête à pénétrer dans la forêt paradisiaque ; où la hâte extrême de gagner le sommet (« *la speranza dell'altezza* », *Inf.* I, 54) :

7 *Inf.* XIX, 74 (« *simoneggiando* ») ; XXI, 1 (« *parlando* ») ; XXX, 31-3 (« *tremando* », puis « *conciando* ») ; XXXI, 14 (« *seguitando* »).

8 *Purg.* XIII, v. 26, 28, 30 (« *parlando* » / « *volando* » / « *reiterando* », XIV, v. 128, 130, 132 (« *tacendo* » / « *procedendo* » / « *dicendo* » ; XV, v. 41, 43, 45 (« *andando* » / « *dimandando* » / « *menzionando* » ; XVIII, v. 95, 97, 99 (« *venedo* » / « *correndo* » / « *piangendo* » ; XXVI, v. 77, 79, 81 (« *trionfando* » / « *gridando* » / « *vergognando* », XXVII, v. 111, 114 et 116 gérondifs qui ne sont plus à la rime et en ordre rigoureusement ternaire (« *tornando* » / « *veggendo* » / « *crercando* », mais pour deux d'entre eux, le second et le troisième en tête de vers ; au chant XXV en revanche, v. 122, 124, 126, si l'ordre ternaire était rigoureux, une vairante place les deux premiers gérondifs à la rime (« *cantando* » / « *andando* » alors que le troisième au contraire se trouve placé en tête de vers (« *compartendo* »).

« *tanto voler sopra voler mi venne* »  
 « *de l'esser su...* » (XXVII, 121-22)

développe la conjonction des deux sens de la vue et de l'ouïe : à l'« *udendo* » (du vers 41) et au « *cantando* » (du vers 99) viennent se joindre les « *guardando* » des vers 17 et 24 ainsi que le « *si' mirando* » du vers 91 sans compter le « *veggendo* » du vers 114.

De la même façon, mais au regard cette fois du seul **dédoublement** gérondival opéré à l'intérieur du même hendécasyllabe, *le Purgatoire* développe et intensifie une pratique de **redoublement** (V, 33 ; XI, 47 ; XXVIII, 131 ; XXX, 31-33) ; au Purgatoire lors de la progression d'un **giron** à l'autre, le système s'enrichit et se perfectionne ; il s'établit non seulement encore sur un seul vers comme à XVI, 87 :

« ... *a guisa di fanciulla* »  
 « *che piangendo e ridendo pargoleggia.* »

où s'exprime au travers de la métaphore de l'enfant (la fillette) l'antinomie rire-pleurs, propre au royaume de la tension et de la contradiction mais il empiète aussi sur les deux vers successivement (contigus) où un autre gérondiv (ici : « *andando* ») annonce le couplage des deux suivants :

« *A me pareva, andando, fare oltraggio* »  
 « *veggendo altrui non essendo veduto...* » (Purg. VIII, 73-4)

Avancer (c'est-à-dire monter, s'élever) va de pair dans la démarche transitoire et expiatoire du *Purgatoire* avec le jeu voir - ne pas être vu que *l'Enfer* dans l'un des quatre exemples plus haut cités n'avait fait qu'effleurer sous les auspices du vivant témoin au pays des morts :

« *Or vedi la pena molesta* »  
 « *tu che, spirando vai veggendo i morti.* » (Inf. XXVIII, 130-1)

Dans les deux cas, le gérondiv-clé de celui qui va (et ascensionne) du fait qu'il respire, est vivant, demeure bien isolé au cœur de l'hendécasyllabe.

Enfin, autre type d'invention notable par gérondiv interposé : le redoublement dans le cadre d'un même chant qui a lieu par deux fois sur le parcours des terrasses :

- au chant XXVIII d'abord (v. 20 ; v. 125), celui des gourmands où, par deux fois, tant est étrange la maigreur -loi du talion à rebours- chez

ces pécheurs-là, Dante dans les deux sens, celui des pécheurs concernés pour commencer :

« *così di retro e noi, più tosto mota* »  
 « *venendo e trapassando ci ammirava* »  
 « *d'anime turba tacita e devota.* » (Purg. XXVIII, 20-2)

puis celui de sa propre ascension de pèlerin :

« *Indi m'han tratto su li suoi conforti* »  
 « *salendo e rigirando la montagna.* » (Purg. *ibidem*, 125-7)

est spécifié le sens physique des mouvements sur cette nouvelle corniche. On n'aura pas manqué de noter que seul le mouvement ascensionnel spécifique dantesque (montée en tournant) bénéficie de cette double précision de rotation ascensionnelle.

- Au chant XXVII déjà, où il se produit même par trois fois (aux vers 17, 91 et 97). cette triple mention est tout à fait caractéristique de la fin de la seconde phase qui, de façon imminente, va céder la place à un troisième type de paysage, et - surtout - marquer la fin du sacerdoce virgilien.

La vue, en effet, y est combinée dans les deux premiers redoublements avec une plus fondamentale activité mentale de celui qui raisonne sa nouvelle conduite et porte réflexion sur les sept types de comportements croisés :

- *terzina vv. 16-8* : « *In su le man commesse mi protesi* »  
 « *guardando il foco e imaginando forte* »  
 « *umani corpi già veduti accesi...* »

où l'œil intérieur complète le travail opéré par la vue « externe ».

- *terzina vv. 91-2* :

cette opération mentale s'affine et se complique du fait qu'en cette fin de chant où le sommeil est si proche du songe Dante interprète les données du chant visuel :

« *Si' ruminando et si' mirando in quelle* »  
 « *mi prese il sonno...* » (Purg. *ibidem*, vv. 125-27)

Ces exemples auront suffisamment marqué déjà qu'au-delà de l'enregistrement du simple mouvement physique lié à une ascension par paliers, le géronidif contribue à l'intériorisation d'une vraie démarche,

plus ambitieuse, progressivement cathartique, de l'Épreuve à laquelle le pèlerin Dante se soumet au royaume de la purgation et de l'attente.

## II. LE GÉRONDIF DE L'ITINÉRAIRE :

### Expression d'un continuum

Bien évidemment, le périple dantesque se place sous le signe d'une certaine durée risquée qu'exigent les trois royaumes successifs avec leurs différentes fonctions et leurs impératifs différenciés.

La première marque du gérondif, alliée au « faire » et dans le cadre historico-symbolique de *la Divine Comédie*, particulièrement propre à opérer dans le cadre de l'histoire en train de se faire (*res gerendas*) consistera donc à accompagner la marche vers le Haut après que Virgile (*Inf.* I) eut invité Dante à effectuer la première étape de son périple vers le Bas, pour un autre voyage initial :

« *A te convien tenere altro viaggio* » (*Inf.* I, 91).

En débordant du cadre que nous nous sommes fixé, et en embrassant d'un seul regard toute *la Comédie* en sa triple architecture, on peut légitimement affirmer que l'emportent et de loin, pour ce qui concerne la signification des verbes usités par Dante au gérondif, ceux qui suggèrent, « décrivent » ou synthétisent le déplacement, le fondamental mouvement qui emporte Dante et ses guides successifs dans son Aventure de l'Au-delà : *andare* et *movere* entre autres ou encore *venire* ou *girare*<sup>9</sup> dominant, le premier nommé intervenant de surcroît plus d'une fois dans la composante de l'expression gérondivée : à commencer par ce « *libertà va cercando* » que nous avons placé en exergue de notre étude et qui résume tout le sens de la démarche et de la mission dantesques :

« *ch' i' vidi per quell' aere grosso e scuro* »  
« *venir notando una figura in suso* ». (*Inf.* XVI, 130-1)

Bien au delà de ces verbes dynamisants de la marche ininterrompue de Dante et de ses guides, et en complément immédiat de son itinéraire à marche forcée, d'autres verbes, par définition, et de bonne heure lors de la descente aux Enfers entrent en jeu :

<sup>9</sup> Les centaures, êtres brutes par définition, sont tout dans leurs contorsions expressionnistes :

« *e io vidi un centauro pien di rabbia* »,  
« *venir chiamando* : « *Ov'è, ov'è l'acerbo?* » (*Inf.* XXV, 17-8).

- *seguire* et son fréquentatif *seguitare* comme celui qui s'inscrit à l'incipit du chant VIII, 1 ; idem *Inf.* XXXI, 14 en position de rime ;

- *passare* et son fréquentatif *passeggiare*, présent ce dernier une fois au moins dans les trois *cantico* (*Inf.* XXXII, 77 ; *Purg.* XXXII, 31 et *Par.* XXXI, 46) ; *passare* est présent dès le chant VIII au vers 129.

- *durare*, bien évidemment, qui avec *continuare* ne sont pas oubliés (dès *Inf.* X, 76) tout comme les verbes de transformation (*divenire* et son doublet *diventare*)<sup>10</sup> ou, toujours pour la continuité, *prosequire* (dès *Inf.* XXVI, 16).

Que se soit la première ou la seconde catégorie de verbes, le gérondif est d'autant plus significatif qu'il est, à l'occasion, souligné par un « già » ou un « cosi' » du type de celui de la fin du chant X de *l'Enfer* (v. 124) :

- accompagnant un verbe de mouvement :

« *Elli si mosse ; e poi, cosi' andando,* »

« *mi disse...* » (*Inf.* X, 124-5)

« *indi la cima qua e là menando...* » (*Inf.* XXVI, 88)

ou bien le verbe-clé de la pensée :

« *Io già pensando...* » (*Ibidem*, XII, 31)

Outre ce qui vient d'être indiqué, on peut trouver un « poi » de conséquence<sup>11</sup>.

En résumé, et dans ce seul cadre dynamisant d'un devenir constaté de visu au fur et à mesure de la progression (dans le Mal en *Enfer* ou dans le rachat en direction du Bien du *Purgatoire*), le gérondif ainsi mis en valeur par un verbe servile lui-même de mouvement ou par un adverbe, acquiert un sens prégnant qui qualifie non seulement l'action physique du déplacement incessant sous toutes ses modalités mais corrélativement (concomitamment) le sens d'une démarche réflexive en tout premier lieu ; par exemple, ce gérondif exprime toute une gamme de réactifs (ex. l'émotion) qui jalonnent la pensée dantesque dans la totalité de ses phases (infernale, purificatrice, béatifique) à l'image de ce « parlando » infernal :

« *parlando andava per no parer fievole...* » (*Inf.* XXIV, 64)

<sup>10</sup> *Divenire / diventare* : *Par.* XIII, 60 et *Par.* XVIII, 80.

<sup>11</sup> *Inf.* XIII, 101 : « l'Arpie pascendo poi de le sue foglie » ; *Ibidem*, XXIII, 60 le « *si' andando* » ; ou encore le « *cosi' rotando* » (*Inf.* XVI, 25).

avec l'inversion caractéristique et l'antéposition du verbe en tête de vers ;

ou purgatorien :

« *Che andate pensando si' voi sol tre ?* » (*Purg.* XXIV, 133)

où, à l'imparfait de la citation infernale, se substitue le présent de la phase de transition qui va céder la place au futur de la citation de la troisième cantica, troisième phase paradisiaque :

« *Ma vieni OMAI con li occhi si' com' io* »

« *andro' parlando...* » (*Par.* XXXII, 116)

Ainsi s'en trouve renforcée l'idéologie propre à chacun des royaumes traversés par le biais d'une triple perspective temporelle (passé, présent, futur). Le gérondif en l'occurrence tourné vers le passé à bannir, ancré dans un présent provisoire et projeté vers un futur heuristique, rend compte d'une démarche dans son exhaustivité souhaitée, programmée.

Avec Dante, témoin survivant, au pays des morts en l'occurrence, ces gérondifs attestent d'abord la nécessaire mission de porter témoignage pour le monde des vivants qu'après 1300, rejoindra le poète florentin. D'où ce verbe-clé qui, à lui seul, peut résumer toute la démarche du missionnaire :

« *Tu che spirando, vai veggendo i morti* » (*Inf.* XXVIII, 131).

Non seulement vivant mais visionnant et voyant.

Sous ce chapitre-là, *le Purgatoire* n'innove pas vraiment : il se contente simplement d'accorder la nouvelle démarche de Dante au royaume « en montée » du repentir et de l'expiation pleine d'espoir en dépit de l'attente ; simplement il **intensifie** le processus de continuité, la marche inexorable vers le Haut, il l'affine et la précise dans le sens d'une élévation. En effet, à l'image du **seguire** qui servait d'amorce au chant infernal VIII, c'est encore un **seguitare** fréquentatif et gérondivé qui ouvre le *Purgatoire* (I, 10) et là aussi en tête du vers :

« *seguitando il mio canto con quel suono...* » (*Purg.* I, 10)

Mais cette fois le gérondif est placé sous les auspices de la continuité narrative du récit du « poème sacré » chargé et désireux d'enregistrer ce que le témoin voit, entend etc.

Avec le *Purgatoire* et très tôt, dès ces neuf chants d'approche qui constituent l'Antipurgatoire, l'urgence du salut prime, qui donne au gérondif un surcroît d'efficacité dynamisante par une action déjà entamée et dont le processus de développement, bien avancé, est en cours d'exécution.

Le gérondif par conséquent devient le véritable leitmotiv programmatique qui fait partie du projet dantesque de rénovation, après le spectacle (démarche herméneutique préalable nécessaire) des misères d'une humanité corrompue. La démarche en sens inverse (après le cône renversé de l'Enfer, le cône redressé du Purgatoire). Un « *omai* » ou un « *già* » signe et signale dès l'ouverture des chants le changement radical de rythme (de tempo) et d'orientation idéologique<sup>12</sup>.

Comme en *Enfer*, et jusqu'au *Paradis*, « *andare* » employé absolument scandra le re-départ de Dante : le « *così andando* » (III, 10) y insiste. Un emploi archaïsant du gérondif de ce même verbe de mouvement, avec la préposition « *in* » pléonastique, renchérit sur la continuité :

« *però pur va, e IN andando ascolta* »<sup>13</sup> (*Purg.* V, 45).

Indissociable du gérondif du devenir, le changement de nature de l'adverbe de soutien, systématiquement en-tête de vers au *Purgatoire* est à noter ; et ce d'autant plus que, plurisyllabique, cet adverbe « *prolonge* » encore la tonalité nouvelle qui est désormais la progression dans cette *cantica* : ainsi en va-t-il du « *soavemente* » (II, 85), du « *benignamente* » dans ce même chant (v. 102) ; encore de l'« *umilmente* » au chant VII (v. 14) ou encore du « *misuratamente* » au chant suivant (VIII, 84).

Certes, si la seule occurrence « *andando* » du XXXIV<sup>e</sup> chant de l'*Enfer* rappelle ce qu'il a coûté d'efforts physiques pour venir à bout de la tentation, en revanche, le chant précédent s'était chargé à trois reprises (sur huit occurrences) de rappeler le rôle capital joué par la pensée. Œuvre de raison également est cette mission dantesque de rachat XXXIII, 6 puis v. 41, enfin v. 59). A travers la tragédie qui voit mourir d'inanition un à un ses trois fils.

12 *Omai* (*Purg.* I, 2) ; *già* (*Ibidem* II, 1 complété par le « *ancora* » du vers 10).

Également *Purg.* V, 1 ; VIII, 1 ; IX, 2 (trois « *già* »), soit par le biais d'une métaphore très temporalisée : de la fuite (III, 1 sqq.) ; du départ dépité du joueur vorace (VI, 1 sqq.), du rituel de l'accueil accompli (VIII, 1 sqq.).

13 Idem le « *si andando* » de VIII, 60.

En nous reportant cette fois tout à la fin du *Purgatoire*, c'est pour constater comme le souligne le baptême du dernier vers (XXXIII, 145) que cette fin s'achève sur un sourire (v. 95), prometteur après les larmes (v. 3), de quoi justifier l'alternance (l'*alternando* du v. 1) par laquelle s'ouvre ce dernier chant qui est celui du « Deus venerunt gentes ».

### III. LE GÉRONDIF - ACTANT DE LA PENSÉE EN MARCHÉ, « EN ACTE »

Il est bien clair que monter, c'est vouloir s'épurer.

Le physique au *Purgatoire* va de pair avec le mental. Le corps humain qui dans *l'Enfer*<sup>14</sup> était à la fois le lieu de la souffrance et le centre causal du / des péché(s) terrestre(s), ceux de la vie antérieure du damné - sur - terre subit une radicale mutation au royaume de la rédemption progressive, plus léger à présent, plus transparent.

L'actualisation du message prend d'autant plus de vigueur et de relief que le partenaire idéal de Dante se révèle ce lecteur déjà témoin de son odysée infernale<sup>15</sup> mais davantage présent « maintenant » au *Purgatoire* et dès la première phase :

« *Aguzza qui, lettore ben li occhi al vero* »  
 « *che 'l velo è ora ben tanto sottile...* » (*Purg.* VIII, 19-20)  
 « *Lettor, tu vedi ben com'io innalzo* »  
 « *la mia matera...* » (*Purg.* IX, 70-71)

tout comme au début de la seconde phase, celle des terrasses qui nous occupe plus particulièrement ici, mais pour une solennelle mise en garde cette fois :

« *Non vo 'pero', lettore, che tu ti smaghi* »  
 « *di buon proponimento...* » (*Purg.* X, 106-7)

Les dix premiers chants à cet égard ont en charge la mise en place rafferme, consolidée de cette continuité inébranlable, mais sous l'égide du contrôle de la pensée fût-elle en proie à l'incertitude quant à l'issue : le double *non sappiendo* du chant III (v. 93) et du chant IX (v. 36) de l'Antipurgatoire est tout à fait significatif d'une attitude vigilante, toute

<sup>14</sup> Jean Lacroix, voir note 2.

<sup>15</sup> Lecteur : ex., tout à la fin de *l'Enfer* (XXXIV, 23) ; ici au *Purgatoire* cf notamment VIII, 19 (« *Aguzza qui, lettore...* »).

de circonspection assortie d'examen patient et bien dosé de la nouvelle situation comme l'attestent ce *maravigliando* (II, 69) prolongé par le double *ammirando* des chants IV (v. 14) et VII (v. 61) en position de rimes entre « errance » (v. 59) et provisoire arrêt (v. 63), soumis aux aléas de l'audition (couplage gérondivé).

Comme nous l'avons fait précédemment en comparant la fin du *Purgatoire* à *l'Enfer* dont vient de sortir Dante et dont maintes traces subsistent, on l'a vu, en cours d'ascension, nous ajouterons à présent le troisième volet de la comparaison établi au regard des gérondivs, entre *le Purgatoire* et *le Paradis*, dernier royaume parcouru du périple dantesque : choix définitif opéré au terme définitif et triomphant qui aura conduit Dante sous la direction de trois guides successifs :

« ... *da l'infima lucerna* »  
 « *de l'universo infin qui ha vedute* »  
 « *le vite spirituali ad una ad una...* »

Que disent pour ce triomphe les cinq gérondivs convoqués successivement, tous les cinq en quelque sorte soit en position de rime (les deux premiers : *venendo sincera* du v. 52 et *somniando vede* du v. 58), soit pour finir en position dominante, en tête de vers, les trois derniers emplois du *Paradis* et de *la Divine Comédie* (v. 93, v. 113 et v. 135) ?

Qu'ils soient placés bien en vue en tête de vers ou, au contraire, qu'ils assurent à l'hendécasyllabe sa musique de rime, tous ces cinq emplois ont en commun l'opération mentale de parfaite intériorisation du processus de transformation progressivement assuré cent chants durant.

Deux d'entre eux, le second... et le tout dernier s'intègrent à une de ces comparaisons humaines sur lesquelles Dante *poetando* a tant insisté au fur et à mesure de la montée du *Purgatoire* : le gérondiv du rêveur d'abord, doté de cet « œil intérieur » que les Romantiques, plus tard remettront au goût du jour, complété tout à la fin au vers 133 par une autre métaphore empruntée, elle, à la géométrie et au cercle qui va si bien se confondre avec l'ultime métaphore, celle de la roue et de la giration cosmique sous les auspices de l'Amour<sup>16</sup>.

16 Yvonne Batard, *Dante, Minerve et Apollon (les images de la Divine Comédie)*, les classiques de l'humanisme, Paris, Soc. édit. les Belles Lettres, 1952, p.410 sqq.

Le *dicendo*, typiquement dantesque (v. 93) associé désormais à la jouissance de la pénétration et de la pleine compréhension (« *mi sento ch' i' godo* ») rejoint un peu plus loin l'intériorisation absolue du processus de la vision gage de la métamorphose :

« *ma per la vista che s'avvalora* »  
 « *in me guardando, una sola parvenza* »  
 « *mutandom' io, a me si travagliava...* » (vv. 112-14)

Pareil processus intensément et si complètement réflexif où joue à plein le jeu des pronoms sujet / objet... de la première personne regardant(e) et se changeant au fur et à mesure par la grâce du regard épuré, trouve son juste épanouissement dans le dernier gérondif, ce *pensando* attribué au géomètre et ramené tout de même *in fine* à la révolution de l'œil :

« *tal era io a quella vista nuova* » (Par. XXXIII, 136)

Portant signification d'une démarche par élimination, le gérondif des terrasses est le signe permanent de la précarité de l'entre-deux ; il est, dans le même temps, le signe actif téléologique du dépassement des contradictions.

#### IV. LE GÉRONDIF DES TERRASSES : précarité de l'entre-deux et dépassement des contradictions

Au-delà du pouvoir dynamisant qu'il confère au texte et au projet dantesques dans ses implications indissociablement physiques et mentales, le gérondif se propose comme enjeu de contradictions à dépasser, de tensions à résoudre.

C'est au chant XI, sur la terrasse des orgueilleux, que deux gérondifs ouvrant en sens diamétralement opposé désignent :

- le premier, l'essence de l'œuvre de purification qui va désormais être l'axe de la démarche rédemptrice dantesque : ce *PURGARE* transitif du vers 30 qui se propose de dissiper les brouillards (et les ténèbres) d'un monde obscur post-infernal :

« *purgando la caligine del mondo...* » (XI, 30)

- le second, soixante vers plus loin et dans le même chant XI une possibilité de péché (de rechute) qu' évoque le :

« *che / possendo peccar mi volsi a Dio.* » (XI, 90)

On ne peut mieux illustrer les nécessaires oscillations idéologiques d'un incessant combat et point gagné d'avance.

D'ailleurs, et respectant la complexité et toutes les ambiguïtés de cette phase transitoire entre le Mal récemment repoussé et le Bien ardemment convoité, Dante laisse au gérondif le soin de **conserver des traces** du royaume précédent, celui de la damnation et de la perdition irrémédiables.

Tout comme au Paradis, persisteront encore, il est vrai dans les premiers chants avec ce *dannando* du chant VII, v. 27 et ce *mendicando* du chant précédent (VI, 141), les traces en question plutôt maléfiques et sombres. Au *Purgatoire*, l'Antipurgatoire se « souvient » encore du sang versé « sur terre » (l'*insanguinando* associé à la fuite éperdue de la victime ensanglantée (V, 99) de Buonconte, où des luttes partisans féroces conduisaient souvent au meurtre (le *parteggiando* de l'invective de Florence et de l'Italie (VI, 126).

A cet égard, l'architecture complexe répondant à une échelle de péchés à la gravité inverse de celle adoptée dans le schéma pénal infernal adopte et perfectionne, eu égard au gérondif-protée (on l'a constaté du point de vue à la fois temporel et aussi de celui du sujet qui fait l'action), une technique, au niveau de la micro-unité déjà proposée dans *l'Enfer* qui est celle du double gérondif que par quatre fois au moins Dante inscrit horizontalement dans le cadre d'un même vers de sa *terzina*, et de très bonne heure. Par exemple, pour décrire les effets redondants de la *bufera* infernale :

« *la bufera infernal, che mai non resta (...)* »  
« *voltando e percotendo li molesta.* » (Inf. V, 31,33)

Redoublement, dans ce cas, de l'insupportable châtement collectif qui est une des lois-tabous du royaume de la damnation éternelle.

Même procédé réitératif six chants plus loin (XI, 47) mais grâce auquel on passe du plan physique et corporel au plan mental et psychique mais toujours aussi remarquable quant aux effets cumulatifs chez ces damnés qui semblent répondre au fameux *perseverare diabolicum*

« *Passo passo andavam sanza sermone* »  
 « *guardando e ascoltando li ammalati* » (*Inf.* XXIX, 70-1).

où l'on assiste à la conjugaison (à la connivence) des deux sens majeurs adjuvants de l'enquête dantesque : l'ouïe et la vue qui jusqu'au bout de *la Divine Comédie* seront sollicités<sup>17</sup>.

Quant au chant XXX (v. 44), c'est encore sur un effet réitératif (à but peccamineux !) que Buoso Donati le falsificateur insiste, persistant dans son erreur et la signant :

« *per guadagnar la donna de la torma* »  
 « *falsificare in sè Buoso Donati* »  
 « *testando e dando al testamento norma* » (XXX, 43-5).

Dans le droit fil d'une telle pratique esquissée déjà mais dosée dans *l'Enfer*, le *Purgatoire* amplifie les effets du vers à double gérondif, puisqu'à sept reprises cette fois, Dante en use.

Dante ne répète pas le schéma infernal « réduit » (l'exemplarité du péché commandait l'univocité de l'effet produit fût-ce par tautologie). Avec ces exemples à leur manière redondants, et dans le cadre de *la cantica* de l'attente et de l'expiation favorable, il mêle savamment et des effets contraires (diamétralement opposés) et des effets renforcés équivalents d'un complément superlatif. Technique qu'il perfectionnera encore dans un sens plus méthodique au *Paradis* où le plus côtoie le moins ; mais de cet affrontement devrait sortir la vérité d'un choix où le plus appellera un plus majeur ; et ce renforcement devrait déboucher sur la saturation du plus grand bienfait, au profit du plus grand bonheur qui soit (chant XXXIII).

En effet, les huit occurrences du *Paradis* auxquelles on a plus haut suggéré de comparer les effets proposés au *Purgatoire* systématisent davantage en proposant par alternance deux types de schémas aux chants V (3 et 22) ; VII (99) ; XIX (36) ; XXII<sup>18</sup> ; XXVI (41-3) et pour finir (83) et XXXII (146).

17 Fin *Purg.* : « *ridendo* » (XXXI, 45 ; XXXII, 65) ; « *veggendomi* » (XXX, 77) ; fin du *Paradis* : « *riguardando* » (XXVIII, 11 ; XXIX, 3 ; idem XXXI, 44) ; le « *guardando* » de XXIII, 113 ; le « *mirando* » de XXXI, 109 ; le « *contemplando* » (idem, v. 111) ; le « *pur ascoltando* » de XXVII, 33.

18 Se rappeler la force infernale du « *falsificando* » (*Inf.* XXX, 41) ; *Par.* XXXIII, 46-8.

Au premier type de couplage gérondivé hyperbolique et volontiers redondant répondent les vers du chant V (*provando e riprovando* du vers 5) mais plus encore le vers 122 qui sature de « chant » (*cantando e cantando*) ce qui va constituer désormais et sans ambiguïté la tonalité-clé du *Paradis* tourné vers la liesse et vers la célébration du salut atteint.

Au second type, en revanche, fondamentalement adversatif, où chaque gérondiv propose une attitude (mentale) que l'on peut juger d'abord positive, puis négative répondent les situations envisagées au chant VII :

« *obbediando e disobbediando...* » (VII, 99)

puis celle du chant XXII :

« *disiando e temendo...* » (XXII, 48)

et plus encore le très contradictoire vers 83 du chant XXIX qui plonge au cœur de la croyance c'est-à-dire de l'adhésion à une nouvelle éthique, de l'engagement total et sans ambages, à une Foi renouvelée :

« *si' che la giù, non dormendo, si sogna* »

« *credendo e non credendo dicer vero* »

« *ma ne l'uno è più colpa e più vergogna.* » (*Inf.* XXIX, 82-4)

désignant clairement un choix décisif, inéluctable dans le cours d'un chant de la fin du *Paradis* où Béatrice expose à Dante l'œuvre divine de la Création, opposant la Foi à la mauvaise philosophie. Le gérondiv qui suit immédiatement (v. 86) dénonce précisément le leurre de cette dernière :

« *voi non andate giù per un sentiero* »

« *filosofando : tanto vi trasporta* »

« *l'amor de l'apparenza e' l'suo pensiero* » (*Par.* XXIX, 85-7)

Mieux encore, un autre gérondiv qui précédait l'association *credendo / non credendo*, ce *dormendo* de mauvais augure, constituait déjà une menace de leurre :

« *ancor diro', perchè tu veggì pura* »

« *la verità che la giù si confonde* »

« *equivocando...* » (*Par.* 73-5)

Cet exemple, l'un des tout derniers du *Paradis* et de *la Divine Comédie* mesure mieux qu'aucun autre le lent cheminement pour la reconquête de la Vérité d'En-Haut mise clairement en jeu dans chacune des trois *terzine*

rapportées ci-dessus, par rapport aux tentations et aux déviances des pseudo-vérités d'ici-bas, terrestres.

A une véritable stratégie de la palingénésie de la Vérité se prêtent ainsi, et pour finir, les gérondifs dantesques auxiliaires dynamiques d'une maïeutique expérimentée depuis la forêt primordiale (*Inf.* I, 1) jusqu'à la forêt paradisiaque et à l'ascèse à un monde étymologiquement épuré, à un *cosmos* dont l'émanation quintessenciée est désormais la figure géométrique (*Par.* XXXIII, 133-6) issue de la pensée du géomètre reliée à la nouvelle vision recherchée :

« *veder voleva come si convenne* »

« *l'imgo al cerchio e come vi s'indova* »

« *di sè parlando e incominciando* ». (*Par.* XXVI, 41-3)

Le stade ultime de la Quête dantesque, à cet égard, n'a pu s'opérer que grâce au « travail » préparatoire des gérondifs de la fin du *Purgatoire* qui intensifie la part du chant et corrélativement de la danse, parachevant le tout par un sourire (le *sorridendo* de Béatrice, chant XXXIII, 95) qui n'a pu faire oublier, pour tardif qu'il soit, les larmes encore répandues : *piangendo* (XVII, 35), *lagrimando* (XXVI, 47, XXVII, 137) puisqu'au total pas moins de treize occurrences, de loin les plus nombreuses, attestent au *Purgatoire* la présence persistante des pleurs (une seule au *Paradis*, XXIII, 134).

La fréquence d'emplois des gérondifs, sur les sept derniers chants de la phase centrale ascensionnelle des terrasses qui ne comporte pas moins de 77 occurrences, soit la moitié exactement de l'ensemble des dix-huit chants affectés à cette phase (143 occ.), avec dix-huit emplois pour le seul chant XXVII ; ainsi que la même fréquence d'emplois dans les six derniers chants de la phase finale (XXVIII à XXXIII) qui se monte encore à 51 traduit dans les chiffres toute l'importance de ce mode relationnel et progressif qu'est le gérondif. A noter à cet égard que le seul chant XXXI qui est celui de la confession de Dante à Béatrice enregistre quinze emplois gérondivés.

Reste donc à regarder de plus près la portée des derniers gérondifs des terrasses.

## V. LES DERNIERS GÉRONDIFS DES TERRASSES : le gérondif mode du devenir ou du Faire-en-Acte

Si à deux reprises le gérondif caractérise l'activité poétique, du travail du poème en train-de-se-faire (chants XXI, 98 et XXII, 89), c'est qu'il remplit d'abord pleinement sa fonction étymologique d'un **faire en acte**. Ces deux emplois trouveront une confirmation définitive dans la dernière récurrence du chant XXX du *Paradis* (v. 31), en position de rime à nouveau comme l'un des emplois ci-dessus (le premier).

Mais cette fois associé à **une création** (le *creando* de V, 20), à une seconde naissance (les trois *nascendo* successifs de XII, 13 ; X, 103 et enfin de XVII, 77, deux d'entre eux, le premier et le troisième en position d'**incipit**), et pour dire à l'Amour ressuscité qui sera désormais le dénominateur commun de l'harmonie recouvrée d'un monde épuré, le gérondif revêt, au-delà de sa signification courante de continuité, celle de la re-création et de la rénovation.

Dans les trois citations qui vont suivre, l'amour en effet « au gérondif » de façon trinitaire re-dit comme substantif et comme verbe (première citation) sa fonction redondante régénératrice au point même que dans les deux suivantes, isolé au cœur du vers, il acquiert valeur prégnante - celui d'une vraie proposition (= lorsqu'on aime). La toute première citation en particulier l'évoque dans une violente opposition mort-survie :

Première citation (X, 84) : ... « *Quando* »  
« *lo raggio della grazia, onde s'accende* »  
« *verace amore e che poi cresce amando.* »

Seconde citation (XIII, 54) : « *cio' che non more e cio' che puo' morire* »  
« *non è se non splendor di quella idea* »  
« *che partorisce, amando, il nostro sire.* »

Dernière citation (XXVI, 35) : « *più che in altra conven che si mova* »  
« *la mente, amando, di ciascun che cerne* »  
« *il vero in che si fonda questa prova.* »

Et chaque fois, c'est un aspect différent des péchés graduels qui donnent son plein sens au mot « Amour » : d'abord au stade de l'orgueil, ensuite à celui des envieux, enfin (6e terrasse) à celui des gourmands. **AIMER** est bien ce verbe banni par définition du monde infernal de la

haine et du Mal, mais qui a pu en revanche revoir le jour sous l'égide du gérondiv, au *Purgatoire*, et de manière dosée, progressive.

La progression et l'évolution d'une nouvelle optique n'a pu avoir lieu sans l'efficiace du regroupement ternaire, à la rime, de gérondivs qui, désormais, vont scander et rythmer au même titre qu'un dosage de la lumière les différentes étapes des terrasses.

En effet, alors que l'on n'enregistrait qu'à un seul exemplaire une telle pratique usitée dans *l'Enfer* (V, 46-47-48) encore que les trois gérondivs consécutifs en question ne figurent point à la rime<sup>19</sup>, en revanche l'usage s'intensifie au *Purgatoire* puisque l'on note qu'à six reprises, Dante a recours à ce détriplement gérondivé : d'abord dans trois chants consécutifs XIII (v. 26, 28 et 30), puis XIV (v. 128, 130 et 132) et enfin XV (v. 41, 43 et 45) ; puis au seul chant XVIII (v. 95, 97 et 99) et, pour finir, de nouveau aux chants consécutifs XXV (v. 121, 124 et 126) et XXVI (v. 77, 80 et 81).

On notera que pour les deux derniers bien prêts de clore la phase ascensionnelle des sept terrasses, la rime gérondivée ne s'effectue que dans le cas des deux premiers gérondivs (*cantando* et *andando* pour le chant XXV par exemple, celui des *golosi*, le troisième gérondiv *compartendo* glissant en tête de vers (v. 126) ; quant au chant suivant, l'avant-dernier de cette phase centrale du *Purgatoire*, (chant XXVI) il introduit une variante en glissant un quatrième gérondiv (*rimproverando*) à l'intérieur de cette répartition ternaire, au vers 80 et en tête de vers, qui interrompt de ce fait le rythme alternatif des vers impairs : *triunfando / gridando / vergognando* dont on n'aura pas manqué de remarquer la réaction physiologique caractéristique tant auditive que physiognomonique.

A la suite du *Purgatoire*, une telle pratique rythmique subsistera mais ralentie : à quatre reprises seulement (XIII, 60, 62 et... 66 ; puis XXIII, vv. 13-4 et... 18 ; enfin, tout à la fin de la troisième *cantica* : XXXI, v. 44, 46, 48 et XXXII, 143, 146 et 147. Mais le système subit de notables modifications : si le seul chant XXXI est parfaitement conforme à la disposition alternative ternaire (*riguardando / passeggiando / recirculando*) peut-être en raison du « point de vue » afférent à la démarche circulaire et même cyclique exprimée, entre autre, par le

<sup>19</sup> *Inf.* V, 46-8 : il s'agit des trois gérondivs de la métaphore des grues (« *cantando* » / « *faccendo* » / « *traendo* ») dont le second seulement est en tête de vers.

dernier gérondif qui, à cet égard, semble être un récapitulatif des précédents, il n'en va pas de même pour les trois autres chants.

Pour ces trois chants-là en effet, les points de suspension que nous avons adoptés pour en souligner l'irrégularité portant, il est vrai, exclusivement sur le décalage du troisième vers de chaque ensemble, le décalage en question (la variante notable par conséquent) est soit fort important (de quatre vers pour XXIII et pour XIII), soit, au contraire très rapproché, devenant non plus alternatif mais contigu, d'un vers sur l'autre dans le cas du chant XXXII :

« *Veramente, ne forse tu t'arretti* »  
 « *movendo l'ali tue, credendo oltrarti* »  
 « *orando grazia conven che s'impetri.* » (Par. XXXII, 145-7)

En réalité on notera plus encore que le système tripartite gérondivé souffre d'autres irrégularités bien visibles au *Paradis*, eu égard à la disposition à l'intérieur du vers : au chant XIII, déjà affecté par la disparité plus haut signalée du dernier gérondif nettement décalé par rapport aux deux autres, deux des trois gérondifs seulement sont en position de rime (*divenendo* et *movendo*), le dernier, en réalité le premier demeurant très décalé vers l'intérieur (dans un vers, le v. 60 constitué à l'exception du monosyllabe « *una* », à la rime, de deux termes - adverbe + verbe gérondivé - particulièrement polysyllabique) :

« *eternalmente rimanendosi una.* » (Par. XIII, 60)

C'est aussi le cas au chant XXIII, soit dix chants plus loin, où l'on a bien deux gérondifs encore à la rime (*disiando* et *rischiarando*, une manière d'afficher un désir accru de lumière) mais au deuxième vers (v. 14) et au sixième (v. 18) alors que le troisième (*sperando*, l'espérance prise en étau, « en attente ») recule au vers 15 pour laisser la rime à « *s'appaga* », à l'imitation d'un quatrième gérondif, en réalité le premier... des quatre (v. 13) qui, lui, bénéficie de l'accentuation *sdrucchiola* de l'enclise. De telle sorte que voici comment se présente la disposition retenue par Dante en ce début de chant au huitième ciel, celui du « triomphe du Christ » :

« *si' che, veggendola io sospesa e vaga* »  
 « *fecimi qual è quei che disiando* »  
 « *altro vorrà, e sperando s'appaga.* »  
 « (...) »  
 « *lo ciel venir più e più rischiarando* » (Par. XXIII, 13-5 ; v. 18).

Et pour en finir avec ces références gérondivées de la fin du *Paradis*, la dernière, celle de l'avant-dernier chant (XXXII, 143-7) et quasiment en conclusion dans les toutes dernières *terzine* (le chant compte 151 vers) bouleverse totalement le système en vigueur de la manière que voici :

« (...) *si' che, guardando verso lui, penetri (...)* »  
 « *Veramente, ne forse tu t'arreti* »  
 « *movendo l'ali tue, credendo oltrarti* »  
 « *orando grazia conven che s'impetri.* » (Par. XXXII, 143-7)

Ce chant qui - ne l'oublions pas - au dixième ciel est celui de la rencontre avec la Vierge, accumule dans le plus pur désordre pas moins de quatre gérondivs au vers 143 d'abord (le *guardando* ainsi détaché en éclaireur) puis trois autres mais regroupés sur deux vers seulement : *movendo* et *credendo*, le premier en tête de vers et « moteur » littéralement de la « croyance » qui suit (au seul vers 146) ; enfin le quatrième et dernier du « groupe », cet *orando*, gérondiv capital dans la nouvelle idéologie paradisiaque semble être le couronnement de tout l'élan qui va conduire vers Dieu.

A ce sujet, il est bon de rappeler ici que le verbe ORARE ne figure qu'à trois exemplaires seulement sous sa forme gérondivée, les deux autres apparaissant justement dans le cadre de l'ascension à travers les terrasses : XI, 26 et XV, 112 soit à la première et à la troisième terrasses. Regroupement ternaire absolu en quelque sorte sous l'égide de ce verbe-clé, liturgique et palingénétique trois fois usité en tant que gérondiv, dont deux - le second emploi de *Purg.* XV, 112 et l'unique emploi de *Par.* XXXII, 147 - en position d'avancée de vers.

Telle une bannière de ralliement en quelque sorte.

De tout ce qui vient d'être dit, il ressort que *le seul Purgatoire* respecte dans son intégralité la répartition et la distribution ternaire gérondivée comme si, dans cette phase intermédiaire *stricto sensu* (celle des terrasses et de ses dix-huit chants centraux), capitale était une régularisation méthodologique garantie d'un nouvel ordre respectueux d'une distribution harmonieuse après les désordres infernaux, une grammaire raisonnée des valeurs garantes d'une nouvelle éthique.

Non seulement *le Purgatoire* des terrasses - on l'a constaté - multiplie cette ordonnance ternaire déjà amorcée dans l'Antipurgatoire mais ne

concède que rarement une entorse à la règle comme par exemple la double disposition à l'occasion de la rencontre avec Sordello :

« *Ella non ci dicea alcuna cosa* »  
 « *ma lasciavane gir, solo sguardando* »  
 « *a guisa di leon quando si posa* »  
 « *Pur Virgilio si trasse a lei pregando...* » (*Purg.* VI, 64-8)

On notera dans cet exemple apparemment déviant quant au schéma ternaire généralement adopté que chacun des deux gérondifs concerne en réalité deux personnes différentes, deux poètes (Sordello d'abord, Virgile ensuite) c'est-à-dire deux acteurs-clés de cette scène placée à l'heure mantouane malgré la différence des siècles.

Et dans *le Purgatoire* en sa troisième et dernière phase (l'accès à la forêt paradisiaque), Dante renoue une fois encore avec la double disposition restrictive (le troisième choix étant ainsi écarté) mais en tête de ce dernier chant XXXIII et sur le sème-clé typique de ce royaume contrasté, celui de l'alternance :

« *Deus venerunt gentes, alternando* »  
 « *Or tre or quattro dolce salmodia* »  
 « *le donne incominciaro, e lagrimando...* » (*Purg.* XXXIII, 1-3)

C'est, croyons-nous, ce qui distingue bien réellement, sous cet aspect grammatical, la phase centrale des deux autres phases du *Purgatoire*, préliminaire d'une part, finale d'autre part, soit de part et d'autre des terrasses, neuf et six chants.

Les deux citations ci-dessus, amputées du troisième gérondif et de ce fait restrictives, caractérisent en réalité deux moments cruciaux de l'ascension au Purgatoire :

- d'une part, un trajet à poursuivre, encadré d'un regard silencieux mais éloquent (troubadouresque) et d'une prière courtoise (virgilienne), échange digne de deux poètes illustres et concitoyens (mantouans) de surcroît, représentants de deux types de cultures chères à Dante : la culture latine et « romaine », la culture troubadouresque et occitane ;

- d'autre part, un rite choral exprimé dans et par le chant à dominante féminine qui scande un nouveau message non plus virgilien mais incarné cette fois par Béatrice annonciatrice, ici, de l'Envoyé de Dieu.

Personnages-clés et guides différents, mais une même CONTINUITÉ cathartique et drastique que les deux derniers vers de ce chant célèbrent

par la saturation trinitaire de la NOUVEAUTÉ absolue d'une part, par la redondance de purification d'autre part advenue chez celui qui, désormais, est appelé au Paradis et digne de lui :

« *rifatto si' come piante novelle* »  
 « *rinovellate di novella fronda* »  
 « *puro e disposto a salire alle stelle* ». (*Purg.* XXXIII, 143-5)

Au Paradis (XIV, 113), un chant-clé puisque placé sous le charme de l'un des enchantements lumineux propres à ce royaume (*scintillando*, v. 110 à la rime) ne consacre-t-il pas une forme au verbe *rinnovare* avant de s'achever dans une élévation confondue avec une purification affinée :

« *che' l'piacer santo non è più dischiuso* »  
 « *perchè si fà, montando, più sincero.* » (*Par.* XIV, 113-4)

Ce dernier vers est à mettre inévitablement en relation avec l'un des tout derniers géronatifs du dernier chant, celui de la purification achevée, parfaite :

« *chè la mia vista, venedo sincera* »  
 « *è più e più intrava per lo raggio* »  
 « *de l'alta luce che da sè è vera.* » (*Par.* XXXIII, 52-4)

Si ce *venendo (sincera)* n'est à proprement parler pas le dernier géronatif du dernier chant - cinq autres suivront encore<sup>20</sup> il n'en caractérise pas moins la fin d'un long et patient processus d'épuration qui culminera dans un avant-dernier géronatif propre à la métamorphose (ce « *mutandom'io* » réfléchi en référence à Dante lui-même complètement changé, transformé) et, plus encore dans le tout dernier, inclus dans une métaphore suivie, celle du géomètre (v. 133 sqq.) qui intériorise complètement dans et par la pensée la vision du cercle.

<sup>20</sup> *Par.* XXXIII : le « *somniando* » du v. 58, le « *dicendo* » du v. 93, le « *in me guardando* » du v. 113 ; le « *mutandom'io* » du v. 114 ; le « *pensando* » du v. 135.

## CONCLUSION

« *En lisant, en écrivant* »

(Julien Gracq)

Mesure de la progression et mode quasi idéal de l'élévation vers le Paradis Terrestre et vers la béatitude, le gérondif dantesque sature à juste titre la seconde étape capitale, de transition, entre le Mal dont Dante a réchappé<sup>21</sup> pour l'avoir beaucoup côtoyé, ausculté, et le Bien que constitue l'étape finale, l'apothéose glorieuse de son Aventure du Vendredi Saint 1300.

Du second gérondif de *la Divine Comédie*, ce double *pensando* (II, 16 et 41) qui compense immédiatement au chant suivant les effets nocifs de l'agressivité du Mal exprimé par le premier emploi chronologiquement de tous, sous les apparences de l'animal maléfique qui se précipite sur Dante (I, 59) jusqu'au tout dernier emploi gérondivé qui est un autre *pensando* (XXXIII, 135) lié à la « *vista nova* » du pèlerin rédimé, la continuité est parfaite, accomplie dans et par la traversée des trois royaumes, sans relâche où chaque fois il nous est dit et redit par Dante voyageur-témoin et poète-scripteur que le temps lui est compté. Temps humain, temps divin dont la relation voit progressivement le jour (*Inf.* XII, 31 : « *io già pensando* » ; *Inf.* XXXIII, 6 « *già pur pensando* ») jusqu'au « *pensando ancora* » de *Par.* XIV, 11.

Progression inexorable réalisée sous le contrôle cathartique de l'écriture dantesque qui en appelle assez souvent (et bien davantage sur la fin)<sup>22</sup> à son « lecteur », autre témoin et garant des métamorphoses successives de sa matière et de sa manière en constante rénovation : « *rinovando vista* » (*Par.* XIV, 113).

Positionnements et « modes d'emplois », le gérondif de *la Divine Comédie* les connaît tous jusqu'à continuer à « être » au sein même de la glorieuse giration cosmique sous l'égide de l'Amour Divin (un *dum volvitur orbis* en quelque sorte) : permanence *sub specie aeternitatis* d'un nouveau mode d'être en perpétuel devenir inscrite désormais,

21 Des gérondifs au moins conservent trace infernale : du « *simoneggiando* » (*Inf.* XIX, 74) ou encore du « *falsificando* » (*Inf.* XXX, 41).

22 Lecteur : *Inf.* VIII, 94 ; XVI, 128 ; XX, 19 ; XXII, 118 ; XXV, 28, 46 ; XXXIV, 23.

*Purg.* VIII, 19 ; X, 106, XVII, 1.

*Par.* IV, 109 ; XXII, 106.

« *orma de l'eterno valor* » (*Par.* I, 106) comme moteur actanciel d'une pure géométrie d'un temps humain d'abord envisagé à l'échelle de péché et de l'histoire biologique :

« *Nel mezzo del cammin di nostra vita...* » (*Inf.* I, 1)

auquel fait écho, à l'extrême bout du périple et tout au sommet du Paradis, une autre géométrie d'un espace-temps à l'échelle flamboyante d'un cosmos théocentrique :

« *Si 'come rota ch'igualmente è mossa* »

« *l'amor che move il sole e l'altre stelle.* » (*Par.* XXXIII, 144-5)

Comme si l'**incipit** hors-texte du « poème sacré » rédigé en latin c'est-à-dire dans la langue de son premier guide et poète « romain » mort réellement en 19 avant J.C.<sup>23</sup> mais survivant pour les besoins de la fiction dantesque du début du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à ce Vendredi Saint de l'An 1300, Jour de la Passion, ne voulait désigner que le début d'une Aventure sans fin, n'en finissait pas de se poursuivre sans le cadre du **volgare** finalement adopté pour les quatorze milliers de vers du « poème sacré », où, pour reprendre une formule du poète chrétien appliquée à son art de poète (*Purg.*, XXIV, 54), Dante *va significando*<sup>24</sup>.

Comme si le seul Purgatoire - et contrairement aux deux autres royaumes qui l'encadrent **avant et après** contraints à des équivalents verbaux autres que ce qu'ils désignent - possédait le pouvoir verbal de purification de *purgar-si* (ex. XI, 30) au double sens transitif et réfléchi de ce lent, patient et progressif travail d'épuration jamais véritablement achevé qui fait partie de l'enseignement visant à l'apprentissage (*Inf.* XV, 85) de l'Éternité en vue de la rédemption finalement accordée.

Comme si en fin de compte le gérondif s'était révélé la voie / la voix la plus commode et la plus transparente pour **révéler** dans ce Purgatoire aux multiples rites de passage les mutations qui s'opèrent au long d'un itinéraire ardu : c'est-à-dire du simple et générique **parlando** si redondant et si récurrent<sup>25</sup> au plus raffiné et très spiritualisé **orando**<sup>26</sup> en passant par

23 Curieusement les deux poètes, Virgile le « Romain », Dante le Toscan meurent à quelque chose près au même âge : 57 pour le premier (76-19 avant J.C.), 56 pour le second (1265 - 1321).  
24 Pour le poète gérondivé : *Inf.* XXV, 99 ; *Purg.* XXI, 98 et XXII, 89 ; *Par.* XXX, 31. Pour le décompte (par *cantica*) des 14.233 vers de *la Comédie* se reporter à la note des vers 139-41, p. 603 de l'édition citée.

25 « *Parlando* » : 11 emplois dans *l'Enfer* ; 6 au *Purgatoire* ; 5 au *Paradis*.

26 « *Orando* » : *Purg.* XI, 11 et XV, 112.

tous les stades nécessaires de la communication et de la communion, écrite (*scrivendo*), orale et / ou mentale (*leggendo*, X, 137 et XV, 50), malgré les obstacles encore constitués par la barrière du corps et les stigmates du sang<sup>27</sup>.

En bref, un gérondif à valence multiple en quelque sorte et aux composantes à la fois antinomiques et complémentaires : temporelle et modale, transitive et intransitive, collective et personnalisée, subjective et objective, hypothétique et bien réelle, profane et sacrée, humaine et théophanique.

Jean LACROIX  
Université Paul-Valéry  
Montpellier III

---

27 - Pour le corps, notre étude : « Corps lancinant, corps mémorable dans *l'Enfer* de Dante », in Actes du Coll. Intern. de Montpellier, Univ. Paul-Valéry, Montpellier III sur le thème *Corpus dolens* (C.I.E.R / centre Ma-Ren-Bar, moyen-âge, renaissance, baroque) de juin 1994, à paraître en 1998.

- Pour le sang: idem « Infamie et catharsis du sang dans *la Divine Comédie* », in Actes du Coll. Intern. du C.R.I.S.I.M.A (Centre de Recherche Interdisciplinaire sur la Société et l'Imaginaire au moyen âge), nov. 1997 sur le thème « le sang au moyen-âge », à paraître en 1998 (2e semestre), Montpellier.