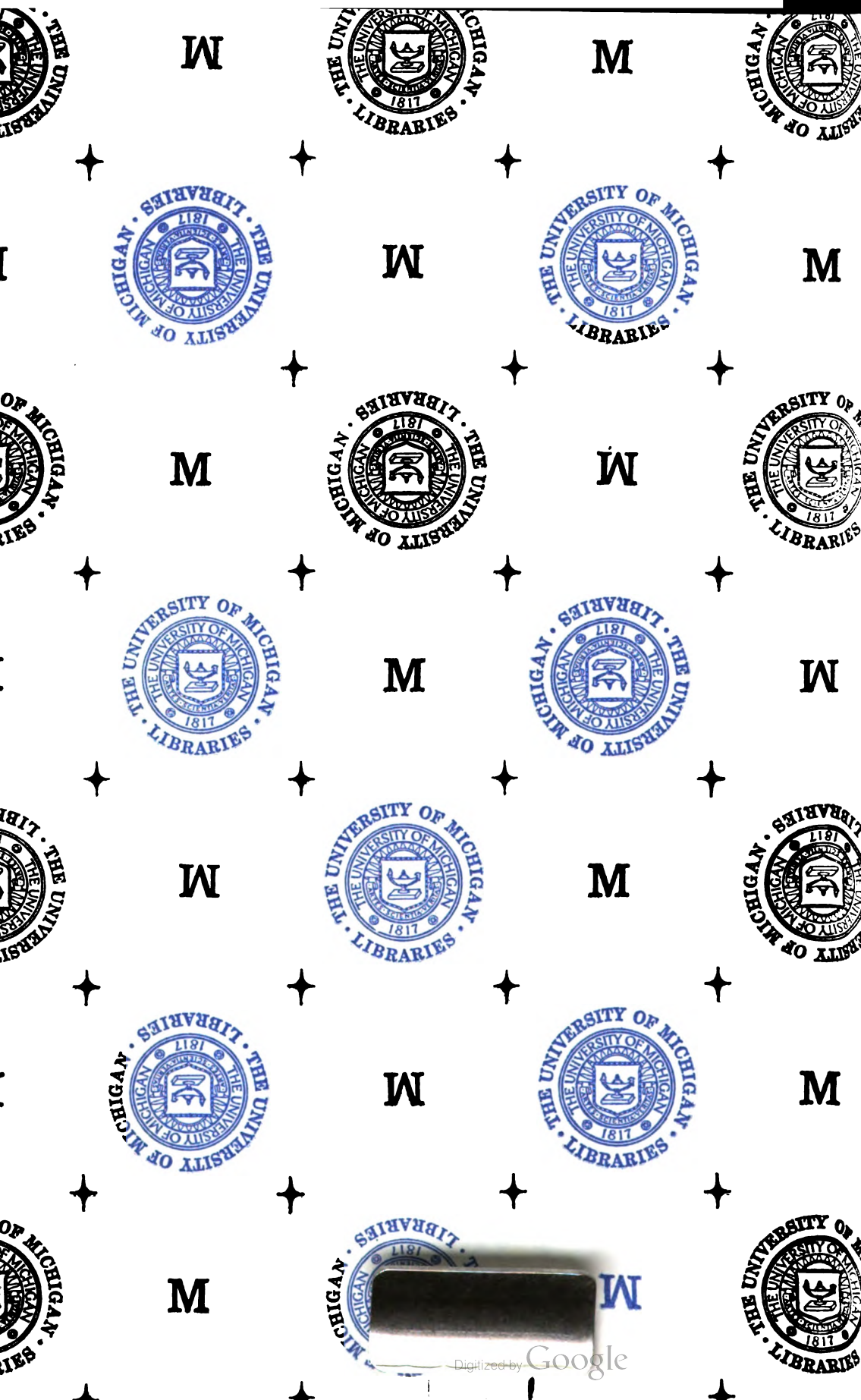
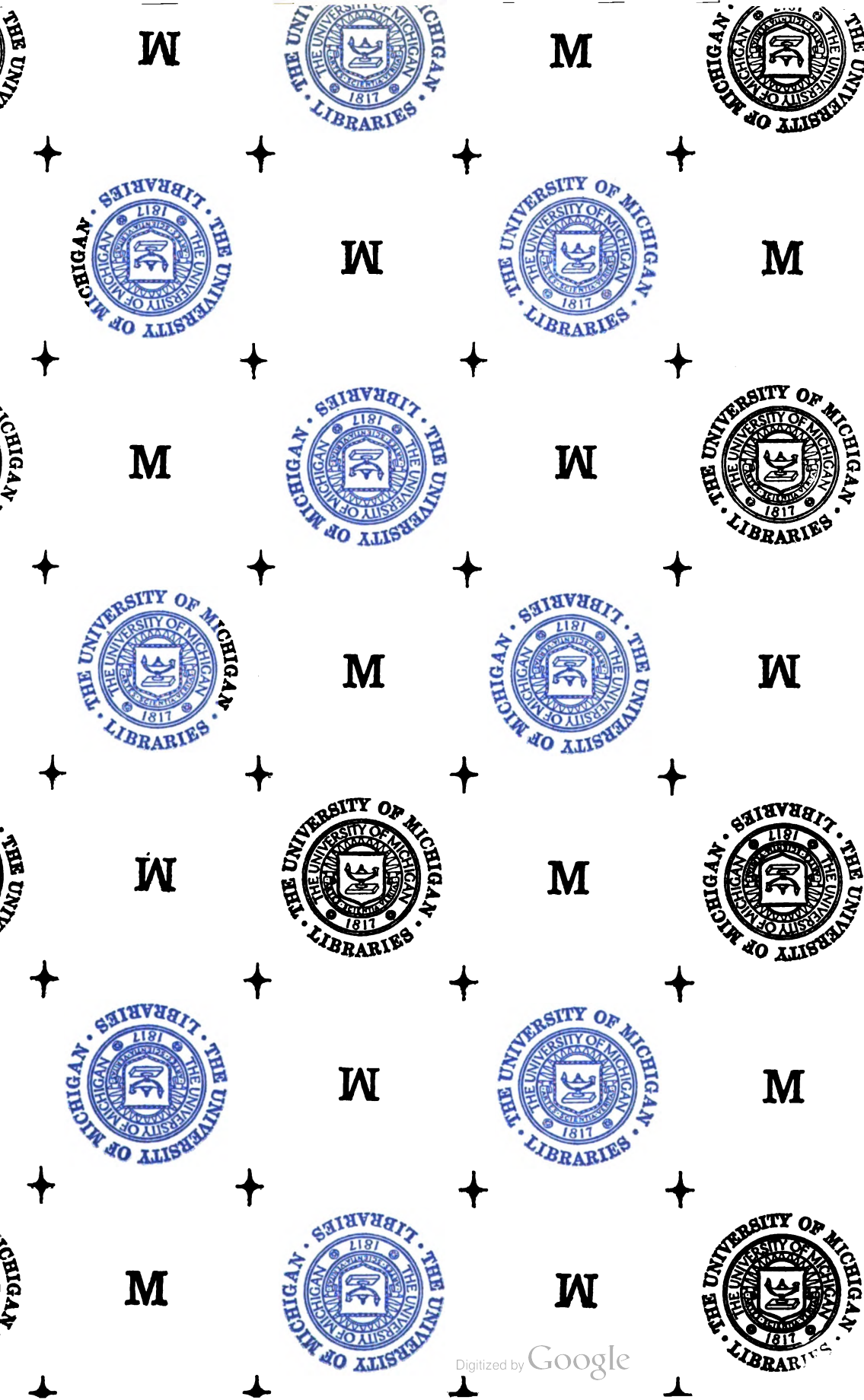

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

<https://books.google.com>







DANTE ET BÉATRICE

Études dantesques

ÉTUDES DE PHILOSOPHIE MÉDIÉVALE

Directeur : ÉTIENNE GILSON

LXI

DANTE ET BÉATRICE

Études dantesques

PAR

^{Henry}
Étienne GILSON
de l'Académie française

PARIS

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN

6, PLACE DE LA SORBONNE, V°

—
1974

858
D20
3AS da

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustrations, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants-droit ou ayants-cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

© *Librairie Philosophique J. VRIN*, 1974

Printed in France

LISTE ALPHABÉTIQUE DES SOUSCRIPTEURS

arrêtée au 31-7-1974

- ABBAYE DE BELLEFONTAINE, 49720
Begrolles-en-Mauges.
- ABBAYE DE MAREDSOUS, B-5642 Denée.
- ABBAYE D'EN CALCAT, 81110 Dourgne.
- ABBAYE NORBERTINE (R. P. Slechten),
B-Averbode.
- ABBAYE NOTRE DAME, 65 Tournay.
- ABBAYE N. D. D'AIGUEBELLE, 26230
Grignan.
- ABBAYE N. D. DE FONTGOMBAULT,
36220 Lournon-Saint-Martin.
- ABBAYE SAINT-GUÉNOLÉ, 29147 Argol.
- ABBAYE SAINT-PIERRE-DE-SOLESMES,
72300 Sablé-sur-Sarthe.
- ABBAYE DE SAINT-WANDRILLE, Caude-
bec-en-Caux.
- ABD-EL-JALIL (R. P. J.), 7, rue Marie-
Rose, Paris.
- ALOUÏÉ (M^r F.), 35, bd Saint-Michel,
75005 Paris.
- ALVERNY (M^{lle} M. Th. d'), 100, rue
de Vaugirard, 75006 Paris.
- ANAWATI (R. P. G.), Institut domini-
cain d'Études Orientales, Le
Caire - Égypte.
- ANCELET-HUSTACHE (M^{me}), 60, rue St-
André-des-Arts, 75006 Paris.
- ANCELIN (M^r et M^{me}), 52, avenue de
Fin d'Oise, 78 Andrésy.
- ARNALDEZ (M^r), 11, rue Charbonnel,
75013 Paris.
- ARNAUD-PAULHAC, 23, rue de l'Estrap-
pade, 75005 Paris.
- ARTUR (M^r J.), 8, rue Lamartine,
75016 Paris.
- ASKÉNAZI (M^r J.), 13, rue Léon-
Morane, 75015 Paris.
- AUCLAIRE (M^r F.), 30, rue des Potiers,
03000 Moulins-sur-Allier.
- AUCLAIRE (M^{me}), Infirmière, 03000
Moulins.
- AUCLAIRE (M^{lle} A.), Contrôleur sta-
giaire du Trésor, Moulins.
- AUCLAIRE (M^{lle} D.), étudiante, 03000
Moulins.
- AUVRAY (M^r P.), 75, rue de Vaugi-
rard, 75006 Paris.
- BACHELARD (M^{lle} S.), 2, rue de la
Montagne Sainte-Geneviève, 75005
Paris.
- BALLAND (M^{me} C. L.), 30, rue Hamelin,
75016 Paris.
- BARBET (M^{lle} J.), Route de Chaillot,
Solesmes, 72300 Sablé.
- BARDOU (M^r J.), rue du Gal-Barès,
31400 Toulouse.
- BATARD (M^{lle} Y.), 3, rue Mont-
parnasse, 75006 Paris.
- BEAUPRÈRE (M^r), 28, boulevard d'Au-
rinques, 15 Aurillac.
- BELAVAL (M^r Y.), 9, rue de Grenelle,
75007 Paris.
- BERTHELON (M^r J. P.), 5, rue Adolphe-
Chérioux, 92130 Issy-les-Mouli-
neaux.

- BIBLIOTECA CENTRALE, Facolta Magistero, Via Università 12, 43100 Parme.**
- BIBLIOTHÈQUE CENTRALE, Facultés Universitaires N.D de la Paix, B-500 Namur.**
- BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ, 32, rue Mégevand, 25041 Besançon.**
- BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ, Section Lettres, avenue François-Mauriac, 51100 Reims.**
- BIBLIOTHÈQUE DES DOMINICAINS, Eveux, 69210 L'Arbresle.**
- BIBLIOTHÈQUE DES DOMINICAINS, 3, rue Turgot, 21000 Dijon.**
- BIBLIOTHÈQUE DES DOMINICAINS, Albertinum, Ch.-1700 Fribourg.**
- BIBLIOTHÈQUE DES DOMINICAINS, 35, rue Edmond-Rostand, 13006 Marseille.**
- BIBLIOTHÈQUE DES FACULTÉS UNIVERSITAIRES SAINT-LOUIS, 43 bd du Jardin Botanique, 1000 Bruxelles.**
- BIBLIOTHÈQUE DES PÈRES DOMINICAINS, av. Lacordaire, 31078 Toulouse.**
- BIBLIOTHÈQUE DU COLLÈGE DOMINICAIN, 96, av. Empress Ottawa - Canada.**
- BIBLIOTHÈQUE DU SAULCHOIR, 43 bis, rue de la Glacière, 75013 Paris.**
- BIBLIOTHÈQUE FRANCISCAINE, 26-32, rue Boissonade, 75014 Paris.**
- BIBLIOTHÈQUE GRAND SEMINAIRE ST-SAUVEUR, 1, Cloître Saint-Aignan, 45 Orléans.**
- BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, 02400 Château-Thierry.**
- BIBLIOTHÈQUE SINT PIETERSABDIJ, B-8320 Steenbrugge-Assebroek.**
- BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE, Section Lettres, 34008 Montpellier.**
- BIBLIOTHÈQUE VAN HET RUUSBROEC GENOOTSCHAP, B-Anvers.**
- BIDET (M^r A.), Ermitage de Montgond, 03330 Bellenaves.**
- BISCHOFF (Prof. B.), Ruffiniallee 27, 8033 Planegg bei Munchen (All.).**
- BLANC (M^r J. P.), 36 bis, av. Gallieni, 92 Meudon.**
- BLANCHARD (M^r R.), 19, rue de l'Hôtel Pasquier, 41000 Blois.**
- BONTEMPS (M^r J.), Imprimeur, Limoges.**
- BOUARD (M^r M. de), 1, rue des Maronniers, 14610 Thaon.**
- BOUGEROL, OFM (R. P.), Collegio S. Bonaventura, I-00046 Grottaferata.**
- BOURGUIGNON (M^r A.), 18, rue Saint-Romain, 75006 Paris.**
- BOURKE (M^r Vernon J.), St-Louis University, Sain-Louis - U.S.A.**
- BOUZITAT (M^r et M^{me} J.), 8, rue Le Verrier, 75006 Paris.**
- BRAZZOLA (M^r Georges), 13, avenue Eugène-Pittard, 1206 Genève - Suisse.**
- BREDERO (M^r A. H.), 55, Zw. Hoge Ham, Dongen - Pays-Bas.**
- BRIDOUX (M^r A.), 35, rue de Chaillot, 75016 Paris.**
- BRILL (M^r B. A.), 856 West 61 St-Ave, Vancouver - Canada.**
- BRUNNER (M^r F.), 16, route des Joyeuses, Ch-2016 Cortailod.**
- BURGELIN (M^r P.), 54, bd St-Jacques, 75014 Paris.**
- CANGUILHEM (M^r G.), 14, Parc Alexandre-Dumas, 78160 Marly-le-Roi.**
- CAPELLE (M^{lle} G.), 2, rue Récamier, 75007 Paris.**
- CARAPALIS (M^r P.), V. Konstantinou 11, Thessaloniki - Grèce.**
- CASA DE VELASQUEZ, Ciudad Universitaria, Madrid 3 - Espagne.**
- CATTA (Chanoine E.), 28, rue Joachim-du-Bellay, 49000 Angers.**
- CENTRE DE FORMATION SACERDOTALE, 25, rue Thiers, 85000 La Roche-sur-Yon.**
- CENTRE DE WULF-MANSION, Kardinal Mercierplein 2, B-3000 Louvain.**
- CHABRES (M^r et M^{me} J.), 90, rue d'Assas, 75006 Paris.**

- CHASSAGNE (M^r J. F.), 7, rue Henri-Regnault, 94700 Maisons-Alfort.
- CHATEAU (M^r et M^{me} J.), 29, cours Lamartine, 33600 Pessac.
- CHENU, O. P. (R. P.), 20, rue des Tanneries, 75013 Paris.
- CHOMARAT, 6, Domaine de Château-Gaillard, 94700 Maisons-Alfort.
- CLAUDEL (M^r P. P.), 22, rue de la Chaise, 76007 Paris.
- COLLÈGE DE FRANCE, 11 pl. Marcelin-Berthelot, 75005 Paris.
- COMPAIN-GOUHIER (M^{me} B.), 114, av. Saint-Exupéry, 92160 Antony.
- CONGAR (R. P. Y.), 20, rue des Tanneries, 75013 Paris.
- CONTAMINE (M^r P.), 12-16, Villa Croix-Nivert, 75015 Paris.
- CONTENSON, O. P. (R. P. P. de), Editori di S. Tommaso, Collegio San Bonaventura, I-00046 Grottaferata.
- CORBIN (M^r H.), 19, rue de l'Odéon, 75006 Paris.
- COSTABEL (M^r P.), 12, rue Colbert, 75002 Paris.
- COTTIER (R. P. G.), 4, av. St-Paul, CH.-1208 Genève.
- COURTINE (M^r J. F.), 110, rue N. D. des Champs, 75006 Paris.
- CROMP (M^{me} G.), Prof. Dept de Philosophie, Université de Montréal, Canada.
- CRUZ-HERNAND (M^r M.), Avenida Alemania 30, Salamanca - Espagne.
- CULLERON (M^r R.), 31, rue de la Fonderie, 31068 Toulouse.
- DÉCARIE (M^r V.), 42, av. Sunset, Montréal - Canada.
- DELHAYE (Mgr Ph.), rue Delimoy n° 6, B-5000 Namur.
- DELORME (M^{me} S.), 2, rue du 14 Juillet, 77810 Thomery.
- DEPRUN (M^r J.), 48, rue Albert-Joly, 78000 Versailles.
- DE RYK (Prof. L. M.), Filosofisch Institut, Witte Singel 71, Leyde - Pays-Bas.
- DESGUINE (M^r), 28, avenue Wilson, 94 Cachan.
- DESPLANS (M^{me} A.), 3, rue St-Jean-le-Vieux, 84000 Avignon.
- DESVOYES (M^r R.), Ami du Clergé, 2, rue Claude-Gillot, 52200 Langres.
- D'HUEPPE (M^r M.), 34, rue de la Moinerie, 77210 Avon.
- DONDAINE O. P. (R. P. A.), Convento Santa Sabina Aventino, I-00153 Rome.
- DREYFUS (M^{me} G.), 134 bd Saint-Germain, 75006 Paris.
- DUMONT, O. P. (R. P. A.), Institut d'Études Médiévales, 2715 chemin de la Côte Sainte-Catherine, Montréal - Canada.
- DUPLOYÉ, O. P. (P.), 222 Fg Saint-Honoré, 75008 Paris.
- ÉCOLE (Abbé J.), 2, rue Volney, 49005 Angers.
- ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME, Palazzo Farnese, I-00186 Rome.
- ÉCOLE NORMALE D'INSTITUTEURS, 03000 Moulins.
- FABRO (Prof. Cornelio), Via Guido Reni 2 d, I-00196 Rome.
- FAFARA (M^r R.), 169 Munn Ave, Irvington - U. S. A.
- FANUCCHI-DAIX (M^r G.), 7, rue Le Dantec, 75013 Paris.
- FERRARI (M^r J.), Faculté des Lettres, Rabat - Maroc.
- FERRÉ (M^{me} J.), 11, rue Monticelli, 75014 Paris.
- FERRIER (M^r F.), 5, rue Pierre-Loti, 91330 Yerres.
- FERRON (M^{me}), Le Mée St-Lactensin, 36500 Buzançais.
- FONTANNE (M^r J.), 1, rue du Pont, 10340 Les Riceys.
- FOREST (M^r A.), 19, cours Jourdan, 87000 Limoges.

- FONTETTE (M^r et M^{me} F. de), 45, av. de la Motte-Picquet, 75015 Paris.
- FREDE (M^r M.), Dept of Philosophy, University of California, Berkeley, U. S. A.
- GABRIEL (Prof. A. L.), The Medieval Institute, University, Notre-Dame, U. S. A.
- GAGNEBIN (M^r Ch.), 20, rue Martenet, CH.-Neuchâtel.
- GARDET (M^r L.), Fraternité Ollières, 83470 St-Maximin-la-Ste-Baume.
- GARNIRON (M^r), Routerstrasse 13, Essen - R. F. A.
- GEIGER (M^r J. L. B.), Albertinum, CH.-1700 Fribourg.
- GEORGE (M^r André), Gargas, 31610 Bouloc.
- GIACON (M^r C.), Via Donatello 16, I-35100 Padova.
- GILSON (M^{me} L.), 5, rue Duplex, 75015 Paris.
- GILSON (M^{me} Paul), Château de La Marche, 58400 La Charité-s/Loire.
- GILSON (D^r et M^{me} M.), 11, avenue Constant-Coquelin, 75007 Paris.
- GNADINGER (D^r Louise), Cramerstr 16, CH.-8004 Zurich.
- GOLDSCHMIDT (M^r V.), 34, av. Léon-Blum, 63 Clermont-Ferrand.
- GONDRAZ, La Saulsaie, 01120 Montluel.
- GOUHIER (M^r H.), 21 bd Flandrin, 75016 Paris.
- GREGORY (M^r Tullio), Via Cassiodoro, 1 A, I - Roma.
- GRICOURT (M^r J.), 91, avenue Pottier, 59130 Lambersart.
- GRIGNASCHI (M^r M.), Opicina Via Nazionale 12, I 34016 Trieste.
- GUBELLINI (M^r A.), 22, rue Halévy, 59000 Lille.
- GUEROULT (M^r M.), 134, bd St-Germain, 75006 Paris.
- GUILLET (M^r Ch. M.), 4, rue de Monthéard, 72000 Le Mans.
- GUITTON (M^r J.), 1, rue de Fleurus, 75006 Paris.
- HAGII (M^r Junitsu), 3-6-12, Tamadavia Hino, 191 Tokyo - Japon.
- HEIN (M^r J.), Faculté de Langues et Civilisations Étrangères, 2, bd Gabriel, 21000 Dijon.
- HERBILLON (M^r Ph. J.), Collège St-Michel, 47 bd de Picpus, 75012 Paris.
- HERSCH (M^{me} J.), 14, av. Pierre-Odier, CH.-1208 Genève.
- INSTITUT DE RECHERCHE ET D'HISTOIRE DES TEXTES, 40, avenue d'Iéna, 75016 Paris.
- INSTITUT D'ÉTUDES MÉDIÉVALES, 2715, chemin de la Côte Ste-Catherine, Montréal - Canada.
- JERPHAGNON (M^r L.), Parc de la Chevette, 95 Deuil-la-Barre.
- JOLIVET (M^r J.), 59, route de Saint-Cloud, 92 Rueil-Malmaison.
- JOUBLIN (D^r J.), 99, bd de Montmorency, 75016 Paris.
- JOURDAN (M^r H.), Le Rieu, 42440 Noirétable.
- KEMPFNER (M^r G.), 8, rue Récamier, 75007 Paris.
- KENELM FOSTER BLACKFRIARS, Cambridge CB3 0DD, Angleterre.
- KREMER-MARIETTI (M^{me} A.), 14, rue François-Couperin, 93110 Rosny-sous-Bois.
- LABANDE (Prof. E. R.), 7, rue de la Cathédrale, 86000 Poitiers.
- LACOMBE (M^r O.), 1, rue Claude-Matrat, 92130 Issy-les-Moulineaux.
- LACROIX (M^r Jean), 107, Cours La Fayette, 69006 Lyon.
- LADNER (M^r G. B.), Dept of History, University of California, Los Angeles - U. S. A.

- LA GARANDERIE (M^{me} M. M. de),
Résidence de Port-Durand A,
44300 Nantes.
- LAMASSON (D^r et M^{me}), 21, rue
d'Edimbourg, 75008 Paris.
- LANDRY, O. P. (R. P. Albert), 2715
chemin de la Côte Ste-Catherine,
Montréal - Canada.
- LAPORTA (M^r J.), 55, rue du Village,
B-5505 Furfooz.
- LAUBIER (M^r Patrick de), 8, rue
Lamartine, 1203 Genève - Suisse.
- LELIEVRE (M^r G.), 33, rue du Général-
Leclerc, 92130 Issy-les-Moulineaux.
- LENZ-MEDOC (M^r P.), 9, rue du
Regard, 75006 Paris.
- LERNER (M^r M.), 21, rue Jean-
Beausire, 75004 Paris.
- LEVINAS (M^r E.), 6 bis, rue Michel-
Ange, 75016 Paris.
- LIBRAIRIE SAINT-MICHEL, 8, place de
la Sorbonne, 75005 Paris.
- LIBRAIRIE SAINTE-MARIE, La Pierre
qui Vire, 89330 St-Léger-Vauban.
- LIBRAIRIE VRIN, 6, place de la Sor-
bonne, 75005 Paris.
- LLINARES (M^r A.), 38, av. Albert-I^{er}
de Belgique, 38000 Grenoble.
- LOBIES (M^r J. P.), Bunsenstrasse 18,
4000 Dusseldorf 1 - R. F. A.
- LORENZ-BOURJOT (M^{me} M.), Wiesen-
strasse 45, D-783 Emmendingen.
- LOYER (M^r), 7, allée Jules-Verne,
78690 Les Essarts-le-Roi.
- LUBAC, S. J. (R. P. H. de), 4, Montée
de Fourvière, 69321 Lyon.
- LUPPÉ (M^r R. de), 19, av. d'Eylau,
75016 Paris.
- MADIRAN (M^r J.), « Itinéraires »,
4, rue Garancière, 75006 Paris.
- MAHDAVI (M^r Y.), 760, av. Amir-
Kabir, Téhéran - Iran.
- MAHN-LOT (M^{me} M.), 5, rue Bréa,
75006 Paris.
- MAILLOUX, O. P. (R. P. N.), Centre de
Recherches en relations humaines,
Montréal - Canada.
- MAISON D'ÉTUDES DES RÉDEMPTORISTES,
6, quai Notre-Dame, B-7500 Tour-
nai.
- MAHUET (M^r J. de), 74, chemin du
Gd-Roule, 69110 Sainte-Foy-les-
Lyon.
- MALAISE (Abbé J.), 158, rue de
l'Église, B-5320 Faulx-les-Tombes.
- MARC'HADOUR (M^r G.), 29, rue
Volney, 49000 Angers.
- MARGERIE (M^{me} R. de), 14, rue St-
Guillaume, 75007 Paris.
- MARION (M^{me} C.), 58, av. de Breteuil,
75007 Paris.
- MARGOLIN (M^r J. C.), 75, bd Richard-
Lenoir, 75011 Paris.
- MARROU (M^r H.), 19, rue d'Antony,
92290 Châtenay-Malabry.
- MARTINEAU, 9, rue Saint-Simon,
75007 Paris.
- MASSIN (M^r J.), Résidence du Palais,
94000 Créteil.
- MESNARD (M^{me} P.), 32 ter, rue de
Clocheville, 37000 Tours.
- MEYERSON (M^r I.), 9, rue Edouard-
Detaille, 92100 Boulogne-s/Seine.
- MILET (Abbé J.), Collège Stanislas,
75006 Paris.
- MILET (Chanoine A.), Professeur au
Séminaire, B-7500 Tournai.
- MINGUET (M^r P.), 15, rue Pré-Binet,
B-4030 Grivegnée-Liège.
- MISSIONS FRANCISCAINES, « La Clarté
Dieu », 95, rue de Paris, 91402
Orsay.
- MONFRIN (M^r J.), École des Chartes,
75005 Paris.
- MOREAU (Prof. J.), 34, rue Lachas-
saigne, 33000 Bordeaux.
- MONTALEMBERT (M^r E. de), 12, rue
Dupont-des-Loges, 75007 Paris.
- MOURIN (M^r L.), 189, av. Armand-
Huysmans, B-1050 Bruxelles.
- MOUTON (M^r et M^{me}), 76 bis, rue des
Saints-Pères, 75007 Paris.
- NAERT (M^{me} E.), 13 bis, rue Delezen-
ne, 59000 Lille.

- NAGAKURA (M^r H.), 8, rue Trübner, 67000 Strasbourg.
- NÉDONCELLE (Mgr M.), 29, fg National, 67000 Strasbourg.
- NOIROT (M^r A. J.), Curé de Saint-Aubin, 89110 Aillant-sur-Tholon.
- NOTIN (M^r J.), 15, allée de l'Alma, 94170 Le Perreux-sur-Marne.
- ORCIBAL (M^r J.), École Pratique des Hautes Études, 75005 Paris.
- PACK (M^r R. A.), University of Michigan, Ann Arbor - U. S. A.
- PADOAN (M^r G.), Université de Venise, I-1687 Venise.
- PATTYN (M^r Ch.), 58, rue de Vaugirard, 75006 Paris.
- PARAIN-VIAL (M^{me}), 42290 Sorbiers.
- PATRONNIER DE GANDILLAC (M^r M.), 3, rue Rigaud, 92 Neuilly-sur-Seine.
- PAULHAC-RASSAT (M^r et M^{me}), 6, place de la Sorbonne, 75005 Paris.
- PAULHAC (M^r et M^{me} F.), 7, rue Michelet, 75006 Paris.
- PAULHAC-VRIN, 10, rue Le Verrier, 75006 Paris.
- PAULUS (M^r J.), 24, rue Courtois, B - Liège.
- PÉZARD (M^r A.), 8, rue du Puits de l'Ermite, 75005 Paris.
- POIRIER (M^r R.), 6, rue des Blagis, 92 Bourg-la-Reine.
- PONTIFICAL INSTITUTE OF MEDIEVAL STUDIES, 113, St-Joseph Street, Toronto - Canada.
- PRENANT (M^{me}), 6, rue Toullier, 75005 Paris.
- PUJOS (M^r F.), 37, av. Saint-Michel, 82360 Lamagistère.
- QUILLET (M^{me} J.), 67, rue de Grenelle, 75007 Paris.
- QUINCY (M^r R.), rue de La Marseillaise, 89270 Vermenton.
- QUINCY (M^r G.), Directeur Archives Départementales, 19012 Tulle.
- RATZINGER (M^r Joseph), 8401 Pentling, Bergstr. 4, Allemagne.
- RAVILLARD (M^r M.), 70, quai du Point-du-Jour, 92 Boulogne-sur-Seine.
- RAYNAUD DE LAGE (M^r), 15, rue Bonnadaut, 63 Clermont-Ferrand.
- REVUE THOMISTE, École de Théologie, 1, av. Lacordaire, 31078 Toulouse.
- RIGÉUR (M^r P.), 19, rue d'Antony, 92290 Châtenay-Malabry.
- RIJMERSDAEL, Bibliotheek-Franciscanen, Prosperdreef 9, B-3046 Vaalbeek.
- RIGO (M^r), Notaire, B-4544 Dalhem.
- ROBERT, O. P. (R. P. J.-D.), Couvent des Dominicains, B-1040 Bruxelles.
- ROBINET (M^r A.), 63, rue du Javelot, 75013 Paris.
- ROHAN-CHABOT (M^{me} G. de), 9, rue Galilée, 75016 Paris.
- ROQUE CARRION (M^r), 89, av. du Gal-Michel-Bizot, 75012 Paris.
- ROSTAND (M^r Fr.), 3, rue Henri-de-Balzac, 92310 Sèvres.
- ROUSSELET (M^r et M^{me} F.), 8, av. du D^r-Schweitzer, 89290 Champs-sur-Yonne.
- ROUSSELET (M^r P.), Choisy-en-Brie, 77320 La Ferté-Gaucher.
- ROUSSELET (D^r et M^{me} J. C.), 8, square Castiglione, 78150 Parly.
- ROUSSELET (M^r D.), 9, impasse du Rouge-Poirier, 88150 Thaon-les-Vosges.
- SCHEPERS (M^r H.), Leibniz-Forschungssteffe, Rothenburg 32, D-44 Munster.
- SCHUHL (M^r P.-M.), 7, av. de Suffren, 75007 Paris.
- SCHUHLER (M^{me} J.), 19, av. du Gal-Leclerc, 75014 Paris.
- SEGONDS (M^r A.), 43, rue de l'Amiral-Mouchez, 75013 Paris.

- SÉMINAIRE LA SALETTE, B. P. 6, 69340 Francheville.
- SMALLEY (M^{me} B.), 5 C, Rawlinson Road, Oxford - Angleterre.
- SWIEZAWSKI (M^r S.), Ul Wislana 2, 00317 Warszawa - Pologne.
- TAKADA (Prof. T.), 40 Oguracho, Kitashirakawa Sakyoku, Kyoto - Japon.
- TEKIER (M^r J.), 30, rue Vignon, 75009 Paris.
- THILLET (M^r P.), 3, rue de Bagno-a-Ripoli, 92350 Le Plessis-Robinson.
- TOMMISSEN (M^r P.), Reinaertlaan 5, B-1850 Grimbergen.
- TRINQUET (M^r J.), Séminaire Saint-Sulpice, 92130 Issy-les-Moulineaux.
- UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE L'OUEST, B. P. 358, 49005 Angers.
- UNIVERSITÉ DE BORDEAUX, Lettres et Sciences Humaines, 33 Talence.
- UNIVERSITY OF LONDON, The Warburg Institute, Woburn Square, London - Angleterre.
- UNTEREINER (M^r R.), Route de la Bure-Marzelay, 88100 Saint-Dié.
- VAJDA (M^r G.), 51, rue Saint-Placide, 75006 Paris.
- VAN RIET (M^r G.), Professeur à l'Université Catholique B-3000 Louvain.
- VAN STEENBERGHEM, Professeur Université Catholique de Louvain, B-3000 Louvain.
- VERNANT (M^r J. P.), 112, Grande Rue, 92310 Sèvres.
- VERNET (M^r A.), 2, rue G-de-Porto-Riche, 75014 Paris.
- VETO (M^r), 71, Ingram Str., Hamden, Conn - U. S. A.
- VIGNAUX (M^r P.), 5, rue Blanche, 95880 Enghien.
- VILLEPELET (M^r G.), 33, rue du Gal-Leclerc, 92130 Issy-les-Moulineaux.
- VIRIEUX-REYMOND (M^{me}), Cerisiers 31, Ch-1009 Pully.
- VOISÉ (M^r W.), Rakowiecka 22 A 18, 02521 Varsovie - Pologne.
- VON BALTHASAR (M^r H. U.), Arnold Böcklinstrasse 42, CH-4051 Basel.
- WARNIER (M^r M.), 133, rue St-Dominique, 75007 Paris.
- WEIL (M^r E.), 47, bd Victor-Hugo, 06 Nice.
- WENIN (M^r C.), Professeur à l'Université Catholique de Louvain, B-3000 Louvain.
- WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT LEIBNIZ-FORSCHUNGSSTELLE, Rothenburg 32, D-44 Munster.
- WIJDEVELD (D^r G.), Curaçaweg 18, Nimègue - Pays-Bas.

AVANT-PROPOS

Je pourrais commencer par dire qu'en republiant ces essais sur Dante je ne fais que céder aux sollicitations de mes amis. Mais ce ne serait pas vrai. Les livres sur Dante ne sont que peu recherchés ; les lecteurs qui s'intéressent à lui préfèrent le lire lui-même, et ils ont raison. Je n'ai désiré recueillir les articles qui constituent ce volume qu'en souvenir des trois ou quatre années que j'ai vécues dans la familiarité de Dante à l'occasion du septième centenaire anniversaire de sa mort en 1965.

J'avais bien prévu qu'on inviterait à cette occasion l'auteur de *Dante et la philosophie* à reprendre la plume pour joindre son hommage à ceux de beaucoup d'autres historiens, mais non que lui-même se trouverait, à cette occasion, engagé de nouveau dans une longue suite de réflexions sur un sujet qu'il savait déjà inépuisable. C'est pourtant ce qui arriva. J'avais coutume de dire en plaisantant que trois sujets mettent en péril la santé mentale de l'historien : Dante, Rabelais et Shakespeare. On citerait aisément les noms de gens, d'ailleurs sains d'esprit, qui ont déraisonné à leur sujet. J'espère ne l'avoir pas fait, mais je n'en suis pas sûr, et je me souviens du moins de m'être arraché cette fois-là d'une rechute en études dantesques dont la persistance et surtout l'intensité devenaient des signes inquiétants. Je me sens pourtant excusable de ne pas laisser retomber au néant absolu le résultat de cet effort. J'ai gardé au cœur une tendresse pour ces trois années d'intimité imprévue renouée avec le redoutable enchanteur. Je sentais à la fin venir le moment dangereux où l'on est tellement certain de l'indémontrable qu'on va s'acharner à le démontrer.

1. — La première des études republiées dans ce recueil m'avait été demandée par *Les Nouvelles Littéraires*, qui la publièrent le 12 août 1965 sous le titre un peu voyant dont je n'étais pas responsable : *Un génie entre l'amour et la mort. Le septième centenaire de Dante*. Je lui rends son vrai titre, qui marque bien son caractère de simple introduction à l'usage de ceux pour qui Dante n'est encore guère plus qu'un nom : *De la Vita Nuova à la Divine Comédie*.

2. — *Qu'est-ce qu'une « ombre » ?* (Dante, *Purgatoire*, XX, 5). C'est la première de trois études publiées sous le titre commun de

Trois études dantesques pour le VII^e centenaire de la naissance de Dante, dans *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, année 1965 (t. XXXI), pp. 71-93.

3. — *Ombre e luci dans la Divine Comédie*, deuxième des trois études publiées sous le titre indiqué au paragraphe précédent, *Archives, loc. cit.*, pp. 94-111. Cette étude s'achève sur une question laissée sans réponse à l'époque où elle fut écrite. Je ne sache pas qu'aucun commentateur plus récent se la soit posée, mais peut-être ai-je pris Dante trop au sérieux ?

4. — *A la recherche de l'Empyrée*. Étude publiée en réponse à l'invitation de M. André Pézard dans le numéro spécial de la *Revue des Études italiennes* intitulé *Dante et les Mythes, tradition et rénovation*, nouvelle série, t. XI, Paris, Librairie Marcel Didier, 1965, pp. 147-161.

5. — *Poésie et théologie dans la Divine Comédie*. *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi (20-27 aprile 1965)*, G. C. Sansoni editore, Firenze, 1965, pp. 197-223.

6. — *La Vision merveilleuse (La Mirabil visione)*. Troisième partie de *Trois études dantesques* (voir ci-dessus, 2) dans *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, année 1965, t. XXXI, pp. 112-126.

7. — *Réflexions sur la situation historique de Dante*, dans *Atti del Convegno di Studi. Dante e la Cultura Veneta*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1966, pp. 3-11. Conférence faite à Vérone, 5 avril 1966.

8. — *Dante et la philologie romancée*. Inédit.

9. — *Eugène Delacroix et Dante*. Inédit.

DE LA VITA NUOVA A LA DIVINE COMÉDIE

Dal primo giorno ch'io vidi il suo viso in questa vita, insino a questa vista, non m'è il seguire al mio cantar preciso.

(Paradiso, XXX, 28-30.)

Dante eut faim et soif de justice, mais ce n'est pas en cette vie qu'il en a été rassasié. De la *Vita Nuova* au *Convivio* et à la *Divine Comédie*, ce que l'on nomme parfois « sa trilogie », la vie de Dante s'étend semblable à beaucoup d'autres, pas trop bien réussie pourtant, et même franchement malheureuse pour lui comme pour les siens. Mais il a mis ses malheurs dans son œuvre qui, elle, fut un succès parfait. On ne peut donc la comprendre sans eux, ni eux sans elle.

Les portraits de Dante sont nombreux, certains sont anciens, et tous se ressemblent. Ils ressemblent d'ailleurs au portrait littéraire qu'en a tracé Boccace, sauf, on va le voir, un trait fort déconcertant : « Notre poète fut de taille moyenne, il avait le visage long et le nez aquilin, les mâchoires fortes et la lèvre inférieure si saillante qu'elle dépassait un peu la lèvre supérieure. Les épaules un peu voûtées, les yeux grands plutôt que petits, le teint brun, les cheveux et la barbe noirs et frisés, il était toujours mélancolique et pensif. » Les portraits les plus autorisés le représentent tous sans barbe, mais ce détail ne concerne aucun des traits permanents du visage. Quoi qu'il en soit, le type de Dante est à présent fixé *ne varietur*, un peu par ressemblance avec l'esprit de son œuvre. Dans les portraits peints ou gravés comme dans les bustes ou statues qui prétendent le représenter, on le reconnaît au premier coup d'œil.

Né à Florence entre la mi-mai et la mi-juin 1265, donc dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, mort à Ravenne le 14 septembre 1321, on le situe assez commodément dans le temps historique en notant que sa vie inclut celle de Jean Duns Scot, né vers 1270, mort en 1308.

Ni le temps ni le pays où vécut Dante ne furent pacifiques. Florence était une grande ville italienne serrée dans ses murailles par peur des autres et pleine de maisons fortifiées où chaque grande famille se protégeait de son mieux contre ses voisins. Celle de Dante était de haute bourgeoisie ou de petite noblesse appauvrie ; chaque famille de quelque importance devait prendre parti pour l'une des

deux factions qui divisaient alors la ville et l'Italie même : les Blancs, qui mettaient leur espoir en un empereur, fût-il allemand ; les Noirs, qui comptaient sur le pape pour assurer l'unité de l'Italie et faire régner la paix entre les princes. Dante se rangea du côté des Blancs, qui n'était pas alors celui de la victoire.

Pendant qu'il se trouvait en ambassade auprès du pape, Dante fut condamné à l'exil par ses concitoyens. La peine était terrible pour lui et pour les siens. Dante ne pouvait rentrer à Florence sous peine de mort et ses fils mêmes seraient exposés à ce risque dès qu'ils atteindraient l'âge de quinze ans. Aucun recours à cela, car la volonté de Dante était aussi inflexible que la loi de la ville. Il n'accepta jamais aucune des conditions mises aux offres d'amnistie qui lui furent faites. Il erra de cour en cour, obtenant de divers princes des missions temporaires qui lui permettaient de subsister, lui, sa femme, une Donati sans fortune, et leurs enfants, Jacques, Pierre, sans oublier une fille, cette Antonia qui devint probablement religieuse au couvent de St-Étienne-des-Oliviers, à Ravenne, sous le nom de Sœur Béatrice. Tant de glorieuses images poétiques, dont l'œuvre du poète abonde, ne doivent pas nous cacher cette vie d'échecs humains, de misères, de pauvreté jusqu'à la quasi-mendicité. Il faut le savoir ; et aussi que, par sa pensée impérieuse comme par son intraitable obstination en toutes choses, Dante fut pour une part l'artisan de son malheur.

Cruelle Florence ! pense-t-on parfois, sourde aux appels pitoyables que lui lançait le plus grand de ses fils, et qui vient de célébrer avec faste le septième centenaire de sa naissance ! Mais pensons à notre propre temps et à notre propre pays. Il n'y a pas de pardon ni de réconciliation possibles où le sort du pays lui-même est dans la balance ; or, il faut bien reconnaître que le sort de Florence était en jeu.

Ne retenons qu'un moment de cette sombre histoire. Dante n'a jamais porté les armes contre sa patrie, mais Florence était du côté du pape, et l'empereur Henri VII, quoique allemand, se trouvait inévitablement contre Florence. Prendre le parti de l'empereur était donc s'opposer à Florence et la trahir. En 1310, dès l'arrivée d'Henri VII en Italie, Dante alla lui rendre hommage et, sans attendre la décision de Florence, il engagea solennellement tous les Italiens à se rallier à sa cause. Une lettre fulminante du poète contre les adversaires florentins de l'empereur acheva de le perdre dans l'esprit de ses concitoyens. On les comprend sans peine : Dante appelait l'empereur aux armes contre la rébellion florentine ! Si le poète est mort exilé, il avait fait plus que le nécessaire pour en arriver là.

Nous sommes ici au cœur de la pensée politique de Dante sous sa forme la plus universelle et la plus philosophique. Il chérissait Florence, mais il ne voyait de bonheur pour elle que dans une Italie elle-même intégrée à la société universelle d'un empire mondial où tous les hommes s'uniraient sous l'autorité d'un seul empereur comme, de leur côté, toutes les âmes s'uniraient sous la conduite spirituelle d'un même pape. Une seule Église universelle, un seul

Pape ; un seul Empire universel, un seul Empereur. Car le monde est un, et tous les loyalismes locaux, si respectables et jaloux soient-ils, se noient dans la pensée de Dante quand ils s'y laissent absorber par l'immense dessein de l'Empire universel. « Nous, dit le poète, qui sommes dans le monde comme les poissons dans la mer. » Les patries n'acceptent pas volontiers qu'on leur préfère autre chose. Dante l'apprit à ses dépens. On doit à cette expérience un chef-d'œuvre de philosophie politique. La *Monarchie*, œuvre parfaite d'un philosophe de l'histoire, suffirait à la gloire de Dante comme penseur, si celle du poète n'éclipsait chez lui les autres. Dante s'y employait à démontrer une vérité qu'il tenait avec raison pour originale et neuve, qui l'est d'ailleurs encore aujourd'hui dans son essence, sinon dans le détail de sa réalisation : un monde un, uni sous l'autorité d'un Empereur libre, et une Église mondiale une, unie sous un Pape également unique et libre, ce Pape et cet Empereur ne relevant l'un et l'autre que de Dieu.

L'empire donc, mais quel empire ? Aux yeux de Dante, la question ne se posait pas, car sa *Monarchie* en retrace l'histoire pour en établir les titres. Cet empire existe déjà en germe, c'est celui de Rome. Le thème dantesque de la monarchie universelle en rejoint ici un second, qui n'est d'ailleurs qu'une autre forme du premier. Le premier explique pourtant plutôt le réformateur politique malheureux et le penseur politique de génie, au lieu que le second intéresse directement l'artiste suprême de la *Divine Comédie*. Celui-ci est le jeune Italien mis à l'école de la *grammatica* antique, qui survivait alors dans les écoles italiennes en vue de former les esprits à la poésie et à l'éloquence. L'étude de la *grammatica* de Quintilien, c'est-à-dire de la littérature latine classique, lui révéla Virgile et l'*Enéide*, c'est-à-dire, plus encore qu'un chef-d'œuvre, l'idéal même de ce qu'une œuvre poétique peut être.

Comme tout poète, Dante l'était de naissance. On le voit engagé de bonne heure, avec d'autres de son âge, dans la culture de la poésie amoureuse, genre chéri de la jeunesse. L'amour, plutôt que l'aimée, en fait l'objet, mais l'*Enéide*, c'est autre chose. Dante y fut conquis, une fois pour toutes, par l'idéal d'une vaste composition littéraire et d'un style épique, ample et souple comme la vie, capable des vols les plus hardis comme des pas les plus familiers, mais surtout direct, ferme et fuyant les afféteries convenues de la sentimentalité. Dante ne résiste jamais à l'appel de la grandeur dans la simplicité. Il n'a rien connu de plus beau, en ce sens, que la poésie virgilienne. Souvenons-nous de sa première rencontre avec le Cygne de Mantoue, au premier chant de l'*Enfer*, vers 79-87 :

Serais-tu bien Virgile, cette source d'où jaillit un si vaste fleuve d'éloquence ? O honneur des poètes, que me viennent aujourd'hui en aide le long effort et le grand amour que j'ai toujours voués à ton œuvre ! Tu es mon maître, tu es le modèle de qui je tiens le beau style qui m'a fait honneur.

Rien de plus net, mais Virgile, pour Dante, c'est surtout l'*Enéide*, et le personnage principal de l'*Enéide* c'est Rome, le Saint Empire romain, qui l'est et le reste, même s'il se trouve provisoirement germanique. Le pieux Enée, qui s'enfuit de Troie portant son père Anchise sur les épaules, symbolise l'immense effort pour fonder Rome que décrit le poète : *tantae molis erat romanam condere gentem* (*Enéide*, I, 33). Le goût poétique le plus profond rejoint donc chez Dante sa passion politique la plus vive. Anchise montrera les deux ensemble à son fils Enée lors de leur rencontre aux Champs Élysées, en lui faisant voir de loin cette illustre Rome qui égalera son empire à l'univers, ses grandes âmes à celles des habitants de l'Olympe et dont l'unique rempart entourera les sept collines, Rome, mère fière de tant de héros ! « Telle que sur son char la Bérécyntienne... » (VI, 781-784). La vocation propre à Rome entre les peuples n'est-elle pas justement l'Empire ? D'autres auront l'art, d'autres la science, d'autres encore l'éloquence, « mais toi, Romain, souviens-toi d'imposer aux peuples ton empire ; ton art, à toi, sera de faire régner la paix entre les nations, en épargnant les vaincus et abattant les superbes » (VI, 851-853).

Dans la perspective chrétienne élargie du poète, la fonction providentielle de Rome dans l'unification politique du globe devient celle qu'elle exerce du même coup dans le grand œuvre de la rédemption universelle. Ce n'est pas sans raison que Jésus-Christ a voulu naître dans l'Empire romain, au temps où la paix politique régnait entre les peuples. L'Empire romain, Virgile et l'*Enéide* sont trois moments inséparables de la genèse du Poème Sacré.

Ces trois moments sont liés à la personne de Dante, mais en voici un quatrième, encore moins prévisible et qui pourtant va leur conférer un sens nouveau.

On ne sait comment en parler, surtout si on croit sans réserve à sa réalité, contre le scepticisme distingué de ceux qui, écrivains eux-mêmes, refusent d'y voir autre chose qu'un artifice littéraire. La vie intérieure d'un homme, l'art d'un grand écrivain peuvent-ils être transfigurés parce qu'un jeune garçon de onze ans a rencontré, dans une rue de Florence, une fillette de neuf ans ? Dante l'affirme, et cette rencontre est le point de départ de la première grande œuvre, complètement construite, que Dante nous ait laissée. C'est la *Vita Nuova*.

Si l'on veut parler de trilogie, c'en est la première journée. La petite fille que Dante nomme Béatrice — la Béatifiante, celle qui rend bienheureux ceux qui l'aiment — remplit la *Vita Nuova* et la domine de bout en bout. Pour décrire son aventure, Dante ne dispose d'aucun autre mot qu'*amour*. Il s'agit bien en effet d'une variété du sentiment qu'inspire à l'homme la vue de la femme. Ce sentiment peut s'accompagner, comme c'est ici le cas, d'émotions violentes au point d'être intolérables, mais il a ceci de commun avec l'amour purement esthétique de la beauté, qu'à la différence de l'amour charnel qui désire la possession de l'objet aimé, il ne désire rien d'autre que la joie de le voir.

L'expérience esthétique peut ici orienter l'imagination. Car qu'attend-on d'autre de la beauté de l'art que la joie de la voir ou de l'entendre ? De même ici, avec pourtant cette différence que la beauté béatifiante est celle d'un être humain, à la fois corps et âme, et que, pour l'homme, cet être est la femme, celui de tous qui lui est à la fois le plus semblable et le plus dissemblable. L'homme se cherche soi-même dans cet être pour lui d'autant plus mystérieux qu'il est lui-même et que pourtant il ne parvient pas à s'y retrouver. Le plus simple serait peut-être en effet d'admettre que ni l'art ni la nature ne contiennent rien de plus beau que l'homme pour la femme et que la femme pour l'homme, et qu'il n'est pour l'un et l'autre rien de plus bouleversant que la soudaine révélation de cette beauté à la fois identique à la sienne et différente au point de lui être incompréhensible, pourvu seulement que l'amour qu'elle suscite soit bien celui de la beauté voulue pour elle seule, comme beauté.

Il est impossible de démontrer la réalité d'un tel sentiment à qui le juge impossible, mais on en trouve au moins un autre exemple dans la vie d'un écrivain bien différent de Dante, sauf en génie, Léon Tolstoï. Son témoignage est d'autant plus croyable qu'à la différence de celle de Dante, qui domine toute l'œuvre du poète, rien n'est passé de cette expérience juvénile dans celle du romancier. Tolstoï avait neuf ans quand il vit pour la première fois la petite Sonia Kolochine, âgée elle aussi de neuf ans. Ce fut pour lui une révélation céleste et qu'il ne devait jamais oublier, bien qu'aucune œuvre n'en dût jamais sortir. Lui non plus ne trouve pour en parler d'autre nom qu'amour, bien que cet amour-là soit si différent de l'autre. Beaucoup plus tard, âgé de soixante-deux ans, Tolstoï devait encore noter dans son *Journal* : « J'ai pensé écrire un roman d'amour comme pour Sonia Kolochine, un amour qui rendrait impossible le passage à la sensualité, qui serait la meilleure défense contre la sensualité. » Rien ne montre mieux la différence spécifique des deux sentiments de même nom que cet amour, violent et physiquement troublant comme une passion charnelle pour un objet qui est d'ailleurs le même que celui de la passion charnelle, mais à qui pourtant le désir charnel est si étranger qu'il l'*exclut*. Plus tard encore, âgé de soixante-quinze ans, Tolstoï écrira de nouveau à un ami : « Mon plus grand amour a été un amour d'enfant, pour la petite Sonia Kolochine. »¹ Toute l'œuvre de Dante est pénétrée d'une expérience de ce genre, l'amour d'un enfant pour une enfant, mais d'une enfant dont la vue seule est donneuse de bonheur, d'un bonheur que le rire « de ses yeux » suffit à donner.

La plupart pensent raisonnablement que Dante n'a pas voulu écrire un récit autobiographique, mais un poème, et qu'il s'est réservé le droit d'inventer, chemin faisant, ce qu'il fallait en vue d'autres poèmes, pour la plupart écrits d'avance, pour eux-mêmes et

1. J'emprunte ces faits à la magistrale biographie : *Tolstoï*, par Henri TROYAT, Paris, Fayard, p. 43, note 11.

sans rapport avec l'œuvre où le poète devait les insérer plus tard. Il peut y avoir là une part de vérité, mais le cadre général de la *Vita Nuova* est trop solide et consistant pour s'accommoder d'une telle hypothèse.

L'œuvre s'ouvre sur la première rencontre de Béatrice, alors âgée de huit ans et quatre mois, c'est-à-dire dans sa neuvième année : au moment où il écrit, Béatrice est déjà morte ; le poète en parle comme de celle qu'elle était alors devenue pour lui : « la glorieuse dame de sa pensée, que beaucoup nommèrent Béatrice faute de savoir son nom », mais en cela ils tombaient juste. La rencontre fut pour Dante un choc violent ; l'amour s'empara de lui et (notons le trait), « grâce au pouvoir que lui donnait l'imagination », il le fit désormais agir à son gré. Souvent, dans son enfance, dit Dante, il cherchait à voir « ce tout jeune ange », mais il ne veut pas alors insister sur ces souvenirs d'enfance, parce qu'il sait bien qu'on les jugera désormais fabuleux. C'est bien ce que font aujourd'hui tous les historiens raisonnables, mais peut-être est-il bon que, dans le nombre, il s'en trouve parfois un qui ne le soit pas.

Franchissant neuf ans après cette première rencontre, le poète voit Béatrice en rêve. Elle dort nue sous un voile léger dans les bras de l'Amour qui la contraint à manger le cœur du poète. Celui-ci commémore l'événement dans le premier sonnet du recueil. A travers les péripéties habituelles de l'amour courtois, l'œuvre se dirige vers l'événement qui en est le centre : la mort de Béatrice. Un rêve prémonitoire annonce l'événement. Le chapitre XXIII de la *Vita Nuova* raconte cet épisode. Avec son habituel souci des dates et du calendrier, Dante rapporte, au chapitre XXIX, que Béatrice a quitté cette terre le 8 juin 1290. Florence est donc en deuil, le monde a perdu sa beauté la plus parfaite et, pour Dante lui-même, tout est changé. Plus encore peut-être que la première rencontre avec Béatrice, cette mort engage Dante sur la voie de son destin.

L'amour d'un poète pour sa Muse s'arrange comme il peut de l'écart inévitable entre la dame de son imagination et la personne réelle. Dante vivait sa vie, Béatrice vivait la sienne. Quand elle mourut, en 1290, Dante était déjà marié à Gemma Donati ; en fait, il lui avait été fiancé au moins depuis 1277. Lui-même informe son lecteur, avec insistance, de son amour pour d'autres dames dont l'une au moins, après la mort de Béatrice, faillit la lui faire oublier. De la vraie vie de Béatrice, on sait d'ailleurs peu de chose, mais il semble qu'elle soit morte mariée et mère de famille, sans que l'amour dont elle était l'objet ait en quoi que ce soit troublé son existence. Mais l'artiste habite un homme avec lequel il n'a souvent que peu de rapports et auquel il ne ressemble même pas toujours. La mort de Béatrice faisait d'elle la muse parfaite en effaçant l'écart toujours gênant qui sépare l'idéal de la réalité. Plus heureux en cela que ne devait l'être Pétrarque, Dante n'a pas vu se défaire lentement sous ses yeux la radieuse beauté qui hantait son imagination depuis leur première rencontre. Morte dans l'éclat de sa jeunesse, Béatrice a pu rester une jeune morte dans la pensée de celui qui l'aimait.

Pour la retrouver en pensée, Dante la cherche donc là-haut, où elle est ; son esprit se rend, comme en pèlerinage, au lieu qu'elle habite ; mais là il la voit dans une condition telle qu'il ne saurait la redire, car notre entendement est aux esprits glorieux comme notre œil est à la lumière du soleil... Bien qu'il ne puisse plus se la représenter, il ne pense qu'à elle dans cet Empyrée où elle réside ; ce sont les deux premiers vers du dernier sonnet : « Oltre la spera che più larga gira — passa'l sospiro ch'esce del mio core » ; au-delà de la sphère la plus vaste passe le soupir qui s'échappe de mon cœur.

Le dernier chapitre de la *Vita Nuova* dévoile le grand projet de Dante : « Après ce sonnet m'apparut une vision merveilleuse où je vis des choses qui me décidèrent à ne plus parler de cette Bienheureuse jusqu'à ce que je pusse en parler d'une manière plus digne d'elle. »

Que sait-on de cette vision ? D'abord, en toute certitude, qu'elle suivit le sonnet et les méditations du poète sur ce lieu céleste « où se voit une Dame, dans une lumière de gloire dont la splendeur éblouit l'esprit pèlerin » ; ensuite que, quel qu'en ait d'ailleurs été le contenu, sur lequel Dante se tait, cette vision lui inspira le sentiment qu'il n'était pas en état de chanter dignement Béatrice. Puisqu'il s'agit de Béatrice bienheureuse, et que les pouvoirs poétiques de Dante étaient déjà pleinement développés, la seule chose qui pût encore lui manquer pour célébrer dignement Béatrice était le savoir philosophique et théologique sur le sort des âmes après la mort, la structure de l'autre monde, la nature des anges avec qui vivait désormais Béatrice, enfin celle de la béatitude céleste. Puisque celle qu'il aimait était désormais une Bienheureuse, il ne pouvait plus la rejoindre en pensée qu'au séjour des Bienheureux. D'où sa décision finale : « S'il plaît à Celui pour qui vivent toutes choses que je vive encore quelques années, j'espère dire d'elle ce qui ne fut jamais dit d'aucune. »

La *Vita Nuova* est extrêmement libre dans son détail, mais le cadre en est extrêmement ferme : elle raconte l'expérience personnelle dont est né le projet du Poème Sacré. Dante insiste sur la conscience qu'il a de devoir à Béatrice l'inspiration de toute son œuvre, car « sa vie et toutes ses forces lui sont venues des yeux de cette miséricordieuse qui prenait son martyre en pitié »². Même le passage de la *Vita Nuova* au *Convivio* est déterminé par Béatrice, puisque c'est le projet de la louer de manière digne d'elle qui l'engage dans l'étude de la théologie et de la philosophie. Le projet est déjà en cours d'exécution au moment où il termine la *Vita Nuova*, puisqu'il assure dans la conclusion, non pas qu'il entend se préparer à louer dignement Béatrice, mais qu'il s'y emploie déjà : « E di venire a ciò io studio quanto posso, si com' ella sae veracemente. » Nous sommes donc au seuil d'une nouvelle époque dans la vie du poète.

La lecture du *Convivio* confirme entièrement cette impression.

2. *Vita Nuova*, ch. XXXVIII, dernier vers du sonnet.

On ne peut réduire les sentiments de Dante à un seul. Après la mort de Béatrice, il semble avoir subi un fléchissement moral ; disons du moins qu'il se trouva désorienté, car ce nouveau projet de louer Béatrice vint à point donner un but à son besoin de création littéraire, mais d'autres sentiments se mêlaient à celui-là. Lui-même en indique au moins un, le désir de chercher auprès des philosophes une consolation à sa peine. Jusque-là, sa formation avait été toute littéraire, il connaissait Cicéron et Boèce par l'étude de la *grammatica* ; il leur demanda donc conseil, mais cet essai produisit un effet inattendu. Alors que de son temps on étudiait soit la *grammatica* complète, soit une courte introduction aux Lettres suivie de longues études logiques et philosophiques, Dante voulut recevoir les deux formations. En quoi il fut un cas, je ne dirai pas unique, mais certainement d'une extrême rareté au Moyen Age.

La cause de cet événement fut, elle aussi, hors du commun. A peine Dante eut-il rencontré la philosophie qu'il en tomba passionnément amoureux, comme d'une autre Béatrice, et s'engagea dans son étude avec ardeur. On ne sait où il étudia, ni sous quels maîtres. Il ne l'a jamais dit et il est étrange, mais c'est un fait, que nul de ceux qui le savaient n'ait pris la peine de nous le dire. Lui-même assure seulement qu'il a fréquenté les écoles où l'on enseigne ces choses et qu'il consacra environ trente mois à leur étude. C'est donc un cas de vocation philosophique tardive, mais sincère, enthousiaste même, à tel point qu'il faillit pour un temps y perdre sa vocation de poète. Heureusement pour nous, il conserva l'ancienne tout en cédant à la nouvelle, et c'est ainsi qu'il devint l'homme représentatif de la culture médiévale, et quelque chose de plus encore, puisque la passion de savoir, incarnée dans la Scolastique des XIII^e et XIV^e siècles, s'unit intimement chez lui à un génie poétique sans pareil au Moyen Age, ni peut-être en aucun temps.

Le *Convivio* est resté inachevé ; l'une des raisons en est peut-être que les ouvrages de ce genre n'ont aucune raison de finir. Le plan prévoyait une structure analogue à celle de la *Vita Nuova*, du type chantefable : quatorze poèmes accompagnés de leurs commentaires en prose, mais les poèmes s'y font de plus en plus hermétiques et les commentaires de plus en plus techniques. Pourquoi des poèmes dans un écrit didactique ? Pour la même raison qui conseille l'emploi de la langue italienne comme langue d'enseignement. Peu de lecteurs seraient capables de suivre le détail des démonstrations dans un ouvrage en prose latine, mais un très grand nombre le sera de percevoir la beauté de poèmes écrits en langue vulgaire. Le sens, c'est la *bontà* du poème, la poésie, c'est sa *bellezza* ; que la poésie y aille donc si la philosophie ne peut ; mieux vaut absorber la vérité sous forme de beauté que de la laisser perdre. Le *Banquet* ou *Convivio* est un ouvrage entièrement didactique ; Dante vient de découvrir ce qu'est l'enseignement chez les philosophes et il veut enseigner à son tour. En intention et en fait, cet écrit est le rendez-vous de toutes les causes que le poète a l'intention de défendre. Béatrice est une de ces causes, car puisqu'il l'aime, il veut que tous

sachent pourquoi et l'aiment à leur tour. Elle apparaît donc au début, pour nous informer qu'elle ne reparaitra plus *dans ce traité-là*, et nous savons pourquoi : le poète est alors en train d'apprendre ce qu'il a besoin de savoir pour pouvoir la chanter plus dignement plus tard. Béatrice est donc la cause finale du *Convivio*, la cause de ses causes. Il y parlera donc longuement de la noblesse, parce que de cette haute vertu dépend la santé du corps social, pourvu qu'elle soit principalement la noblesse du cœur et de l'esprit. Puisque Dante se propose d'écrire en italien, et qu'il entend justifier son intention de donner un enseignement savant en langue vulgaire, l'idée maîtresse du *De vulgari eloquio*, ou *De la langue vulgaire*, est déjà présente. Ce sera encore un traité inachevé, mais dont le projet et ce qu'il reste de l'écrit sont d'une originalité éclatante. Dante pense dès lors à Rome, avec l'Empire, et l'importance du sujet nous vaut, dès le *Convivio*, des pages où tout l'essentiel de la *Monarchia* est déjà contenu.

Le poète a-t-il interrompu la composition du *Convivio* parce qu'une fois en présence de ce magnifique sujet, auquel sa vie d'exilé conférait une actualité poignante, il n'avait pu résister au désir de le traiter pour lui-même, dans un ouvrage distinct, et tout de suite ? Je suis irrésistiblement tenté de le penser, car tout se passe comme si c'était cela même qui s'est produit³. Faut-il aller plus loin encore et dire que, comme l'Empire conduisait le poète à Rome, Rome le conduisait à Virgile, puis à la *Comédie* ? J'en doute beaucoup, car Virgile était inséparable de l'étude de la *grammatica* à laquelle Dante avait été soumis dès sa jeunesse. Dante n'a pas eu besoin que des circonstances quelconques le conduisent à Virgile. Virgile avait toujours été là.

C'est du moins un fait que Dante a laissé le *Convivio* inachevé, mais ce fait s'explique peut-être simplement par la continuité même du dessein de Dante. Il s'était engagé dans ses études de philosophie pour se mettre à même de parler plus dignement de Béatrice bienheureuse. On conçoit que l'extraordinaire aisance avec laquelle il assimila la philosophie des Écoles lui ait inspiré le désir de partager avec d'autres ce savoir nouvellement acquis, mais le *Convivio* s'allongeait, le moyen menaçait de supplanter la fin et

3. Voir sur ce point la remarquable étude de Bruno NARDI, *Dal « Convivio » alla « Commedia »*. *Sei saggi danteschi*, Istituto storico per il medio evo, Roma, 1960. Je ne vois rien à objecter aux réflexions de cet éminent historien sur le rapport de l'interruption du *Convivio* (laissé inachevé par Dante) à la composition de la *Monarchia*. Que l'idée d'écrire la *Monarchia*, l'œuvre philosophique la plus originale de Dante, lui ait été inspirée par le développement de son propre *Convivio* et l'ait détourné d'achever ce dernier ouvrage, cette conclusion de Bruno Nardi me paraît aussi solidement établie qu'une inférence historique peut l'être. Mais cette cause principale, et qui aurait pu être suffisante, n'empêche pas que d'autres puissent avoir contribué pour leur part à produire le même effet. L'historien doit savoir se contenter de certitudes partielles et limitées.

pendant qu'il écrivait une œuvre, une autre prenait forme dans son esprit. La « vision admirable » se faisait peu à peu ciel d'une Divine Comédie. Quand le fruit fut mûr, il se détacha de l'arbre. On ne s'étonne pas qu'une fois engagé dans cet impitoyable instrument à produire des tercets, Dante n'ait jamais pu s'en détacher pour finir le *Convivio*, d'autant plus que la *Monarchie* s'était chargée de proclamer l'essentiel de son message. Le temps de ce genre de travaux était définitivement passé pour lui. Sachant ce qu'il fallait savoir de théologie, de philosophie et de science pour élever à Béatrice l'impérissable monument qu'est la *Divine Comédie*, il entreprit aussitôt de la construire et n'eut plus de cesse qu'il n'eût conduit à bonne fin l'immense entreprise.

Le long poème épique de Dante disparaît aujourd'hui sous une montagne de commentaires, et si tous n'aident pas à comprendre l'œuvre, il en est un minimum dont nul ne saurait se passer. Qui la lit sans avoir sous la main quelque secourable Scartazzini ? Dans son essence, pourtant, l'œuvre est simple. Le sujet est net : selon Dante lui-même, il s'agit de la destinée de l'âme après la mort. Le plan suit de là : puisque après la mort les âmes sont en enfer, au purgatoire ou au ciel, on montrera pourquoi elles sont dans ces divers lieux et en quelles conditions elles s'y trouvent. Le principe de l'œuvre enfin est clair : sur terre, au ciel et dans les enfers, la Loi qui règle tout est la Justice. A l'intérieur de ce vaste cadre, un monde de détails pullule. La première impression de surprise que cause la lecture du chef-d'œuvre est justifiée ; il est même bon de ne pas permettre au lecteur de se perdre dans la grisaille de l'accoutumance. Comme celle de Claudel, la poésie de Dante est de type cosmique ; en consultant les constellations, on sait toujours où sont les choses et à quelle heure elles se passent. En même temps, et plus la situation est incroyable, plus on peut être sûr que le poète va rassurer l'imagination en lui offrant quelque détail infime, mais concret, à quoi s'accrocher.

Ce n'est là que la matière de l'œuvre ; son esprit est plus simple encore s'il se peut. Le poète de la *Divine Comédie* est un amoureux qui tient promesse. L'enchaînement des trois parties de la trilogie est si direct, évident et justifiable que les esprits critiques ne peuvent y croire. Voyant tous les témoignages de Dante s'accorder et se confirmer les uns les autres, ils en concluent que tout cela s'arrange trop bien pour ne pas avoir été conçu après coup. L'une des plaies de l'histoire est qu'elle manque souvent le vrai par goût immodéré du vraisemblable. Mais qu'il y ait une *Divine Comédie*, cela même est-il vraisemblable ? Ce n'est pas en suivant les lignes de vraisemblance qu'on expliquera que l'in vraisemblable soit arrivé. Mais quand on s'installe dans l'in vraisemblable, un seul a qualité pour en parler, celui à qui c'est arrivé. Les historiens, à qui rien d'in vraisemblable n'arrive jamais au cours de leurs sages entreprises, ont donc une tendance marquée à raisonner comme si rien d'in vraisemblable n'était jamais arrivé.

Il y aurait pourtant quelque chose de moins vraisemblable encore

que les faits auxquels la critique historique refuse ici de croire, ce serait qu'une œuvre telle que la *Divine Comédie* fût le fruit de circonstances tout à fait ordinaires et de calculs raisonnables formés par un esprit parfaitement pondéré. Essayons donc de prendre le problème par son autre extrémité, la seule qui donne prise. L'artiste habite un homme en apparence semblable aux autres, mais dont il peut être fort différent. M. Richard Wagner n'est pas l'auteur de *Parsifal*, ni S. Exc. Paul Claudel, ambassadeur de France, n'est l'auteur du *Soulier de Satin*. L'auteur de la *Divine Comédie* est un curieux personnage qui, pendant que l'homme qu'il habitait vivait en citoyen de Florence, poursuivait une action politique vouée à l'échec, se mariait, se faisait condamner à l'exil, et même à mort, vivait d'expédients avec les siens et habitait en imagination un pays tout différent de celui où s'agitait sa personne réelle. Le plus remarquable est que son œuvre n'apparaisse possible et ne devienne intelligible que dans ce pays-là.

Dante est entré dans son pays poétique au moment où il vit Béatrice enfant pour la première fois ; tant qu'elle vivait, il suffisait au poète de la revoir pour entrer en béatitude, et rien ne le surprit moins que sa mort, car elle était trop belle pour cette terre, et le Dieu de justice ne fit qu'agir justement en la rappelant à lui. A partir de ce moment, pourtant, le poète ne peut plus la suivre ni la rencontrer qu'en pensée, au pays de vérité où elle est à présent avec les anges. C'est donc dans l'autre monde qu'il lui faut pénétrer à son tour, pour l'y rejoindre, et c'est ce qu'il tente de faire en méditant sans cesse sur la condition nouvelle de la bien-aimée. Il vit avec elle en pensée. Quand il est seul et que sa main erre sur le papier sans intention réfléchie, elle dessine des anges, et le temps passe dans cette sorte de douce obsession jusqu'au jour où, ayant permis à son esprit de pénétrer trop avant dans cette région invisible et de s'attarder trop longtemps *oltre la spera che più larga gira*, au-delà de la dernière et plus large des sphères, il eut la merveilleuse vision dont nous ne savons rien sinon que, née de l'obsédante pensée de Béatrice, elle lui inspira la résolution d'élever plus tard à sa gloire un monument sans pareil. J'apprends déjà ce que j'ai besoin de savoir pour le faire, dit-il encore. Le témoignage du *Convivio* attestera ensuite qu'il l'a fait.

Qu'avait-il besoin de savoir pour louer dignement Béatrice ? Toute cette richesse de savoir philosophique et théologique qui fait la substance même de la *Divine Comédie*. Béatrice est peut-être restée pour Dante, ici-bas, « la promesse qui ne peut pas être tenue », mais le Poème Sacré est la promesse de Dante fidèlement tenue. Il en est le fruit, le sens et la substance même. On est à peu près sûr de s'égarer en lui cherchant un autre sens que celui-là.

Il n'est donc pas surprenant qu'aujourd'hui plusieurs trouvent difficilement l'entrée de cet univers purement poétique auquel « la terre et le ciel ont mis la main ». Il suffit au contraire de le prendre tel qu'il est pour s'y retrouver sans difficulté. Le guide de Dante aux enfers est Virgile, mais c'est Béatrice qui le lui envoie du ciel

où elle est pour le guider. Dès le début de l'œuvre, Dante en fait une affaire personnelle, son affaire personnelle, suite et fin de la rencontre qu'il fit jadis d'une petite fille de Florence, dont l'amour l'accompagne toujours en cette vie et en l'autre. Mais Béatrice aussi en fait son affaire personnelle. *L'amico mio*, mon ami, dit-elle à Virgile en lui parlant de Dante, et pour que son identité ne soit pas douteuse, elle ajoute : « Moi-même je suis Béatrice qui t'envoie vers lui. » Lorsque le moment est venu pour Virgile de se séparer de Dante qui va pénétrer en Paradis, Béatrice prend sa place, et cette fois encore elle affirme son identité : « Regarde-nous bien, c'est bien nous, nous sommes bien Béatrice », puis elle prend le poète en charge pour le conduire elle-même presque jusqu'au sommet du paradis. Pas tout à fait pourtant, car elle sera à son tour remplacée auprès de Dante par saint Bernard de Clairvaux, docteur de l'extase. Mais cette fois encore, c'est Béatrice qui a délégué Bernard pour conduire Dante au-delà du sommet de la sagesse théologique, jusqu'à celui de la charité : « Pour accomplir ton désir, dit Bernard à Dante, Béatrice m'a envoyé du lieu où j'étais... » Aucune hésitation n'est possible : cette Béatrice, qui dispose à son gré de Virgile et de saint Bernard de Clairvaux, Dante en dit vraiment ce qui n'a encore jamais été dit d'aucune femme. Est-ce bien la même Béatrice ? Assurément, car il n'y en a jamais eu qu'une seule de qui Dante ait pu penser qu'elle l'appelait « mon ami ». Seule la Béatrice réelle pouvait être aussi bien informée de ses erreurs et avoir droit de les lui reprocher. Dante fait visiblement tout pour nous persuader qu'une seule et même Béatrice domine toute cette histoire. C'est nous qui trouvons difficile d'imaginer qu'un seul amour humain puisse accompagner un même objet, par-delà la mort, de monde en monde. C'est une des raisons pour lesquelles nous n'avons pas écrit la *Divine Comédie*, celle-là ni aucune autre. Il n'y a qu'un seul poème sacré parce que l'histoire qu'il raconte n'est arrivée qu'une fois.

Le style poétique si particulier de la *Divine Comédie* s'explique de la même façon. Les pages du plus pur lyrisme y abondent : on se souvient toujours de Francesca da Rimini, d'Ulysse et de maint autre épisode émouvant ; les comparaisons, dont il a appris l'art chez Virgile, hantent la mémoire de qui les a une fois lues (*Come... li colombi adunati alla pastura... — Ecome i gru van cantando lor lai...*). Parfois, c'est un seul vers qui refuse de se laisser oublier : *si che di lontano conobbi il tremolar de la marina*. Mais il y a de tout dans la *Comédie* : des invectives personnelles, des vulgarités calculées, des professions de foi politiques et peut-être surtout des conférences ou leçons sur divers sujets d'astronomie, de biologie, de philosophie et de théologie. Béatrice est très savante et elle aime enseigner. Quand elle ne veut pas faire elle-même la leçon, elle se trouve un remplaçant, par exemple le poète Stace, qu'elle charge d'expliquer à Dante la formation des corps humains et celle des Ombres. Certains discours, comme celui de saint Thomas d'Aquin et celui de saint Bonaventure comptent parmi les sommets du poème. On peut dire de la *Comédie* que tous les styles y sont représentés, ainsi qu'il

convenait pour que la fin du poète fût atteinte. C'est pourquoi l'œuvre a la dignité propre à celles où toute une grande civilisation se résume et trouve son expression poétique. C'est généralement vers leur fin que les civilisations trouvent leur poète, quand elles le trouvent. Il paraît en tout cas certain que, sans Dante, le Moyen Age aurait disparu sans laisser aux siècles futurs une expression poétique de lui-même qui fût digne de lui.

Il est naturel qu'une œuvre née d'une puissante imagination créatrice, en un temps si différent du nôtre, soit aujourd'hui diversement comprise par des esprits différents. Chez un Italien, l'œuvre de Dante atteint toutes les fibres de son être. La langue italienne, l'histoire de l'Italie en quête de son unité et même de sa personnalité en tant qu'État moderne, tout dans la *Comédie* contribue à en faire le miroir de la nation qui célébra en 1965 le septième centenaire de la naissance de son auteur. Que penserions-nous d'un écrivain français dont l'œuvre ferait remonter jusqu'au XIV^e siècle le début de notre littérature classique et qui serait, outre le créateur de notre langue littéraire, le prophète de l'avenir auquel peut encore aspirer notre pays ? Le peuple italien tout entier a vraiment célébré le Très Haut poète sur le Capitole, le 31 mars dernier, et dans la semaine du 20 au 24 avril, à Florence, combien de nous ont fait amende honorable en leurs cœurs pour « la très belle et très noble fille de Rome », jadis si dure au plus grand de ses fils ? Il est vrai que le fils lui-même était difficile. Tout cela s'est en ces jours-là noyé dans une gloire où l'on ne discernait plus que le rayonnement d'une insurpassable grandeur poétique.

Un Français ne peut comprendre et sentir Dante comme fait un Italien, mais il peut beaucoup l'aimer et le vénérer. Ce n'est pas le cas de tous les Français. Gide a rapporté ce mot de Péguy : « Dante !... leur Dante, c'est un touriste. » Mot admirable, ajoute Gide, et qui l'est, en effet, quand on pense au poète si peu touriste que fut l'auteur d'*Ève*. Chaque fois que je l'ouvre, je crois voir danser une sardane. Mais il y a voyage et voyage. De Gide lui-même, le *Voyage au Congo* et le *Retour du Tchad* sont les écrits d'un touriste, mais le *Voyage d'Urien* relève d'un genre de tourisme essentiellement différent. Gide a fait un voyage au Congo, aller et retour, et il nous en a donné à lire un grand reportage, mais il a créé le *Voyage d'Urien*, qui fut, en effet, le voyage du rien.

La *Comédie*, tout au contraire, est le voyage du tout et de l'être partiel à l'être total, mais c'est un voyage créé par l'imagination du poète, par son imagination et son intellect pour rendre sensible, par des images appropriées, une certaine vérité intelligible concernant le monde, l'homme et Dieu. Il eût fort bien pu se contenter de dire tout cela en prose, mais sa vocation personnelle était de le dire en poète, mettant ainsi la beauté au service de la vérité. C'est cela précisément qu'il semble n'avoir pu faire sans le secours de Béatrice. Son œuvre s'est comme nourrie d'un amour que l'on dirait conçu pour lui donner naissance, la vivifier et la conduire à sa perfection. On ne comprend pas l'œuvre sans cet amour, ni lui sans l'œuvre,

car il la vivifie et elle l'incarne, il y est partout présent comme l'âme dans le corps.

Si pourtant il fallait citer le moment où l'amour a épousé l'œuvre je citerais le passage de la *Vita Nuova* qui en reste à mes yeux le témoin privilégié :

*Ita n'è Beatrice in l'alto cielo
nel reame ove li angeli hanno pace,
e sta con loro, e voi, donne ha lasciate*⁴.

Béatrice s'en est allée au plus haut du ciel, dans le royaume où les anges sont en paix : elle s'y tient avec eux, et vous, Dames, elle vous a abandonnées. Mais lui, Dante, a résolu de l'y suivre. Pendant un temps encore, le poète dira sa douleur de ne plus la revoir en cette vie, mais à mesure que sa « haute imagination » s'attache à la poursuivre dans sa gloire, et y réussit mieux, il espère de plus en plus fermement pouvoir avancer l'heure du bienheureux revoir. Sa pensée s'attarde alors dans l'Empyrée, elle a de plus en plus de peine à en redescendre, car « en se cachant à notre vue, le plaisir que donnait sa beauté devint celui d'une grande beauté spirituelle », et c'est cette beauté-là, dont s'émerveillent les anges, qui devient désormais l'objet de sa contemplation⁵. On ne se tromperait peut-être guère en pensant que créer la *Divine Comédie* fut d'abord pour Dante un moyen de ne jamais quitter Béatrice et, en exaltant son amour pour elle, de vénérer en elle la source de son art.

4. *Vita Nuova*, Canzone 3.

5. *Vita Nuova*, ch. XXXIII, Canzone 4.

QU'EST-CE QU'UNE OMBRE ?

(Dante, Purg. XXV)

La plupart des acteurs de la *Divine Comédie* sont des êtres que Dante voit, mais qui devraient en principe lui rester invisibles, parce qu'ils n'ont pas de corps. Les anges sont incorporels ; pourtant Dante les voit et prend plaisir à les décrire. Virgile, Béatrice, tous les bienheureux, tous les damnés, qui sont visibles pour le poète, sont pourtant des âmes séparées de leurs corps et, par conséquent, des êtres qui devraient rester invisibles jusqu'au jour de la résurrection des corps. Ce sont des âmes visibles, et si on demande pourquoi Dante veut qu'elles le soient, la réponse est facile à trouver. C'est que, si ses personnages étaient invisibles, ni l'auteur ni le lecteur ne pourraient se les représenter ; il n'y aurait pas de *Divine Comédie* ; un traité de théologie serait encore possible, mais un poème, non.

Peu de lecteurs se soucient du problème, et ils ont raison. La sagesse est de tenir les ombres dantesques pour une convention poétique et de se prêter au jeu du poète. Le petit nombre des commentateurs qui se sont interrogés sur la nature de ces êtres étranges a pourtant fait preuve d'une remarquable diligence pour se les expliquer. Dante lui-même l'a fait à deux reprises. La question a comme effleuré son esprit une première fois, au Chant III du *Purgatoire*, puis, après s'en être débarrassé sommairement, il semble s'être résolu à la traiter à fond vingt-deux chants plus loin. Ce qu'il en dit dans les deux cas mérite d'être pris en considération.

La première mention du problème est faite comme par accident. Au chant III du *Purgatoire*, Virgile et Dante marchent côte à côte ayant le soleil dans le dos. Une ombre faite par leurs corps devrait donc les précéder. Chacun d'eux devrait même donc faire une ombre qui lui ressemblât, mais Dante s'aperçoit que le corps de Virgile ne fait pas d'ombre. Il prend peur et dit pourquoi : « Je me tournai de côté avec la crainte d'être abandonné, quand je vis que le sol n'était obscurci que devant moi seul » (Purg. III, 19-21). Virgile le rassure. Lui aussi eut jadis un corps, qui faisait de l'ombre, mais inhumé d'abord à Brindisi, puis transféré à Naples, ce corps s'est défait. Il semble qu'à ces mots la question se pose dans l'esprit du poète, mais encore imprécise. Le corps de Virgile ne fait pas

d'ombre, c'est vrai, mais il n'y a pas lieu d'en être surpris, pas plus que de ce que les sphères célestes laissent passer librement les rayons lumineux. Car les sphères sont des corps solides, mais elles laissent passer les rayons lumineux parce qu'elles sont des corps diaphanes. Les corps des ombres le sont pareillement en attendant la résurrection ; ils laissent donc passer les rayons solaires et aucune ombre ne se forme devant eux.

Il semble qu'à ce moment une autre question se soit imposée à l'esprit du poète : ces corps diaphanes, en quoi consistent-ils ? Ils ne sont pas rien, puisqu'ils souffrent du chaud et du froid, du feu et de la glace, en enfer ou en purgatoire, mais de quoi sont-ils faits ? En même temps qu'il se pose ainsi la question, à l'improviste semble-t-il et sans préparation aucune, Dante avoue franchement qu'il n'en connaît pas la réponse. On se demande alors pourquoi il l'a posée ? Rien ne l'y obligeait, car le fait qu'un corps diaphane ne projette pas d'ombre est sans rapport nécessaire avec cet autre fait, que le corps d'une ombre puisse souffrir. Dante avait dû se poser déjà la question, et il pouvait donc l'écartier comme sans objet, en disant simplement, par exemple, que c'était là une convention poétique. Mais il est tout à fait caractéristique de l'alliance du génie poétique et de la curiosité scientifique propre à Dante, que ses fictions poétiques aient été si souvent pour lui des occasions de réflexion quasi scientifique. On peut d'ailleurs interpréter diversement son attitude. Peut-être Dante croyait-il à la réalité de ces ombres que, comme Virgile avant lui, il avait introduites dans son poème ? Ou peut-être n'y voyait-il que des inventions poétiques, de pures fictions, dont il l'amusait pourtant de se demander ce qu'elles seraient si elles avaient été réelles. Je dois avouer que je l'ignore, comme Dante lui-même avoue ne pouvoir expliquer que des ombres puissent souffrir : « A endurer des tourments, brûlures et gels, la puissance (divine) a disposé les corps de ce genre. Comment elle agit, cette Puissance ne veut pas que cela nous soit dévoilé. Bien fou qui espère que notre raison puisse suivre jusqu'au bout la route infinie que suit cette Substance une en trois personnes. »

Leçon de modestie par conséquent, suivie d'ailleurs d'une admonestation en règle : « Contentez-vous, humains, du quia ; si vous aviez été capables de voir tout, il n'eût pas été besoin que Marie enfantât. » Tercet un peu elliptique et sur lequel les commentateurs se sont longuement interrogés. Ces trois vers (Purg. III, 37-39) ne sont pas parfaitement clairs. Le bon docteur Scartazzini, Virgile des touristes au pays de Dante, offre ici le choix entre plusieurs explications possibles. Par exemple : « *Mestier non era* : il n'aurait pas été nécessaire que le Christ vînt au monde. Il veut dire que les hommes auraient pu se passer de la révélation divine accomplie en Christ ; ou encore que, si Adam avait pu tout comprendre au moyen de sa seule raison, voyant le pourquoi de l'interdiction divine, il n'eût pas péché, et la venue du Christ n'eût pas été

nécessaire puisque, précisément, il est venu au monde pour sauver les pécheurs. »¹

Toutes ces explications ont du bon, mais elles sont un peu larges. Il s'agit en effet de savoir pourquoi, si le Christ n'avait pas dû s'incarner, nous saurions comment des ombres peuvent souffrir du feu et de la glace ? La réponse de Dante est fort précise et, en tout cas, pertinente. Le Christ s'est incarné pour effacer les conséquences du péché originel ; or l'une de ces conséquences fut de priver l'homme de l'état d'omniscience dans lequel Adam fut créé : « Adam statim formatus habuit omnium scientiam. »² Sans la faute, nous aurions encore cette omniscience. Nous saurions donc pourquoi les ombres peuvent souffrir corporellement, bien qu'à vrai dire elles n'aient pas de corps. Élargissant alors la perspective, Dante pense aux grands hommes que la faute d'Adam a privés de tant de connaissances qu'ils eussent aimé posséder, et dont certaines les eussent d'ailleurs sauvés. Le poète se souvient d'en avoir rencontré plusieurs aux Limbes, tristes d'avoir été exclus de la béatitude par une ignorance, pour eux invincible, de la révélation du Christ : « Et vous en avez vu désirant sans fruit, qui, si leur désir était satisfait, verraient cesser la cause éternelle de leur deuil. Je parle d'Aristote et de Platon, et de beaucoup d'autres. » Sur quoi, baissant le front, Virgile se tut et demeura troublé (Purg. III, 40-45).

En effet, Virgile pense ici à lui-même, ou plutôt Dante pense à Virgile, et à cet Aristote qu'il admire tant, et que prive de la vue de Dieu l'ignorance d'une révélation qu'il ne dépendait pas de lui de connaître. Sa réflexion ramène une fois de plus Dante à l'abîme de la prédestination divine, qui l'a toujours hanté. Mais ne nous laissons pas entraîner à sa suite. Le poète est parti de cette observation très simple : le corps de Virgile, qui marche près de lui, ne projette pas d'ombre : Dante en suggère la raison : la diaphanéité des corps de ce genre. Deuxièmement, sans transition aucune, il a

1. En 1871, l'éditeur allemand Brockhaus chargea Scartazzini de préparer pour sa *Biblioteca d'Autori italiani*, une édition commentée de la *Divina Commedia*. Ce travail de vastes dimensions fut nommé par son auteur le *Commento Lipsiese* (Brockhaus publiait sa collection à Leipzig). Plus tard, l'éditeur italien Hoepli demanda à l'auteur une édition commentée plus brève : Scartazzini accepta d'autant plus volontiers que lui-même désirait reprendre le grand commentaire, ce qu'il lui fut possible de faire, dans une certaine mesure, à l'occasion de cette *edizione minore*, publiée à Milan, par Ulrico Hoepli, 1893 ; souvent republiée depuis et tacitement utilisée plus souvent encore. — Pour la note en question, p. 311, note 39 (éd. 1893).

2. THOMAS D'AQUIN, *Summa theologiae*, I, 94, 3 : « Utrum primus homo habuerit scientiam omnium. » Réponse : oui. Preuve : Adam a donné leurs noms à tous les animaux ; or, les noms des choses doivent répondre à leurs natures ; donc Adam a dû connaître les natures de tous les animaux et, pour la même raison, *pari ratione habuit omnium aliorum scientiam* (*loc. cit.*, *Sed contra*). Le premier homme a eu la science de toutes choses grâce à des espèces infuses en lui par Dieu (*loc. cit.*, ad 1m). Sur la nature, ou l'objet, de ces connaissances infuses, *loc. cit.*, *Resp.*

ajouté que Dieu a fait que les ombres fussent capables de souffrir (ce qui n'était pas en question) sans consentir à nous laisser savoir comment la chose est possible. Troisièmement, le poète nous a exhortés à nous résigner à notre ignorance, qui est une suite du péché et dont souffriront éternellement de plus grands que nous. Au moment où il écrivait ce passage, Dante n'avait apparemment pas encore isolé dans son esprit, comme demandant une réponse distincte, cette question pourtant si simple : comment une ombre incorporelle peut-elle souffrir ?³ Dans la mesure où il la discerne, il se contente d'expliquer le fait par la puissance divine, dont les voies nous sont inconnues. On verra d'ailleurs plus loin qu'il suivait sur ce point une remarque très semblable faite avant lui par saint Thomas d'Aquin.

La question doit avoir fait son chemin dans l'esprit du poète, car il y revint au chant XXV du *Purgatoire* et, cette fois, pour tenter de l'éclaircir complètement. Mais pour comprendre le sens de sa réponse, peut-être faut-il reprendre d'un peu plus haut le texte de la *Comédie*.

La progression qui conduit à la question de l'origine des ombres commence au chant XXII du *Purgatoire*. Trois poètes cheminent de compagnie : Virgile, Dante et Stace. La sixième Béatitude a déjà été annoncée par un ange : « Beati qui esuriunt et sitiunt justitiam, quoniam ipsi saturabuntur » (Mat. V, 6), mais l'ange en prend à son aise avec la parole de l'évangile. Selon Dante, qui dirige manifestement l'opération, l'ange avait dit : « Bienheureux ceux qui désirent la justice, mais sa voix s'en était tenue à *sitiunt*, sans rien ajouter » (XXII, 4-6). En d'autres termes, l'ange avait dit seulement : Bienheureux ceux qui ont soif de justice, et rien de plus. Il avait donc provisoirement éliminé ceux qui ont faim, mais, comme on va voir, avec l'intention de les retrouver au chant suivant.

Cette manière de procéder entraîne quelques difficultés où nous ne sommes heureusement pas tenus d'entrer. Ceux qui ont soif de justice sont ici ceux qui défèrent aux exigences de la justice en ce qui concerne l'amour de l'argent. Le vice dont les ombres doivent se purger dans le sixième cercle du purgatoire est donc d'abord

3. Sur quelques difficultés soulevées à propos de ce passage, voir l'édition de la *Comédie* publiée en 1957 par Riccardo Ricciardi, à Milan ; cette édition est l'œuvre de Natalino Sapegno. — A propos des vers 17-18, notons que l'explication la plus simple, approuvée en outre de Michele Barbi, est la meilleure. L'interprétation plus raffinée proposée par Biagioli et préférée aussi par d'autres, me semble perdre de vue ce qui est ici le cœur du problème. On demande pourquoi Dante aurait ajouté une explication si obvie ? Parce que, justement, il désire marquer le contraste entre le cas de son propre corps, dont l'opacité arrête les rayons (donc fait de l'ombre) et celui de Virgile dont l'ombre diaphane ne leur oppose aucun obstacle, donc ne projette pas d'ombre. — Les commentaires aux vers 38-39 me semblent s'égarer dans le problème de la damnation, qui n'est pas ici en cause. Ce qui l'est certainement, au contraire, est la perte de l'omniscience d'Adam comme suite du péché originel.

l'avarice, à laquelle le poète joint son contraire, la prodigalité. Stace lui-même se tiendrait plutôt du côté des prodiges, et pour décrire à Virgile son destin, dénonçant les avares, il cite au poète ses propres paroles (*Eneid.*, III, 56-57) : « Quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames ? » Sans entrer dans la question, si Dante a correctement compris le passage, contentons-nous d'observer que Dante ayant coupé la béatitude en deux, ceux qui ont soif et ceux qui ont faim, il parle à présent de ceux qui ont soif de justice, et que le vers de Virgile qu'il cite parle de ceux que leur faim de l'or entraîne au crime. Comme ce ne sont ni les avares ni les prodiges qui vont nous conduire à notre question, ces détails ne doivent pas nous retenir. Et pas davantage, malgré sa grande beauté, le chant XXIII, qui est celui de Forese et de l'amitié. Au contraire, le chant XXIV y introduit directement.

Continuant leur chemin, les trois poètes parviennent en un lieu où les ombres qu'ils rencontrent semblent être, si l'on peut dire, archi-mortes. En les croisant, Dante se sent fixé par elles du fond de leurs orbites creuses, et il s'étonne de ce spectacle en effet paradoxal, des ombres qui ne semblent pas être de vivants, mais des ombres d'ombres. Le point de cette histoire est que, pour en être réduits à cet état, il faut que ces hommes et ces femmes *aient maigri depuis leur mort*.

C'est en effet ce qui est arrivé. Ceux dont la faim n'a pas observé les règles de la justice, expient au purgatoire leur glotonnerie passée par une diète d'une sévérité à faire peur. Ainsi le pape français Martin IV (1281, 1285), qui s'était gavé d'anguilles du lac Bolsène arrosées de *vernaccia*, se trouve soumis à une dure cure d'amaigrissement. Et pourtant il avait des excuses, car, né à Mainpincin, dans la gourmande Brie, il était devenu trésorier de la cathédrale de Tours, ville où le palais subit mainte tentation. Ainsi le veut la sixième béatitude dans la version personnelle du poète : « Bienheureux ceux que la grâce illumine si bien, que l'amour des plaisirs du goût n'embrase pas trop leur poitrine, et qu'ils n'ont toujours faim qu'autant qu'il est juste (Purg. XXIV, 151-154).

Le chant XXV⁴ aborde le problème de front. On vient de voir que depuis quelque temps Dante a une question dans l'esprit, et même, comme on dit, sur les lèvres. Virgile, qui sent toujours ces choses, s'en aperçoit et invite Dante à s'exprimer. Dante le fait le

4. Point de départ obligé, Bruno NARDI, *L'origine dell'anima umana secondo Dante*, in *Giornale critico di filosofia italiana*, 12 (1931) 433-456 et 13 (1932) 45-56, 81-102 ; étude recueillie dans *Studi di filosofia medievale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1960, pp. 9-68. Du même : *Il canto XXV del Purgatorio*, publié dans G. GERTO, *Lecture dantesche*, vol. II : Purgatorio, Sansoni, Firenze, 1964 ; pp. 1175-1191. Ennio BONEA, *Il canto XXV del Purgatorio*, Lectura Dantis romana, Società editrice internazionale, 1964 (cette *lettura dantesca* fut faite à Rome, « Casa di Dante », le 28 janvier 1962). Mario MATTIOLI, « La generazione del corpo umano », in *Dante e la medicina*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1965 : pp. 80-96.

plus simplement du monde : « Comment peut-on se faire maigrir, demande-t-il, quand on n'a pas besoin de manger ? » (v. 20-21). Excellente question en vérité, que Dante écarte pourtant d'abord de manière un peu simpliste, en prenant deux exemples.

Le premier est emprunté à la mythologie, probablement à Ovide. C'est le cas de Méléagre, fils du roi de Calédonie et de la reine Althéa. Au moment de sa naissance, les Parques l'avaient condamné à ne vivre que le temps qu'un tison, qu'elles avaient jeté sur le feu, mettrait à se consumer. Althéa se saisit du tison, l'éteignit aussitôt et le cacha. Méléagre continua donc de vivre, mais une querelle ayant éclaté un jour entre ses oncles et lui, il les tua. Plus sœur que mère, Althéa prit le tison et le jeta dans le feu. Dès que le bois fut consumé, Méléagre mourut⁵.

Dante se contente de faire allusion à cette anecdote comme à un fait bien connu : « Si tu pensais à la manière dont Méléagre se consuma quand se consuma le tison, cela (sc. qu'une ombre puisse maigrir) ne te semblerait pas si difficile. » Virgile semble vouloir dire : le corps peut maigrir pour de tout autres raisons que le manque de nourriture, puisque Méléagre fut réduit à rien simplement parce qu'un tison se consumait. Il est vrai qu'un décret surnaturel avait d'abord lié le sort de Méléagre à celui du tison, mais on va voir précisément qu'une intervention divine est en effet requise pour que de tels faits se produisent.

Le deuxième exemple est plus simple : « Si tu pensais comment, chaque fois que ton corps bouge, ton image dans un miroir bouge aussi, ce qui paraît difficile te semblerait facile » (v. 23-27). La comparaison est cette fois aisée à comprendre, mais il faut un peu d'attention pour voir comment elle s'applique, et on ne le verra bien qu'à la lumière des explications qui vont suivre. En attendant, disons que, lorsqu'une âme jeûne en esprit, c'est-à-dire lorsque en pensée elle prive volontairement son corps de nourriture, il n'est pas inconcevable que son ombre, qui à présent lui tient lieu de corps, reflète en quelque sorte cette pensée, et maigrisse comme maigrirait en pareil cas un corps vivant. Mais tout cela reste un peu simple et, à vrai dire, obscur. Ayant dit, Virgile donne la parole à Stace, qu'il charge d'éclairer Dante à ce sujet.

Quelle que soit la raison de ce choix⁶, Stace défère au désir de

5. OVIDE, *Métamorphoses*, VIII, 260-546. Comme la suivante, cette comparaison cloche, car, dans les deux cas, elle est entre deux objets corporels (le tison et Méléagre, l'homme et le miroir) au lieu que le problème demande comment une âme peut agir sur un corps qu'elle n'a plus.

6. L'explication la plus souvent alléguée est que, dans le monde de Virgile, Stace est mort chrétien. C'est pourquoi il est au purgatoire ; il est sauvé. Or, on va voir que son exposé contient des éléments chrétiens, notamment la création de l'âme raisonnable directement par Dieu, Stace, dit-on, était donc mieux qualifié que Virgile pour exposer une doctrine de ce genre. D'autres objectent que les doctrines en question étant plus philosophiques que théologiques, la raison alléguée pour substituer Stace à Virgile ne vaut pas. J'ai longtemps incliné en

Virgile et commence une leçon, qui sera fort poussée, sur la formation du corps humain. En essayant de le suivre, même sous forme résumée, il faut se souvenir que l'objet de cette leçon magistrale n'est ni la formation du fœtus, ni la formation du corps humain, ni l'origine de l'âme, mais bien la formation et l'origine de l'ombre. On dira que ce long discours va bien au-delà de ce problème un peu spécial, et c'est vrai⁷, mais il faut toujours se souvenir que Dante n'explique la formation du corps humain que pour expliquer celle de l'ombre. S'il avait écrit un traité sur la question, il l'aurait intitulé probablement : *De natura et origine umbrarum*. Tout ce qui s'ajoute à la solution de ce problème n'est là que pour la préparer. La remarque a son importance, car elle signifie que la question ici disputée, et résolue, porte sur les personnages qui forment la population du monde de l'au-delà dont parle le poète. J'avoue ne pas savoir dans quelle mesure Dante lui-même croit à la réalité de cette humanité fantomatique, mais il fait certainement tout pour nous y faire croire, et le sérieux imperturbable avec lequel il poursuit son explication *scientifique* de l'origine et nature de l'ombre est bien calculé pour nous faire croire à leur réalité. Une fois persuadés par le poète que nous connaissons désormais l'origine et la nature de l'homme vivant, nous sommes disposés à accepter la même explication en ce qui concerne la nature et l'origine des fantômes. Le lecteur soumis à cet enseignement est, comme on dit aujourd'hui, conditionné.

Il nous est impossible d'aborder immédiatement la leçon de Stace, parce qu'avant lui Dante lui-même en a fait une autre sur un sujet partiellement identique. C'est le passage du *Convivio*, IV, 21, où la formation du corps humain se trouve déjà expliquée. Mais c'est ici le moment de se souvenir que la comparaison entre *Convivio*, IV et *Purgatorio*, XXV, ne porte pas sur des lieux exactement parallèles. Tout le passage du *Convivio* se propose d'expliquer comment il se fait qu'il y ait des différences de noblesse et de perfection entre les âmes humaines ; tout le développement de la *Divine Comédie* a pour objet d'expliquer l'amaigrissement de certaines des ombres qui accompagnent les âmes dans l'autre monde

faveur de la première explication, mais m'étant souvenu que, selon Aristote lui-même, Avicenne et Averroès, l'âme raisonnable vient à l'homme « du dehors », comme étant infusée en lui, cette explication a cessé de me convaincre. Je n'en ai d'ailleurs pas d'autre que je puisse appuyer d'aucun argument objectif.

7. Ce qui n'est vrai à aucun degré, c'est que tout cet exposé biologique soit un hors-d'œuvre. Avec un art admirable, Dante reprend la question au commencement pour conférer à la notion d'ombre un statut quasi scientifique. Je le redis, je ne sais moi-même dans quelle mesure le poète s'est lui-même pris à son jeu, mais il a voulu incontestablement ici démontrer un seul point. « Mon fils », dit Stace au début de sa leçon, « si tu gardes dans ta pensée mes paroles, elles t'éclairciront le *comment* dont tu parles » (v. 54-56). Ainsi, l'objet du développement tout entier est de répondre à la question posée plus haut par Dante : « Comment des ombres peuvent-elles maigrir ? »

et remplacent pour elles les corps dont la mort les a séparées. Les différences entre les deux exposés, s'il y en a, doivent donc être pesées par rapport à la différence des sujets traités dans les deux cas.

L'exposé du *Convivio* distingue lui-même deux problèmes, l'un philosophique, l'autre théologique. Le premier, qui seul nous concerne ici, est de savoir quelle est l'origine des différences et degrés de perfection naturelle observables entre les âmes. Le second est celui de savoir pourquoi Dieu confère à certaines âmes plus de perfections surnaturelles qu'à d'autres, ce qui est une tout autre question. Touchant le premier problème, Dante dit ce qui suit :

Il faut d'abord savoir que l'homme est composé de corps et d'âme... A vrai dire, différents philosophes ont expliqué de manières différentes les différences entre nos âmes... Si chacun était là pour défendre son opinion, peut-être verrait-on qu'il y a de la vérité dans toutes. Mais parce qu'à première vue celles d'Avicenne et Algazel, Platon et Pythagore semblent s'écarter un peu du vrai, il ne convient pas de procéder selon leurs opinions, mais selon celle d'Aristote et des Péripatéticiens.

Je dis donc que lorsque la semence humaine tombe dans son réceptacle, c'est-à-dire dans la matrice, elle apporte avec soi la *vertu de l'âme générative*, et la *vertu du ciel*, et la *vertu des éléments liés*, c'est-à-dire la complexion. Cette semence mûrit et dispose la matière à la *vertu formative*, qu'a donnée l'âme du père. Et la vertu formative prépare les organes à la vertu céleste, qui produit de la puissance de la semence l'âme en vie. Aussitôt produite, cette âme en vie reçoit du Ciel l'*Intellect possible*, qui apporte potentiellement avec soi toutes les formes universelles, selon qu'elles sont dans son Producteur, et d'autant moins qu'elle est plus éloignée de la *Première Intelligence*. (*Conv.*, IV, 21.)

Ne soyons pas surpris, ajoute Dante, que ce qu'il dit ici soit difficile à comprendre. En effet, mais il y a de cela diverses raisons, dont l'une, qu'il note lui-même, est la difficulté d'expliquer ces choses en langue vulgaire, alors qu'elles sont toutes écrites en latin. L'autre est la profondeur des richesses de la Sagesse divine dans ses créatures. Ces remarques confirment une impression qu'on éprouve, me semble-t-il, à la lecture de cet exposé ; Dante semble être ici au bout de son savoir. Il résume elliptiquement une doctrine extrêmement complexe et il choisit cette doctrine de préférence à d'autres dont il ne nie pourtant pas qu'elles puissent contenir une part de vérité. Il dit même *la verità*. Il ne faut donc pas trop compléter à sa place les lacunes de l'information qu'il nous donne. Dante ne désire peut-être pas s'engager plus loin qu'il ne fait.

Une deuxième remarque est que son exposé va droit à la solution du problème que nous avons dit, et qui est ici le sien. C'est la plus ou moins bonne qualité de ces divers éléments qui cause le plus ou

moins de perfection des âmes humaines : complexion de la semence, disposition du semeur, disposition du ciel (qui change avec les constellations) ; toutes ces données varient selon les individus, si bien que de la semence paternelle et de ces forces diverses résultent des âmes plus ou moins pures. La production du corps par l'âme reste comme en marge de cette enquête. On ne peut que procéder avec prudence lorsqu'on tente de comparer ce qu'en dit le *Convivio* à ce qu'en dira le *Purgatorio*, XXV ; le problème discuté n'est pas le même dans les deux écrits.

Revenons donc au moment où, sur l'invitation de Virgile, Stace entreprend d'expliquer à Dante comment une ombre peut maigrir. Il part lui aussi de la formation de l'homme, en commençant par le corps, mais pour aboutir cette fois à la formation d'un deuxième corps, celui de l'ombre.

Le sang parfait n'est jamais complètement absorbé par les veines où il circule ; quand elles ont bu ce qu'il en faut pour nourrir le corps, il en reste, comme d'un aliment qui se prend sur une table. Ce sang acquiert dans le cœur une vertu plastique (Dante dit : informative, ou formative), comme fait celui qui coule dans les veines pour se faire substance des veines : « Come quello | Ch' a farsì quella per le vene vane » (*Purg.* XXV, 41-42). Nous retrouvons ici la *virtus formativa* dont le *Convivio* disait qu'elle est conférée par l'âme du géniteur. S'il est légitime d'additionner les données fournies par les deux œuvres (ce qui est probable mais non certain) nous dirons donc que, dans le cœur du père, le sang résiduel reçoit de son âme cette vertu formative capable de le transformer en la substance de tous les membres humains, pour les former, comme le sang des veines se fait veine.

Ce deuxième exposé n'ajoute rien au premier. Au contraire, celui du *Convivio* contenait des détails que le *Purgatorio* néglige, sans doute à dessein, notamment que ce sang apporte avec soi la vertu de l'âme générative, la vertu du ciel et la vertu de la complexion de ses éléments constitutifs. La suite est substantiellement la même dans les deux œuvres. Suivant la *Divine Comédie*, ce sang est soumis à une nouvelle digestion dans des organes qu'il vaut mieux ne pas nommer (les testicules) ; c'est alors le sperme ; il goutte de là sur le sang féminin dans la matrice, réceptacle naturel où l'un et l'autre sangs sont recueillis ensemble, l'un naturellement actif, l'autre naturellement passif, selon les dispositions que leur confère l'organe parfait qui les produit : le cœur. Dans les deux œuvres, le sang qui tombe dans la matrice apporte avec soi la vertu formative du corps qui sera bientôt constitué par elle.

Aussitôt uni au sang féminin, le sperme commence d'exercer sa vertu plastique. D'abord, il coagule le sang (*coagulando prima*), ensuite il le vivifie (*avviva*). L'opération se fait donc en deux temps : coagulation du sang d'abord, ensuite vivification du caillot de sang ainsi formé. Comme le dit Dante avec une extrême précision : il fait vivre ce dont il vient de se faire une matière en le coagulant.

Voici donc la vertu formative qui se fait âme ; qui est devenue

âme : *anima fatta*. Comment faut-il entendre cette expression ? Il s'agit certainement de l'âme végétative, puisque Dante précise qu'elle est alors semblable à celle d'une plante, avec cette différence pourtant que, dans la plante, l'âme végétative a déjà atteint le terme de son évolution, au lieu que chez l'homme elle n'en est encore qu'au stade végétatif en attendant de le dépasser. Comme le dit Dante lui-même, chez l'homme, l'âme végétative est encore en route, au lieu que dans la plante elle est déjà arrivée au port : *qu'est' è in via, e quell' è già a riva* (Purg. XXV, 54).

La vertu qui vient du cœur du père continue d'œuvrer tant qu'à la fin l'âme bouge et manifeste quelque sensibilité, comme un fungus marin : *già si move e sente come fungo marino* (v. 55-56). Nous en sommes donc au stade de l'âme sensitive ; aussi cette vertu formative entreprend-elle de donner des organes aux facultés sensibles dont elle est grosse ; c'est ce que Dante nomme « organar le posse ond'è semente ».

Cette vertu plastique, ou formative, commence alors de se déployer, de se dilater, de s'étendre à tous les membres sur qui veille la nature, mais ceci ne nous dit pas encore comment, d'animal, on devient enfant, c'est-à-dire homme. C'est un point, dit Stace à Dante, où plus sage que toi s'est égaré. On a séparé de l'âme l'intellect possible, parce qu'on ne trouvait aucun organe auquel cet intellect fût lié. C'était la position d'Averroès ; en se rangeant parmi ceux qui rejettent cette position, Dante prenait donc parti pour les anti-averroïstes, tels par exemple que Thomas d'Aquin, Albert le Grand et, généralement parlant, les représentants de la pensée chrétienne, selon qui Dieu crée chaque âme raisonnable particulière lorsque l'homme est en état d'exercer les fonctions de la connaissance intellectuelle. Aussitôt que, dans le fœtus, la structure du cerveau est parfaite, « le Premier Moteur se penche, tout heureux, sur ce chef-d'œuvre de la nature et lui insuffle un esprit nouveau (l'âme raisonnable), plein de force. Tout ce que cet esprit trouve là d'actif (les pouvoirs végétatifs et sensitifs), il le ramène à sa propre substance et s'en fait une âme unique qui vit, sent et fait retour sur elle-même » (v. 67-74). C'est un peu comme la chaleur du soleil se fait vin en s'unissant au jus de la treille⁸. L'homme ainsi constitué

8. Pour l'essentiel, Dante suit la doctrine d'Aristote, *De generatione animalium*. Résumé de la doctrine par D. Ross, *Aristotle*, Methuen, London, 1923, pp. 118-123. Saint Thomas lui-même ayant suivi Aristote, les commentateurs ont de bonne heure trouvé à citer les textes analogues qui se rencontrent chez Dante et Thomas d'Aquin. Scartazzini l'a fait avec pertinence (édition mineure, pp. 521-526). Avec plus de détails et parfois de précision, Natalino Sapegno, dans son édition de la *Comédie*, pp. 677-684. Les parallèles ne concernent d'ailleurs que la doctrine de la formation de l'homme ; touchant la formation de l'ombre, aucun commentateur que je connaisse n'a trouvé de lieu parallèle à citer. En l'état actuel de notre information, la doctrine appartient en propre à Dante. — Le seul point sur lequel on ait relevé une différence importante entre Dante et Thomas (N. SAPEGNO, *éd. cit.*, pp. 681-682, note à 68-75) : « Dante ne dit pas que

poursuit le cours de sa vie jusqu'au moment où, la parque Lachesis arrivant au bout de son fil, l'âme se sépare du corps, emportant avec soi, dans sa vertu active⁹, à la fois l'humain et le divin. Désormais privées de leurs organes, les autres puissances se taisent (la végétative et la sensitive), mais les trois puissances de la pensée proprement dite, mémoire, intellect et volonté, sont plus en acte et plus clairvoyantes que jamais. Avec cette séparation de l'âme et du corps, nous quittons ce monde-ci pour entrer avec Dante dans l'autre monde, celui de ces ombres des morts qui sont si souvent, chez lui, plus vivantes que les vivants.

Voilà donc l'âme séparée en route vers son destin final. Ce serait peut-être le moment de placer le jugement particulier, mais Dante n'en parle pas. Au contraire, sans s'arrêter (*senz'arrestarsi*), d'elle-même (*per sè stessa*), et pourtant de manière surprenante (*mirabilmente*), c'est-à-dire, sans doute, non sans quelque intervention divine, elle tombe sur l'une des deux rives où il lui est possible de se poser, celle de l'Archéron, ou l'embouchure du Tibre. Elle est donc immédiatement instruite de son destin, car l'Archéron est l'entrée des enfers, au lieu que l'entrée des bouches du Tibre est celle du purgatoire et du paradis¹⁰.

A peine tombée dans le lieu qui l'entoure, « la force plastique (*la virtù formativa*) rayonne autour de soi de la même manière et

de l'union de l'intellect avec le principe actif du fœtus résulte un composé organique d'âme et de corps, mais bien une *anima sola*. En fait, il se sépare sur ce point de l'opinion de saint Thomas selon qui, comme l'âme sensitive succède à l'âme végétative au moment où celle-ci se corrompt, quand elle a terminé son office, ainsi l'âme rationnelle succède à l'âme sensitive lorsque celle-ci disparaît. J'avoue ne pas voir en quoi Dante se sépare de cette opinion. Au contraire, j'ai toujours compris (peut-être à tort) les mots *anima sola*, comme une affirmation de cette même thèse, qui est celle de l'unité de la forme substantielle dans le composé : une seule âme, l'âme raisonnable, et non pas trois comme ce serait le cas dans la doctrine de la pluralité des formes enseignée par l'école franciscaine (Bonaventure, Aquasparta et autres). Sauf erreur de ma part, il n'y a aucune différence entre Dante et Thomas sur ce point. — Deuxième remarque, à l'usage de ceux qui s'intéressent à distinguer avec précision le théologique du philosophique. Dante ne quitte pas le terrain de la philosophie en soutenant la création immédiate par Dieu de l'âme raisonnable. Comme je l'ai déjà fait observer, tous les philosophes qui comptent aux yeux de Thomas d'Aquin ont enseigné que l'intellect vient à l'homme « du dehors ».

9. Dans son commentaire, Natalino Sapegno comprend « in virtute » comme signifiant en puissance, *potenzialmente*. C'est tout à fait possible, mais je n'y aurais jamais pensé de moi-même, d'abord parce qu'en lisant cette leçon d'embryogénie on a l'esprit plein de la *virtute attiva* qui est la cheville ouvrière de cette évolution, ensuite parce que, en se séparant du corps, l'âme n'emporte pas avec soi l'intellect, ni la mémoire, en état de puissance, mais, au contraire, plus en acte que jamais. Scartazzani (*loc. cit.*, note 79) entend aussi « in virtute » au sens de « virtualmente ».

10. Vers 96 : *virtualmente* ; Scartazzini entend, à bon droit je pense : par l'effet de la vertu informative (ou force plastique) qu'elle a conservée : édition mineure, p. 526, note 96.

avec la même énergie que lorsqu'elle est dans des membres vivants ». Ce tercet contient le sens du développement entier. Il dit que la même vertu formative qui a causé la formation de l'embryon à partir d'un caillot de sang coagulé, continuant d'opérer selon sa nature et avec la même énergie, quoique dans un milieu entièrement différent, va se refaire un autre corps, lui aussi différent.

Comment la vertu plastique se procure-t-elle ce corps ? On ne peut que laisser la parole à Dante pour éclaircir un mystère dont il s'est peut-être cru le premier à percer le secret. « Comme l'air, quand il est bien chargé d'humidité, réfléchissant et réfractant en soi les rayons du soleil, s'orne des diverses couleurs de l'arc-en-ciel, de même l'air voisin se dispose selon la forme que la vertu de l'âme survivante lui imprime. Et semblable à la flammèche qui suit le feu dans ses déplacements, une forme nouvelle accompagne l'esprit. Après qu'elle s'est fait voir sous cette forme, elle s'appelle une ombre » (v. 91-101) : *è chiamata ombra*. Telle est donc l'explication scientifique imaginée par Dante de la nature de ces êtres poétiques : une ombre est une âme séparée, rendue visible par le corps fait d'air humide qu'elle se donne en continuant d'exercer sur lui la vertu formative qu'elle exerçait sur le sang avant la mort.

Reste à savoir comment une ombre peut maigrir. L'âme séparée ne s'est pas donné une simple apparence de corps, mais un corps. Dante a soin de préciser que, s'étant constituée en ombre, l'âme « se donne ensuite chacun des organes des sens, jusqu'à la vue » : *e quindi organa poi | ciascun sentire infino alla veduta* (v. 101-102). Tout le scénario du poème s'éclaire à cette remarque. Dante n'a pas rencontré une seule de ses vieilles connaissances sans la reconnaître aussitôt ; ils se sont retrouvés tels qu'ils s'étaient connus ; il se sont entretenus, compris : « *Quindi parliamo, e quindi ridiam noi, / quindi faciam le lagrime e i sospiri / che per lo monte aver sentiti puoi* » (v. 103-105). Le rapport de l'ombre à l'âme qui l'a formée est analogue à celui de l'âme au corps vivant : « Selon que l'affectent les désirs et les autres affections, l'ombre s'y conforme, et voilà la raison de ce qui cause ton étonnement » (v. 106-108). En effet, si l'âme séparée désire se châtier elle-même de son amour excessif de la table et l'expier en s'imposant des privations, l'ombre se conforme à ce désir ; elle jeûne vraiment et maigrit au point de devenir parfois méconnaissable, *e questa è la cagion di che tu miri*. On peut maigrir même où l'on n'a plus besoin de manger, pourvu qu'on veuille se priver de nourriture. C'est donc, là-bas comme ici, une question de diète, mais ce désir de justifier scientifiquement la possibilité théorique des ombres suppose un poète exceptionnellement soucieux de rationaliser ses propres inventions.

La position de Dante est claire, cohérente, et elle illustre bien l'alliance de rigueur scientifique et de fantaisie poétique caractéristique du poète. On s'est naturellement interrogé sur les sources de la doctrine, et non sans succès, mais il n'est pas certain que l'érudition ainsi dépensée facilite beaucoup l'intelligence de la *Divine Comédie*. Dante lisait de la philosophie par intérêt personnel, sans

aucun doute, mais aussi pour s'approvisionner en matériaux utilisables dans le Poème Sacré. Incontestablement fidèle à la tradition péripatéticienne, dont il se réclame ici expressément, Dante n'aurait certainement pas pensé lui être infidèle en préférant, sur tel point particulier, Albert le Grand à Thomas d'Aquin. Ajoutons que l'on ne peut comparer ce qu'il dit d'une question à ce qu'en dit Thomas d'Aquin sans prendre la précaution de se demander s'il s'agit identiquement de la même question.

On a dit, avec quelque apparence de raison, que Dante se sépare ici de la doctrine de la *Somme*, en affirmant la persistance de la *virtus formativa* à travers toute la suite des transformations de l'embryon. Et il est vrai que saint Thomas semble l'avoir niée : « *Virtus autem activa quae erat in semine, esse desinit, dissoluto semine, et evanescente spiritu qui inerat.* »¹¹ Mais s'agit-il de la même *virtus formativa*, et exerçant la même fonction ? Un texte très précis et développé du *Contra Gentiles* affirme la persistance de la *virtus activa* initiale, venue du père, durant le processus entier de la génération. Comment, autrement, le père engendrerait-il un homme, et non pas seulement un fœtus ? Puisque Dante se proposait d'établir que la *virtus formativa* du corps humain vivant reste la cause formative du corps de l'ombre, on comprendra qu'il ait maintenu la position du *Contra Gentiles* : la *vis formativa* reste la même, du commencement de la formation du corps à la fin¹².

11. *Summa theologiae*, I, 118, 1, ad 4 m. Cf. I, 119, ad 2 m.

12. La position de saint Thomas est clairement exposée dans le *Contra Gentiles*, II, 89. Il s'agit toujours de prouver que l'âme est produite par Dieu par création. Pour le comprendre, il faut noter que la *virtus formativa*, transmise avec le sperme au moment de l'acte générateur, est en réalité quelque chose du père. Elle n'est donc pas une âme et elle n'en deviendra pas une au cours de la génération : « *Non igitur ipsamet virtus quae cum semine deciditur et dicitur formativa, est anima neque in processu generationis fit anima; sed quum ipsa fundetur, sicut in proprio subjecto, in spiritu cujus est semen contentivum sicut quoddam spumosum, operatur formationem corporis, prout agit ex vi animae patris cui attribuitur generatio sicut principali generanti, non ex vi animae concepti, etiam postquam anima inest; non enim conceptum generat seipsum, sed generatur a patre. Et hoc patet discurrenti per singulas virtutes animae.* » Après avoir procédé à cette induction, Thomas conclut que « la formation du corps, surtout quant à ses parties premières et principales, n'est pas le fait de l'âme engendrée, ni de la vertu formative agissant par la vertu de cette âme, mais bien de l'âme engendrée agissant en vertu de l'âme génératrice du père, dont l'œuvre est de produire quelque chose qui soit semblable au générateur quant à l'espèce ». Et voici la conclusion, décisive en ce qui concerne notre problème : « *Haec igitur vis formativa eadem manet in spiritu praedicto, a principio formationis usque in finem; species tamen formati non manet eadem: nam primo habet formam seminis, postea sanguinis, et sic inde quousque veniat ad ultimum complementum.* » La génération se compose donc en réalité de « beaucoup de générations et corruptions successives » qui conduisent en ordre, par de nombreuses formes intermédiaires, de la première forme de l'élément à la dernière forme de l'être engendré. Chez saint Thomas, comme chez Dante, la force formative héritée du père reste la même du commencement à la fin de la

Le lecteur de Thomas d'Aquin risque de s'égarer, surtout s'il pense en même temps à Dante, parce qu'il lui échappe que le souci majeur, pour ne pas dire unique, du théologien, est d'assurer l'origine divine de l'âme humaine, c'est-à-dire intellectuelle. Pour cela, il faut que l'âme sensitive et végétative disparaisse au moment où Dieu infuse l'âme raisonnable dans l'embryon. C'est ce que dit la *Summa theologiae* ; car il est clair qu'au moment où l'âme intellectuelle arrive du dehors dans le corps humain, puisque la forme parfaite assume les opérations des précédentes, celles-ci disparaissent. Ce que dit le *Contra Gentiles* est autre chose, mais qui ne contredit en rien ce qui précède. Thomas y enseigne que, dans la *génération du corps humain*, opération unique, bien que composée de plusieurs générations et corruptions particulières ordonnées à la même fin, la vertu formative du sang et du sperme reste la même du commencement à la fin. C'est la semence qui conduit toute l'opération, jusqu'au moment où la dernière âme à conférer au corps ne peut plus l'être par aucune vertu corporelle. A ce moment, la semence a terminé son œuvre. Le corps étant complètement formé et apte à recevoir l'âme raisonnable, la semence disparaît. Il faut toujours en revenir là-dessus au *Contra Gentiles*, II, 89 : « Plus une forme est noble et distante de la forme de l'élément, plus il faut de formes intermédiaires pour arriver graduellement à la forme dernière, et plus il faut donc de générations entre les deux. Par conséquent, dans la génération de l'animal et de l'homme, où la forme est très parfaite, il y a de nombreuses formes et générations intermédiaires, donc aussi de corruptions, puisque la génération de l'un est la corruption de l'autre. L'âme végétative, qui est là en premier, alors que l'embryon vit de la vie d'une plante, se corrompt ; une âme plus parfaite lui succède, qui est nutritive et sensitive à la fois, et l'embryon vit alors de la vie d'un animal ; cette âme une fois corrompue à son tour, l'âme raisonnable lui succède, qui est introduite du dehors, bien que les précédentes l'aient été par la vertu de la semence. » Pesons ces mots : *licet praecedentes fuerint virtute seminis*. Dante ne contredit pas Thomas d'Aquin. Il ramène la vertu formative de la semence à la fin de l'opération, parce qu'elle seule peut expliquer la formation d'un corps et que la formation du corps de l'ombre est ce qu'il se propose d'expliquer. Cette vertu formative ne reparait pas dans l'embryologie thomiste, parce que saint Thomas n'a pas d'ombres à expliquer.

Que sont donc ces ombres en tant que personnages poétiques ? Ce ne sont pas des corps solides, mais on ne peut dire non plus qu'elles ne soient rien, puisque nous venons de voir qu'elles sont faites d'air condensé ou épaissi par des exhalaisons ou vapeurs

génération, bien qu'elle engendre des êtres intermédiaires distincts. Dante étendra cette explication de la formation du corps vivant à celle de l'ombre, mais on ne voit pas qu'il l'ait modifiée en l'appliquant à ce problème nouveau, dont ne parle pas saint Thomas d'Aquin.

humides. Elles ne sont pas plus des corps que l'ombre projetée par un corps n'est un corps ; pourtant, l'ombre d'un corps est au moins visible, elle a assez de réalité pour pouvoir être vue, et tel est précisément le cas des ombres dantesques : « O ombre vane fuor che nell'aspetto ! » (Purg. II, 79). Une ombre s'approche de Dante pour l'embrasser affectueusement, et le poète veut faire de même, mais sans succès ; ses bras ne rencontrent que du vide : « Trois fois je joignis les mains derrière elle, et trois fois je me retrouvai les mains sur la poitrine (*ibid.*, 80-81). En d'autres termes, quand on veut embrasser une ombre, les bras passent au travers. Cette insubstantialité des ombres est chose dont elles ont conscience et même dont elles souffrent. Dans le Purgatoire (XXI, 130-136), Stace apprend que son interlocuteur est ce même Virgile dont il vient, sans l'avoir reconnu, de faire l'éloge. Informé de la présence du poète, il veut se prosterner pour lui baiser les pieds, mais Virgile l'arrête : « Ne fais pas cela, frère, car tu es une ombre et ce que tu vois est une ombre. » Sur quoi, insoucieuse des problèmes spéculatifs que pose son comportement, l'ombre de Stace « se relève » et dit à celle de Virgile : « Tu peux voir à présent de quel amour je brûle pour toi, puisque je peux oublier notre irréalité au point de traiter une ombre comme un corps solide. » *Perrochè... è chiamata ombra...* Dans quelle mesure Dante lui-même croyait-il à la réalité de ses ombres et à l'explication qu'il en proposait ?

La première question ne comporte peut-être pas de réponse. La croyance aux fantômes, revenants et apparitions de toutes sortes était presque universelle au Moyen Age ; elle est encore commune, et même ceux d'entre nous qui n'y croient pas professent rarement leur incroyance sans prendre quelques précautions, car bien que cette expérience leur fasse encore défaut, ils n'oseraient la dire impossible. Le cas de Dante est différent : on demande s'il croyait à la réalité des ombres de la *Divine Comédie* ? Une chose du moins est sûre, c'est qu'il entend bien que nous y croyions. Le JE de Dante domine tout le poème. Du premier *mi ritrovai* à la conclusion de l'œuvre, Dante dit : *j'ai vu...* et il emploie tout son art à nous faire imaginer que nous voyons aussi. En fait, cet art est tel que nous ne nous posons même pas la question ; du premier coup, cet impérieux génie s'assure de notre complicité.

Il ne fait du moins aucun doute que, quoi qu'il ait pensé de la réalité de ses propres personnages, Dante les tenait pour *possibles*. Deux ordres de considérations permettent d'ailleurs d'affirmer qu'il a cru à la réalité d'êtres de ce genre ; les unes se rapportent aux anges, d'autres concernent la condition des âmes humaines séparées de leurs corps, et pourtant réelles, entre le moment de la mort de l'homme et celui de la résurrection.

Comme les âmes humaines, les anges sont naturellement invisibles, étant de purs esprits. Pourtant, les anges apparaissent parfois aux hommes ; il faut donc qu'ils se présentent à la vue comme corporels. Ce ne peut être que l'effet d'une sorte de miracle et, pour chaque apparition, d'une grâce particulière de Dieu. Encore faut-il

que ce miracle ne contienne aucune impossibilité, c'est-à-dire que la notion n'en soit pas contradictoire et impossible. C'est ce qu'on veut dire en affirmant que de telles apparitions sont au moins intrinsèquement *possibles*. Il s'agit alors, comme pour les ombres dantesques, d'un être incorporel qui se fait voir sous l'apparence d'un corps.

Selon saint Thomas d'Aquin, par exemple (puisque Dante s'inspire si souvent de sa doctrine), l'explication théologique de ces faits est que pour se manifester, l'ange assume l'apparence d'un corps. Ce n'est pas vraiment un corps comme celui de l'homme, car l'ange n'est pas une âme, il ne peut donc devenir la forme substantielle d'un corps organisé doué de vie. L'ange qui assume un corps n'y exerce aucune des facultés proprement animatrices que les âmes exercent dans les corps. Bref, le corps assumé par l'ange n'est que l'apparence d'un corps véritable, *il ne vit pas*. Qu'on relise à ce sujet, dans la *Summa theologiae*, 1^{re} partie, la question 51 : *Du rapport des anges aux corps*, on y verra successivement établis les trois points suivants : 1^o Que les anges n'ont point de corps auxquels ils soient naturellement unis ; 2^o Que les anges assument des corps ; 3^o Qu'il n'exercent dans ces corps aucune des opérations de la vie. C'est dans de tels corps *assumés* que des anges apparurent à Abraham et à sa famille, à Loth et aux habitants de Sodome ; celui qui apparut à Tobie était visible à tous les assistants. Il ne s'agit pas alors de visions mentales, œuvres de l'imagination, mais de visions réelles, corporelles, qui sont l'œuvre des yeux. Comme les anges n'ont pas de corps, ils en assument un pour se faire voir, mais sans l'animer.

Comment les assument-ils ? Thomas d'Aquin a risqué là-dessus une hypothèse. Les anges ne peuvent assumer des corps de terre, parce que ceux-ci ne pourraient disparaître instantanément, comme font les anges, au moment où ils veulent. Ils ne peuvent non plus se faire des corps avec de l'air, car l'air ne peut recevoir ni forme ni couleur. Mais voici une possibilité réelle : « Bien que l'air, dans son état de rareté naturelle, ne retienne aucune figure ni couleur, il peut recevoir figure et couleur quand il est condensé, comme on le voit par les nuages. C'est ainsi que les anges assument des corps faits d'air, en le condensant, par la puissance divine, autant qu'il est nécessaire pour lui donner la forme d'un corps. » (*Sum. theol.*, I, 51, 2.)

Voilà des apparences de corps dont on peut dire qu'elles aussi sont des *ombre vane fuorchè nell'aspetto* ; ce sont des apparences, et leur matière est la même que celle des ombres dantesques, mais ce ne sont pas vraiment des ombres. Les corps assumés par les anges ne sont, comme les ombres, que de l'air condensé, mais c'est la volonté de l'ange, aidée du pouvoir de Dieu, qui le condense, aussi n'en est-il point l'âme. Au contraire, l'ombre dantesque se fait elle-même un corps apparent en exerçant la même forme animatrice qui lui est naturelle ; elle n'assume pas plus son corps d'ombre qu'elle n'assume son corps naturel, elle se le donne en le faisant avec les matériaux de fortune dont elle dispose ; enfin, on peut même

dire qu'elle s'y reflète, puisque ce corps insubstantiel se configure de lui-même comme il convient pour exprimer les émotions de l'âme qui l'a secrété autour d'elle. Ainsi, bien que la réponse de Dante au problème de l'ombre s'inspire visiblement de celle que Thomas donne au problème de l'ange, elle n'est pas la même. Car à la question de savoir : *Utrum angeli et demones habeant corpora naturaliter sibi unita*, Thomas répond non (*De pot.*, VI, 6) alors que, on vient de le voir, Dante s'attache à faire de la formation du corps de l'ombre une opération naturelle de la même force plastique, ou vertu formative, à laquelle on doit entièrement — sauf l'infusion de l'âme raisonnable par Dieu — la formation et constitution interne du corps vivant. Le poète a donc seulement retenu de la théologie de son temps le modèle d'une explication possible des êtres poétiques dont il cherchait à définir la nature ; il a dû adapter cette explication aux données du problème particulier qu'il désirait éclaircir.

Un autre genre de problèmes pouvait aider Dante à s'orienter dans ces difficultés, car la condition des âmes séparées en créait pour les théologiens eux-mêmes. N'en retenons qu'une : les âmes humaines sont jugées immédiatement après la mort et celles qui sont condamnés à l'enfer sont aussitôt soumises à des châtimens corporels, *bien qu'elles n'aient plus de corps*. Ces âmes se trouvent donc dans une situation semblable à celle des ombres malheureuses qui souffrent dans l'enfer de Dante. Pour expliquer que pareille chose soit possible, saint Thomas recourt à des moyens héroïques, particulièrement celui de la toute-puissance divine qui, pourvu que l'œuvre ne soit pas contradictoire et impossible en elle-même, peut toujours faire ce qu'elle veut.

Quel est ici le problème ? Qu'une âme sans corps puisse souffrir d'un corps, tel par exemple que le feu. Il est vrai que, dans l'ordre naturel, cela est impossible. Il est naturel à l'âme d'être la forme substantielle du corps, et par conséquent aussi de jouir ou de souffrir par lui ; cela est naturel parce que Dieu l'a ainsi voulu ; mais, pour la même raison, Dieu peut aussi vouloir que l'âme soit liée au corps de mainte manière différente. Utilisant le pouvoir des démons, même un homme peut lier les esprits d'autres hommes à des images, comme font les nécromants : « A plus forte raison, les esprits des damnés peuvent-ils être liés au feu par le pouvoir de Dieu, et cela même est pour eux une affliction de plus, de se savoir asservis à des choses si basses en punition de leurs fautes » (C. G., IV, 90).

Cette étonnante doctrine ouvrait à Dante des possibilités intéressantes, puisqu'elle autorisait, ou plutôt exigeait, un enfer où, comme dans celui du poète, les damnés subissent des châtimens corporels, mais d'autres possibilités, poétiques cette fois, lui étaient en même temps refusées. Selon Thomas d'Aquin, les âmes damnées souffrent du feu éternel, mais ni corps ni ombre de corps ne sont requis pour qu'elles en souffrent. Leur âme séparée subit immédiatement cette brûlure. Saint Thomas est tellement soucieux de maintenir ce point, qu'il admet qu'on interprète au sens spirituel certaines paroles de l'Écriture touchant les supplices des damnés.

Le ver rongeur dont parle Isaïe (66 : 24) peut fort bien être entendu comme signifiant le remords torturant leurs consciences, car il ne se peut qu'un ver corporel ronge à présent une substance spirituelle, ni même qu'il ronge plus tard les corps des damnés, puisqu'ils seront alors incorruptibles. Mais voici qui menace plus directement le projet de Dante : « Les larmes et les grincements de dents ne peuvent être compris que métaphoriquement dans des substances spirituelles. On peut néanmoins entendre ces tourments au sens corporel après la résurrection, mais même alors il ne faudra pas comprendre les pleurs comme s'il s'agissait de larmes versées, parce que les corps de ce genre ne pourront pas se décomposer ; il y aura seulement douleur du cœur, trouble des yeux et de la tête comme ceux qui accompagnent d'ordinaire les pleurs » (C. G., IV, 90).

Ceci nous laisse assez loin de l'enfer de Dante, avec ses damnés dévorés, gelés, tronçonnés, noyés dans les fleuves de feu ou fendus en deux à coups d'épée. Tout cela y est vrai littéralement, non métaphoriquement. Le corps est ici la première victime, et la valeur plastique des supplices subis par lui passe au premier plan dans les intentions du poète. Mais il a de quoi les réaliser, car tout aériens qu'ils sont, les corps de ses damnés n'en sont pas moins liés à leurs âmes par des liens naturels et réels. Ils sont modelés par leurs âmes du dedans, avec les matériaux imparfaits dont elles disposent, de manière telle qu'elles peuvent s'exprimer par eux ; pourquoi donc ces corps, qui sont leur œuvre, ne pourraient-ils pas agir en retour sur elles ? Les âmes damnées de Thomas d'Aquin ne sont pas les ombres damnées de Dante. Ici encore le statut ontologique de l'ombre dantesque se révèle irréductible à celui de toute âme connue des théologiens.

C'est qu'elle n'est en effet aucune d'elles. Qu'est-elle donc ? Il faut bien en revenir une fois de plus à la même conclusion : l'ombre dantesque est un être essentiellement poétique, que lui-même a voulu tel et accueilli comme tel de la part de son bien-aimé maître Virgile. Ici, d'ailleurs, le cas de Dante cesse de lui être personnel, car en principe la religion chrétienne n'enseigne rien qui ne soit fondé sur l'autorité des Écritures ; or, les joies et les peines de l'autre monde sont des sujets sur lesquels l'Ancien et le Nouveau Testament sont d'une remarquable discrétion. Étant uniquement spirituelles, les joies ne se prêtaient guère à la description, mais les peines corporelles y invitaient. En fait, quand ils ont dit que les damnés souffrent de la peine du feu, et que ce feu est corporel, les théologiens n'ont presque plus rien à ajouter qui soit objet de description possible. La peine du dam ne s'y prête pas. Le lieu même de l'enfer reste objet de discussions et ni sa géographie ni la condition des êtres qui le peuplent ne sont l'objet d'un enseignement généralement accepté. Chez les plus clairvoyants, comme Guillaume d'Auvergne, Albert le Grand et Thomas d'Aquin, on sent à l'œuvre une grande prudence à l'endroit des précisions matérielles de ce genre. Un poète ne trouverait chez eux aucune invitation à décrire ce qu'on déconseille plutôt d'imaginer.

Dès le début de la spéculation chrétienne, Virgile fut là pour combler cette lacune. Le livre VI de l'*Énéide* offrait une descente aux enfers bien faite pour séduire l'imagination. Or Virgile a toujours fait partie de la tradition romaine de la *grammatica*, telle qu'on l'enseignait dans les écoles monastiques ou cathédrales. Ceci est particulièrement vrai de la réforme scolaire carolingienne. Le jeune Alcuin était féru de Virgile ; les poètes, ses contemporains, n'éprouvaient aucune gêne à nommer 'Jupiter' le Dieu de la foi chrétienne. Pour apprécier correctement le sens de telles expressions, il faut les replacer dans leur contexte historique. Les chrétiens les plus sincères et même les plus stricts dans l'expression de leur foi, étaient si profondément imprégnés de culture romaine classique que le monde païen des lettres anciennes accueillait volontiers la foi chrétienne pour lui servir de cadre dans les esprits. On ne disposait d'ailleurs de rien d'autre quand il s'agissait d'imaginer. La contamination mutuelle des deux univers, païen et chrétien, dont tant d'œuvres de cette époque portent la marque, en rend l'interprétation parfois difficile. Le lecteur moderne se demande dans quelle mesure ces auteurs chrétiens prêtent créance à ce qu'ils retiennent, au moins littérairement, d'une tradition païenne qui ne peut plus être la leur.

La culture intellectuelle chrétienne, héritière de la culture grecque à travers la *grammatica* des écoles romaines, ne pouvait pas ne pas rencontrer Virgile. Comment apprendre le latin sans étudier l'*Énéide*, à la fois chef-d'œuvre poétique et passionnant roman d'aventures ? L'attention des théologiens se portait naturellement sur les enfers imaginés par le poète et décrits avec un art merveilleux. La tentation était d'autant plus irrésistible que, nous l'avons dit, l'Ancien et le Nouveau Testaments, sur qui repose l'enseignement des théologiens chrétiens, ne disent que bien peu de chose touchant le sort de l'homme dans la vie future. La vie éternelle sera heureuse ou malheureuse ; elle le sera par la présence ou l'absence de la vue de Dieu ; qu'on ajoute à cela quelques expressions, imagées ou non, sur le ver « rongeur » et le « feu éternel », on aura à peu près l'essentiel de ce que la révélation proprement dite apportait sur ce point. Mais Virgile savait tout sur l'enfer ; il connaissait son emplacement et sa topographie, les noms de ses juges et de ses habitants les plus célèbres, bref il fournissait à l'imagination tous les détails concrets que les Écritures lui mesuraient si chichement.

Les Pères de l'Église ont attribué la plus grande importance aux enfers virgiliens¹³. On voit bien, en lisant la précieuse étude de P. Courcelle sur cet immense sujet, que tout en se méfiant de son paganisme, leur imagination ne pouvait se détacher des scènes inventées par le poète, et que même les éléments platoniciens conservés dans son récit ont souvent été l'objet de leurs réflexions. Du point de vue particu-

13. Pierre COURCELLE, « Les Pères de l'Église devant les enfers virgiliens », dans *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, 22 (1955), 5-74 ; notamment pp. 47-55.

lier qui est ici le nôtre, on retiendra d'abord le fait, à vrai dire fondamental, que la seule existence du récit virgilien confirmait la possibilité de récompenses et de châtements réservés aux âmes dans une vie future. Pour ne parler que des châtements, on conçoit que déjà Lactance se réjouisse « de trouver dans le discours d'Anchise (à Énée) réponse à l'objection : Si l'âme est immortelle, comment peut-elle être suppliciée ? »¹⁴ Si l'âme peut pâtir, elle est mortelle ; si elle est immortelle, elle ne saurait rien souffrir. Lactance s'est donc déjà posé le problème que Dante devra résoudre, et non sans raison, puisque Virgile le premier s'était trouvé aux prises avec lui. Mais Virgile ne l'avait rencontré qu'en poète. Son art n'était astreint à aucune vérité philosophique ou théologique particulière. N'ayant aucune physique ou métaphysique de l'âme, il jouissait à cet égard d'une liberté que le dogme chrétien refusait à Dante. Virgile pouvait donc supposer que l'âme séparée du corps emporte néanmoins avec soi des traces de sa condition corporelle. En d'autres termes, elle n'est pas purement spirituelle et c'est par ce qu'elle a de corporel qu'elle peut pâtir.

Après le long passage où la Sibylle, qui est le guide d'Énée, lui a décrit quelques-uns des supplices subis dans le Tartare (*Énéide*, VI, 548-627), elle conduit le héros aux Champs-Élyséens, séjour des héros qui jouissent là des récompenses dues à la vertu (VI, 635-901). En lisant ces récits pour y chercher réponse à notre problème, on constate d'abord que Virgile use, indifféremment semble-t-il, des mots *vita, anima* et *umbra* : *Di quibus imperium est animarum, umbraeque silentes* (VI, 264) ; peut-être observerait-on chez les traducteurs une tendance à favoriser le mot 'ombre' aux dépens du mot 'âme', mais les deux semblent à bien peu près synonymes. Comme chez Dante, à qui Virgile sert ici de modèle, les ombres sont « vaines » sauf pour la vue. Apercevant la forme de l'ombre à trois corps (*forma tricorporis umbrae*) et, bien différent en cela de Dante qui s'accrocherait aussitôt à la robe de Virgile, Énée dégainé héroïquement et attend de pied ferme la troupe des monstres qui s'avance vers lui, mais la Sibylle le retient : « elle l'avertit qu'il ne voit que des âmes (*vitas*) ténues et sans corps voltiger sous l'image d'une forme creuse ». S'il eût frappé, le fer d'Énée n'aurait pourfendu que des ombres » : *frustra ferro diverberet umbras* (VI, 290-294). On multiplierait sans profit les témoignages de parenté entre les ombres virgiliennes et celles de Dante, mais en voici au moins un qui suffirait à lever les

14. P. COURCELLE, *op. cit.*, p. 47. — Sur la réponse de saint Ambroise à notre question, p. 49, notes 4 à 7. — Il est sans doute superflu de noter, d'abord, que la notion virgilienne des enfers ne correspond pas à la notion dantesque de l'enfer : au sens dantesque du mot, il n'y a pas de descente d'Énée en enfer, il l'évite plutôt pour aller aux Champs-Élyséens ; ensuite, le voyage d'Énée en l'autre monde n'est qu'un épisode — à la vérité central — du poème, le héros troyen allant seulement vers l'ombre de son père et la vision prophétique de la fondation de Rome, au lieu que le voyage de Dante est toute la substance du poème dont le sujet est la condition des âmes après la mort.

doutes sur leur filiation, s'il y en avait. On se souvient de Stace tentant vainement d'étreindre l'ombre de Virgile, ne saisissant qu'une ombre vaine, et refermant trois fois les bras sur sa poitrine ; voici à présent la rencontre d'Énée et de son père Anchise : « Laisse-moi te serrer la main, père, et ne te dérobe pas à mon étreinte. Tandis qu'il disait ces mots, de grosses larmes sillonnaient son visage. Trois fois il essaya d'entourer de ses bras le cou de son père ; trois fois, saisie en vain, l'image lui glissa entre les mains, comme les souffles légers du vent ou un songe qui s'envole » (VI, 700-702). Nous sommes bien déjà dans le royaume des *ombre vane fuorchè nell'aspetto*.

Pour expliquer à son fils que des ombres puissent encore jouir ou souffrir et plus encore que certaines d'entre elles doivent renaître un jour à la lumière, Anchise esquisse une sorte de Genèse : *Principio caelum ac terras camposque liquentes...* Au commencement, ciel, terre, mers, astres, tout est animé du dedans par un *spiritus* ; une pensée se mêle à cette masse, s'infuse dans ses membres et leur confère le mouvement. Telle est l'origine de la vie et des vivants. On manquerait de prudence en exigeant de Virgile des précisions qu'il n'est pas en mesure de donner. Il ne dispose pas d'un point de départ aussi précis que la physiologie d'Aristote, mais il fait face au problème et en esquisse une solution possible : « Il reste dans ces germes une énergie ignée (*igneus vigor*) d'origine céleste, tant que des éléments nocifs ne retardent pas les corps, n'engourdissent pas leurs organes et leurs membres moribonds. » Les âmes se trouvent alors, si nous comprenons bien Virgile, dans une situation analogue à celle que décrit Platon. Ainsi emprisonnées dans des corps, elles craignent et désirent, éprouvent plaisirs et peines ; enfermées dans les ténèbres de leur geôle aveugle, elles ne discernent plus la lumière. Et voici le point décisif : « Comme, à l'instant suprême où la vie les quitte, ces malheureuses ne sont pas encore totalement libérées de tous leurs maux, de toute leur misère ni de toutes leurs souillures corporelles, il est absolument inévitable que, désormais invétérées, ces souillures aient poussé en elles des racines d'une profondeur étonnante ; il faut donc que des supplices les punissent de leurs fautes : *ergo exercentur poenis veterumque malorum supplicia expendunt...* Voilà pourquoi certaines âmes sont suspendues en l'air au gré des vents ; d'autres expient leur crime au fond d'un gouffre, ou sont brûlées par le feu ; bref, chacun de nous subit son passé : *quisque suos patimur manes*. Seul le petit nombre des âmes élues retrouvera purifiée l'étincelle céleste qu'elle était au commencement. Certaines demeureront toujours ainsi après mille ans écoulés, un dieu en appellera d'autres au bord du Léthé, pour qu'elles y boivent l'oubli du passé et puissent recommencer une vie nouvelle (VI, 724-751).

N'insistons pas sur la différence fondamentale entre le monde chrétien, où la béatitude est celle du ciel, et le monde de Virgile où elle consiste pour certains à revoir la lumière du jour et à vouloir

rentrer dans un corps mortel : *et incipiant in corpora velle reverti...*¹⁵ Ce n'est pas ici ce qui nous intéresse, mais bien la différence radicale entre le statut biologique de l'ombre virgilienne et celui de l'ombre dantesque. L'âme telle que Virgile la conçoit peut toujours souffrir de son corps, parce qu'elle n'en est jamais complètement séparée, et que peut-être même, étant de nature ignée, elle-même en est un. Les données fondamentales du problème sont différentes dans les deux œuvres. La solution imaginée par Dante pour le problème qu'il se pose ne lui vient donc pas de son maître Virgile. Il n'est pas impossible que lui-même en soit l'inventeur. Si je n'avais dès longtemps perdu toute confiance dans la vraisemblance historique, je dirais sans hésiter que j'en suis sûr. Tout me semble en faveur de l'hypothèse, car cette notion de la nature des ombres permet de résoudre un problème directement lié à l'œuvre de Dante, et à elle seule au moyen âge. Qu'une sorcière conjure l'ombre du roi Saül, on l'expliquera par un maléfice ou, tout au moins, par quelque magie ; ce sont là des exceptions. Il n'y a pas d'ombres dans le monde théologique de l'au-delà, il y a des anges, des démons, des âmes séparées de leurs corps et en attente de les retrouver. Mais il y avait eu des ombres dans l'*Énéide* de Virgile, et si jamais maître fit ouvertement profession de remettre ses pas dans ceux d'un autre maître, ce fut bien Dante lorsqu'il s'écria, dès sa première rencontre avec Virgile : « Tu se' lo mio maestro e il mio autore... », tu es le seul à qui je dois le beau style qui m'a fait honneur. Et non seulement le style, mais la notion même d'un certain ordre de haute poésie hors duquel la vraie grandeur ne peut être atteinte. Qu'avait-il à redouter ? Virgile ne pouvait plus gêner son pouvoir d'invention à partir du moment où Dante avait pris la décision d'en faire un des personnages principaux du poème. Rien ne donne peut-être plus vivement l'impression de voir la création littéraire en acte que le passage d'*Inferno* II, 58-66, où Dante sous nos yeux noue en quelques vers le nœud de son drame.

Tous ses personnages principaux sont là, réunis par ses soins de la manière la plus simple, en des vers aussi familiers que vers peuvent l'être, et pourtant créant comme sans y penser la rencontre la plus étrange, la plus improbable, la plus incroyable qu'on puisse imaginer. Mais nous y croyons, parce que cette invraisemblance absolue est l'histoire de Dante lui-même, sa vérité, sa réalité. Il y a son amour, Béatrice ; le héros de son art, Virgile ; et il y a Dante lui-même, en pleine crise morale, que la création d'un chef-d'œuvre peut seule libérer. La libération de Dante par Virgile sur la prière de Béatrice, quel sujet pour un poème ! Comme il va de soi, c'est la grâce, c'est Béatrice qui prend l'initiative : « O âme courtoise de Mantoue, dont la gloire dure encore dans le monde et y durera

15. Les âmes chrétiennes aussi désirent retrouver leur corps, mais non pour recommencer une deuxième vie terrestre ; elles désirent retrouver leurs corps dans la condition de corps ressuscités et glorieux : AUGUSTIN, *De civitate Dei*, XXII, 26 ; dans P. COURCELLE, *op. cit.*, p. 55, note 1.

aussi longtemps que lui, mon ami, qui ne l'est pas du sort, est en difficultés sur la côte désertique où tant d'obstacles le retardent, que la peur lui fait rebrousser chemin. Je crains qu'il ne se soit déjà égaré si loin qu'à en croire ce que j'ai entendu dire de lui au ciel, je ne m'y prenne à présent trop tard pour le secourir. »

Que l'idée soit belle ou non, poétique ou non, n'est pas pour le moment ce qui importe. Ce qui me semble frappant est que le plan et le propos même de l'action qui s'annonce se rapportent à Dante, à son histoire personnelle, et qu'il s'apprête sans scrupule à mobiliser toute la beauté de l'art, de la terre et du ciel pour assurer son propre salut. Or, que peut être Béatrice dans un poème, sinon une ombre ou une lumière ? Que peut être Virgile dans une épopée sinon une ombre ? Et des ombres ne peuvent se rencontrer qu'au pays des ombres. L'étrange en cette histoire n'est pas que Dante ait su créer tant d'ombres ; il avait pour cela son génie et Virgile. Le trait le plus typiquement dantesque en cette aventure est plutôt que la passion de savoir qui brûlait en lui à l'égal de la passion poétique l'ait conduit à chercher une explication scientifique des créatures de son rêve. On ne se représente pas exactement l'homme que fut Dante, tant que l'on ne perçoit pas en lui, foncière et pour ainsi dire essentielle, cette coïncidence de la science et de la poésie, de la soif de vérité et de l'amour de la beauté.

« OMBRE » ET « LUCI » DANS LA DIVINE COMÉDIE

Des personnages qui peuplent l'autre monde dans la *Divine Comédie*, un seul appartient encore à cette vie : Dante lui-même. Tous les autres vivent désormais d'une vie différente de la nôtre. Ils sont immortels, soit, comme les anges, parce qu'ils sont de purs esprits, et les démons ne sont que des anges déchus, soit que, comme les hommes, ils soient des âmes séparées de leurs corps en attendant la résurrection. En principe, donc, tous sont naturellement invisibles. Mais comment Dante raconterait-il ce que l'on voit dans l'autre monde, si on n'y voyait rien ni personne ? Le poète a donc dû imaginer un procédé conventionnel pour rendre ses personnages visibles, ou du moins représentables à l'imagination du lecteur. Naturellement, il avait des précédents. Sans parler des croyances populaires aux revenants, spectres et apparitions de toutes sortes, il avait à sa disposition l'*Énéide* de Virgile et sa descente aux enfers, mais il s'en fallait de beaucoup que Virgile lui présentât des modèles tout faits pour les âmes damnées, pénitentes ou bienheureuses du monde chrétien. Il était particulièrement difficile, même pour sa puissante imagination, de trouver une solution qui convînt également pour les Trois Royaumes à la fois.

I. — LES OMBRES EN ENFER

Les personnages de l'Enfer sont des Ombres. On vient de voir l'ingénieuse théorie inventée par Dante pour expliquer leur nature et leur formation.¹ Leur corps est fait d'air humide ou de vapeurs semblables à celles dont sont faits les nuages. Bien que Dante en parle parfois, pour faire comprendre leur nature, comme de « reflets », les ombres ne sont pas simplement des images analogues à celles qui se forment à la surface des miroirs. Leur corps est réel ; il se compose en substance de l'air ambiant (*l'aere vicin*), qui adopte la forme que l'âme lui impose (Purg. XXV, 91-96). C'est bien le corps de l'ombre que l'âme assemble en quelque sorte autour d'elle. Corps

1. Voir l'essai précédent.

factice assurément, mais formé par la même âme qui avait déjà formé le corps de l'homme vivant et par conséquent assez semblable à lui pour que, malgré la différence des conditions, ceux qui ont connu le vivant puissent le reconnaître dans son ombre. La fabrication de ce corps factice n'est possible que parce que l'âme du mort dispose du matériau nécessaire, l'air chargé d'humidité comme il l'est après une pluie : *l'aer piorno*, l'air pluvieux. La sagesse est d'accepter l'explication telle qu'elle est, sans la presser au-delà de ce qu'on peut attendre d'une explication poétique, mais Dante lui-même est si féru de précisions qu'on ne fait que suivre son exemple en examinant la notion de plus près.

Le poète pouvait d'abord compter sur la présence des notions populaires de spectres et de revenants dans l'imagination du lecteur. Même s'il n'avait rien expliqué, on l'aurait lu comme une simple histoire de « fantômes »². Mais il doit être alors bien entendu que nulle réalité ne correspond à ces expressions. Chez Dieckens, il est entendu que « Marley's ghost » est une pure fiction. Mais tel n'est pas le cas des ombres dantesques. En tant qu'ils ne font que continuer une croyance populaire, les fantômes dantesques ne posent aucun problème, car le spectre des contes fantastiques représente un mode de pensée primitif antérieur à la distinction philosophique de l'âme et du corps. Dire que ce qui 'revient' est l'âme du défunt ne signifie pas alors que ce que l'on voit ne soit pas quelque chose de corporel. L'âme elle-même est alors conçue comme matérielle. Elle peut être un souffle, ce qui s'échappe du corps quand il « rend l'esprit », un élément subtil et ténu moins grossier que le corps, mais une matière pourtant. Si Dante s'était contenté de concevoir ses 'ombres' de cette manière, il n'aurait eu aucun effort à faire pour expliquer qu'elles fussent visibles ; ses ombres eussent été visibles de plein droit.

La philosophie et la théologie de son temps s'y opposaient. Ce n'était pas exactement une question de religion. Les premiers auteurs chrétiens, ou bien ne disaient rien de précis sur l'âme, ou bien ils la tenaient spontanément pour matérielle. Tertullien était matérialiste à la manière des stoïciens, et il ne voyait là aucune difficulté. Saint Irénée s'appuyait même sur la matérialité de l'âme pour réfuter la métempsycose : quand une âme a pris la forme d'un certain corps à force d'y séjourner, comment pourrait-elle passer ensuite dans un corps de forme différente ? C'est d'ailleurs pourquoi on reconnaît les revenants, quand on les rencontre : « Comme de l'eau versée dans un vase prend la forme de ce vase et, si elle vient à geler, garde la forme du vase, de même aussi pour les âmes, car

2. ÉLIE RECLUS, *Les croyances populaires*, Première série : *La survie des ombres*, Paris, Giard et Brière, 1908 ; particulièrement ch. VIII : « L'âme comme souffle, ombre et reflet », p. 104-125 ; ch. XI, « La faim chez les ombres », pp. 161-174. Je n'ai rien trouvé d'utile sous ces titres prometteurs. Le nom de Dante n'y figure d'ailleurs pas.

s'étant adaptées à leur vase comme il vient d'être dit, elles prennent la forme de leur corps. »³ Dans une hypothèse de ce genre, il n'y a pas de problème, puisqu'il n'y a pas de différence essentielle entre revoir la personne ou revoir son fantôme. Les fantômes littéraires, comme tous les autres fantômes, sont de cette nature. Revoir l'ombre de son père Anchise, pour Énée, c'est revoir Anchise. Mais les ombres dantesques sont différentes ; ce ne sont pas des âmes matérielles, donc naturellement visibles ; chacune d'elles est une âme immatérielle qui s'est fabriqué un corps, ou une apparence aérienne de corps. Quand on marche « sopra lor vanità che par persona » (Inf. VI, 36), on foule aux pieds le corps brumeux d'une âme qui n'est pas elle-même un corps.

L'autre monde de Dante n'est donc pas celui de la croyance populaire, ni même celui de la *Nékyia* de l'Odysée ou des enfers de Virgile. Assurément, il se souvient continuellement du second, mais la nature des ombres est différente dans les deux poèmes⁴. La pensée de Dante se meut dans un univers mental où l'immatérialité de l'âme est déjà reconnue. C'est le monde de Platon, où l'homme est une âme qui se sert d'un corps, mais qui n'est pas elle-même corps et ne saurait par conséquent se rendre visible. On ne peut voir d'elle qu'autre chose qu'elle, à savoir un corps où elle s'incarne, se réincarne, ou quelque apparence de corps humain assumée par elle pour se rendre visible. Le disciple tardif de Platon, Plotin, vivant en un siècle où les sectes initiatiques et les religions de mystères florissaient, ne s'intéressait pas lui-même beaucoup à

3. IRÉNÉE, *Contra Haereses*, II, 34, 1 ; II, 19, 6 ; voir notre *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, New York, Random House, 1955, p. 563, notes 69 et 70. Concernant Tertullien, *op. cit.*, p. 575, note 48. Dieu même est matériel : « Quis negabit Deum corpus esse, etsi Deus spiritus est ? » *Adversus Praxeam*, 7. De même pour l'âme, car si elle n'est pas un corps, elle n'est rien : « nihil enim si non corpus ». Tertullien ne verrait aucune difficulté à ce que des ombres puissent maigrir, car elles mangent. Il s'amuse beaucoup de ceux qui disent que la nourriture de l'âme est la sagesse, qui est immatérielle. Mais, répond Tertullien, il ne manque pas de barbares parfaitement bien portants : *De anima*, ch. VI-IX. — L'Écriture Sainte a accueilli la notion populaire de spectre : Saül demande à la sorcière d'Endor de « faire monter » le prophète Samuel (Rois, I, 28, 13). La sorcière dit : « Je vois un *élohîm* qui monte de la terre. » Il est difficile de savoir la nature de cette apparition. Lors de la mort du Christ (Mat. 27 : 51-53) des sépulcres s'ouvrent et des saints ressuscitent ; ce ne semble pas être des fantômes proprement dits.

4. Sur ce qui suit, voir l'ouvrage classique de Franz CUMONT, *Lux perpetua*, Paris, Paul Geuthner, 1949. Rappelant la division de l'homme en trois éléments : corps, âme et *eidôlon* (reflet, simulacre), Cumont se demande si Virgile n'y fait pas allusion dans *Énéide*, V, 80-81 : « Salve sancte parens ; iterum salvete, recepti/Nequiquam cineres, animaeque umbraeque paternae. » Les Scolies de Vérone donnent ce commentaire : « In tria hominem dividit, animam quae jam in caelum abit, umbram quae ad inferos, corpus quod traditur sepulturae » (VIRGILE, *Œuvres*, éd. F. Plessis et P. Lejay, Paris, Hachette, 1919, p. 446). Cumont renvoie à PLINÉ, *Hist. Nat.*, VII, 55, § 90.

la question. Pour ce philosophe, ce que Platon disait des âmes après la mort n'était que mythe, mais il a voulu donner quelque satisfaction à la curiosité de ceux de ses contemporains qui y croyaient. C'était se poser des questions très voisines de celle que Dante avait à résoudre. Plotin le fait dans un passage des *Ennéades*, I, 1, 12, où il se demande : si l'âme proprement dite ne peut pas pécher, pourquoi serait-elle punie ? Et puisqu'on dit qu'elle est châtiée en Hadès, comment peut-elle l'être sans perdre son immatérialité ?

Visiblement indifférent à une question si peu philosophique, Plotin commence par dire que chacun doit être libre de se faire une opinion là-dessus, mais il suggère aussitôt une réponse possible. On peut distinguer de l'âme elle-même, qui ne peut pécher, une autre âme, d'espèce différente, qui peut pécher. Celle-ci est sujette à des passions violentes. Le composé de ces deux âmes est ce qui pèche et subit des châtiments. La descente de l'âme dans le corps, qui est ce qu'on nomme la naissance, consiste en cette addition même de la deuxième âme à la première. Voici comment l'addition se produit. L'âme proprement dite laisse échapper d'elle-même un reflet (*eidôlon*). Ce n'est pas une chute et l'âme ne commet en cela aucune faute. Entièrement occupée à contempler l'intelligible, l'âme laisse simplement ce reflet aller où il veut. Empruntant un exemple à l'*Odysée*, XI, 608, où le poète montre Ulysse rencontrant l'*eidôlon* d'Hercule aux enfers, pendant que le demi-dieu lui-même — *autos* — est en train de festoyer avec les immortels dans l'Olympe, Plotin conclut, non sans ironie : « Homère paraît bien admettre que l'âme se sépare de son reflet ; il dit que le reflet d'Hercule est en Hadès, pendant que lui-même est parmi les dieux, maintenant ainsi à la fois les deux propositions, qu'il est parmi les dieux et qu'il est en Hadès. C'est donc qu'il l'a coupé en deux... »⁵ (*Enn.*, I, 1, 12).

Plotin s'amuse. Il n'en a pas moins imaginé, en s'amusant, une explication possible de l'existence des fantômes. Ceux-ci ne sont en

5. Cf. Fr. CUMONT, *op. cit.*, p. 354. — On trouvera là un lumineux résumé de la pensée de Plotin sur ce point : « Se demandant si l'âme peut être punie dans l'Hadès, il suggère qu'elle ne descend pas dans la matière, mais se borne à l'illuminer du dehors, et y projette une image d'elle-même, un *eidôlon*, qui s'est joint à elle au moment de sa naissance. Il allègue à l'appui de cette thèse les vers de la *Nékyia* homérique (*Hom.*, *Od.*, XI, 601) où il est dit qu'Héraklès festoie dans l'Olympe avec les dieux tandis que son *eidôlon* surgit du fond de l'Hadès. » — Le mot italien *idolo*, aujourd'hui littéraire, se rencontre une fois sous la plume de Dante, avec le sens d'image d'un objet réfléchi dans un miroir : *Purg.* XXXI, 124-126. Dante aurait pu s'en servir pour désigner les ombres, mais c'est la tradition virgillienne qu'il a suivie. — Sur l'image du vivant qui survit à la mort, voir déjà Pindare, E. R. DOODS, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Aubier, 1965, ch. V, p. 135 et p. 157, note 1. Cf. pp. 138-139. Le rêve est un cas différent de celui du fantôme, ou revenant, qui ne se présente pas pendant le sommeil, mais à l'état de veille. La problématique savante de Dante ne doit pas être confondue avec les croyances populaires qu'elle utilise à des fins surtout poétiques.

somme qu'une des formes que prend le corps humain au cours de ses changements d'état. Plotin se trouve ainsi en présence d'une classe d'êtres moins semblables aux ombres virgiliennes qu'aux ombres dantesques. Entièrement différentes par leurs métaphysiques⁶, les deux doctrines communiquent par cette idée, que de même que, chez Plotin, l'Âme universelle, demeurant immobile, « donne d'elle des reflets qui sont comme ceux d'un visage en plusieurs miroirs », de même aussi, chez Dante, le rapport de l'ombre à l'homme est comparable à celui d'un reflet à la glace dans laquelle l'homme se reflète (Purg., XXV, 25-27).

Dante n'est aucunement plotinien, mais il faut ajouter que Plotin est plus aristotélien qu'on ne l'imagine souvent. Il ne considère pas la descente de l'âme dans son corps comme une chute. Selon lui, c'est plutôt le corps qui désire l'âme comme, chez Aristote, la matière désire la forme. On accordera que son langage, ou peut-être sa pensée, trahit quelque hésitation sur ce point⁷, mais le seul qui nous concerne immédiatement est qu'en se posant la question du séjour de l'âme en Hadès, et se demandant en quel sens (évidemment figuré) on peut dire qu'elle y « descend », Plotin nous donne à choisir. Si on entend par là qu'au moment de la mort l'âme cesse d'être visible, descendre signifie simplement qu'elle se sépare à ce moment du corps. Mais si on veut dire qu'elle passe alors dans un lieu inférieur, et pire, on entend encore par là qu'elle continue d'accompagner son corps et passe alors dans le lieu où il se trouve. Mais, objectera-t-on, comment serait-elle sous terre avec le corps quand le corps a cessé d'exister ? Plotin répond que, séparée de son corps, elle ne l'est jamais de ce qu'il nomme son *eidôlon* ; elle est donc nécessairement là où est son reflet⁸.

Porphyre annonce Dante de plus près que son maître Plotin, dans

6. Le rapport de modèle à image est tout à fait général dans la philosophie de Plotin. L'image est distincte du modèle mais ne lui ajoute rien. S'il n'y avait pas de reflets, il n'y aurait que l'Un, car tout en vient par mode de représentation et d'imitation. Le corps est une image (reflet, *eidôlon*) de l'âme : *Enn.*, I, 1, 8 ; édition et traduction E. BRÉHIER, Paris, Les Belles-Lettres, vol. I, p. 44. La forme est dans la matière comme un reflet : *Kai è morphè dé eidôlon* ; II, 4, 5 ; p. 59, ligne 18. — L'intelligible est au sensible comme le modèle à l'image, II, 4, 15 ; t. II, p. 69, ligne 22. — Tout ce qui n'est pas l'Un en est un *eidôlon*, III, 9, 1 ; t. III, p. 172, lignes 8-9 ; c'est en particulier le cas des âmes, IV, 9, 4 ; t. IV, p. 234, lignes 15-20. — Le corps est une image de l'âme, qui est sa vie, IV, 3, 10 ; t. IV, p. 77, lignes 38-39. — Ce reflet n'est qu'un cas particulier de l'épanchement universel, grâce auquel tout vient de l'Un par mode d'imitation, sans s'en séparer : V, 2, 1 ; t. V, p. 34, lignes 2-21.

7. Plotin dit, d'une part, que la venue de l'âme au corps est « une sorte de communion, de quelque mode que ce soit, avec l'âme » (*Enn.*, VI, 4, 16 ; t. VI, p. 197 ; traduction E. BRÉHIER). Il ajoute presque aussitôt que l'âme « saute » alors dans un être particulier (*Enn.*, *loc. cit.*, p. 197, lignes 29-30). Cet *exéthorén*, que Bergson aimait citer, l'amusa beaucoup.

8. *Enn.*, *loc. cit.*, p. 198, lignes 39-44.

un fragment que nous a conservé Stobée⁹. Il pense qu'en s'unissant au corps par la naissance, l'âme se fait un *eidôlon*, sorte de tunique d'air dont elle s'enveloppe et qu'elle conserve après la mort de son corps. Étant comme moulée sur l'âme, cette tunique lui ressemble. C'est la force de l'imagination qui l'imprime sur cette gaine d'air et fait qu'après la mort du corps elle continue de ressembler au corps que l'âme avait pendant la vie. « Il convient donc que l'âme soit en Hadès, si elle y préside à un reflet dont la nature est d'être dans un lieu et de séjourner dans les ténèbres. Si donc l'enfer est un lieu souterrain et ténébreux, l'âme s'y trouve naturellement avec son *eidôlon*, car au moment où elle se sépare de son corps solide, elle est suivie de l'esprit qu'elle avait recueilli en traversant les sphères. Et puisque, de son vivant, elle avait contracté un rapport aux membres du corps auquel elle était unie, la force de son imagination s'imprime dans l'esprit et assemble ainsi ce simulacre. »¹⁰ On dit alors que ce reflet est en Hadès parce que sa nature est ténébreuse : « et comme l'esprit lourd et humide tend vers les lieux souterrains, on dit qu'il descend sous terre », non pas, rappelons-le, qu'il se déplace localement pour s'y transporter, mais parce que sa nature l'assimile à un lieu de ce genre. Au moment de la naissance, lorsque l'âme est entrée dans un corps formé de vapeurs humides, elle-même

9. STOBÆUS, *Eclogarum physicarum et ethicarum libri duo*, ed. A.H.L. Heeren, Göttingen, 1794 : lib. I, cap. 52, § 50, pp. 1040-1045. Même fragment inséré dans les *Sententiae* de Porphyre, en tête de l'édition Creuzer des *Ennéades* (Paris, Firmin Didot, 1855), § 32, p. xxxvii. — Sur la rechute de Porphyre dans la théurgie après la purification philosophique accomplie par Plotin, E. R. DODS, *op. cit.*, pp. 272-274. On vient pourtant de voir que Plotin lui-même, si essentiellement philosophe qu'il soit, ne tenait pas les croyances sur la vie de l'au-delà pour totalement dénuées de sens. On ne voit en tout cas pas trace chez lui de la raillerie sceptique de Juvénal, Cicéron, Sénèque, Lucien, etc... Cf. DODS, p. 249, note 48.

10. La pensée de Porphyre, difficile à suivre, est clairement résumée par Franz CUMONT, *Lux perpetua*, pp. 567-568 : « A mesure que cette âme (qui aspire constamment au divin) est descendue ici-bas, elle s'est revêtue de tuniques successives, qui l'ont couverte d'une enveloppe subtile de plus en plus épaisse. Proche encore de sa pureté originelle, elle a pris un corps éthéré, voisin de l'immatériel ; passant ensuite de la raison à l'imagination, un corps solaire ; puis en s'efféminant, un corps lunaire... Tombée enfin dans le monde sublunaire, l'atmosphère humide de vapeurs l'entoure de son *eidôlon* comme d'un nuage. Ce vêtement vaporeux, qui est intermédiaire entre le corps et l'intellect, est pour Porphyre un souffle (*pneuma*) analogue au corps astral des théosophes modernes. C'est grâce à lui que l'âme acquiert ses diverses facultés, éprouve des sensations, sent s'éveiller en elle les passions. Si elle s'y abandonne, et cède à son penchant pour les jouissances terrestres en se détournant de la contemplation des intelligibles... elle s'en trouve à la fois alourdie et souillée », *op. cit.*, pp. 567-568. — Sur sa relégation en Hadès « quand elle est unie à un *eidôlon* pesant et obscur », p. 369. — Il ne s'agit ici que d'une parenté générale entre les deux notions d'*eidôlon* et d'*ombra*, précisée par l'idée que le corps de l'un et de l'autre est fait d'air humide. Dans le passage de Cumont cité plus haut, les italiques sont de moi.

était informe, comme l'atteste l'ignorance de l'enfance ; au moment de la mort, quand elle sort de ce corps avec son esprit encore troublé par des exhalaisons humides, elle entraîne avec soi son ombre (*skian*). Alourdie par cet esprit pesant, elle tend naturellement vers le bas, si rien ne la retient. « Ainsi donc, de même qu'il lui faut vivre sur terre tant qu'elle porte avec soi son enveloppe terrestre, de même aussi, lorsqu'il attire à soi des exhalaisons humides, cet esprit doit nécessairement être accompagné de son reflet (*eidôlon*). »¹¹ Nous venons donc de rencontrer pour la première fois l'équivalent grec du mot *ombra*. On les nomme des ombres, dit le texte de Porphyre conservé par Stobée, parce qu'elles n'ont ni corps ni mémoire. L'âme alourdie traîne son ombre : *skian éphelkétai* ; on nomme ces apparences des ombres par rapport à la solidité des corps mortels : *pros tha thnèta eisi skiai*. Ce sont bien déjà des *ombre vane fuor che nell' aspetto* (Purg., II, 79).

Resterait à savoir par quels cheminements l'*eidôlon* est parvenu jusqu'à Dante. La recherche serait un peu vaine car les voies de transmission étaient multiples. On pourrait penser à Virgile, où Didon annonce fièrement (En IV, 654) : « Et nunc magna mei sub terras ibit imago. » Parmi les divers sens d'*imago* proposés par Servius pour le mot *umbra*, il rappelle qu'on l'a défini « quoddam simulacrum quod ad nostri corporis effigiem fictum inferos petit, et est species corporea, quae non potest tangi, sicut ventus. » Dante connaissait sans doute Servius, qui était le Scartazzini de son temps, mais on notera que la simple lecture de Virgile lui en apprenait là-dessus autant que le commentaire¹², où il n'est d'ailleurs pas question de vapeur humides. Porphyre est plus près de Dante sur ce point que Servius. Confessant mon ignorance, et laissant la parole à de mieux informés, ou de moins exigeants en matière de preuve, je me contenterai donc d'observer que cette notion, d'ailleurs à la portée de toute imagination, se rencontrait assez fréquemment dans

11. PORPHYRE, dans le florilège de Stobée, I, 52, 49 ; *éd. cit.*, p. 1037. — Porphyre fait allusion à des châtiments infernaux (faim, soif, lourds fardeaux) et renvoie sur ce point à Apollodore, *De diis*, 20 et de *De Inferis*. Apollodore se représente les âmes comme des images reflétées dans l'eau ou dans un miroir ; comme ces images, elles nous représentent et imitent nos mouvements (cf. *Purg.*, XXV, 25-27) ; mais ce ne sont pas des solides qu'on puisse toucher : *Eclog.*, I, 52, 46 ; p. 1013. — Sur le rapport des notions d'obscurité, humidité, corps et mort, voir Hermès TRISMÉGISTE, *Poimandrès*, I, 20, éd. A. D. Nock, A.-J. Festugière, Paris, Les Belles-Lettres, 1945, t. I, p. 13.

12. Servius dit (IV, 654) : « sciendum tamen, abuti poetas et confuse vel simulacrum vel umbras dicere ». Je soupçonne F. Plessis et P. Lejay, éditeurs plus humanistes qu'archéologues du Virgile des écoles françaises, de s'y être laissé prendre. Ils commentent bravement : « *Mei* : que je laisserai de moi » (VIRGILE, *Œuvres*, Paris, Hachette, 1919, p. 434, note 9). Mais Didon ne parle pas de la grande image d'elle-même qu'elle laissera dans le souvenir des hommes ; c'est au royal *eidôlon* de cette grande âme que pense Virgile, son *imago*, qui va chercher refuge aux enfers. Énée l'y retrouvera au livre VI : *recens a vulnere Dido*.

l'école post-platonicienne¹³ et qu'il n'est pas impossible qu'elle soit parvenue jusqu'à Dante par un canal inconnu de nous.

J'espère qu'on ne partira pas de là pour attribuer à Dante des tendances platoniciennes. Toute son embryologie est strictement aristotélicienne ; elle l'est presque particulièrement ici, où nous le voyons expliquer, par des principes d'Aristote, la formation des ombres, inconnues d'Aristote et que le Philosophe eût tenues pour mythologiques. C'est seulement leur matière que Dante emprunte à une tradition tardive indirectement reliée au nom de Platon.

II. — LES OMBRES EN PURGATOIRE

Que Dante ait hérité de la notion d'ombre telle que lui-même la conçoit, ou qu'il l'ait inventée de lui-même, elle n'a jamais joué chez personne d'autre que lui un rôle comparable à celui qu'elle joue dans la *Divine Comédie*. Elle ne s'y rencontre pas comme une doctrine philosophique ou théologique, comme c'est le cas chez Porphyre et chez Plotin. Il s'agit pour lui d'une idée poétique, destinée à justifier devant l'imagination, celle du lecteur et la sienne, la possibilité de personnages tels que ceux qui peuplent la première partie du Poème Sacré. Qu'avec cela il ait voulu inventer une justification scientifique possible de cette imagerie poétique, c'est la marque même de son génie personnel, également épris de poésie et de savoir, de *bellezza* et de *bontà*. Comme dans la fonte du *Persée* de Benvenuto Cellini, il entre un peu de tout dans la matière dont le poète a fait son œuvre, lui seul a créé la forme qui, aujourd'hui encore, la fait exister.

Mais la rigueur même de son esprit a souvent suscité au poète des difficultés. Quand il ne peut ou ne veut les résoudre, il demande à son art de les faire oublier.

Le passage de l'Enfer au Purgatoire est un changement de scène, il semble que le problème du corps des âmes virtuellement bienheureuses ne devrait pas s'y exposer dans les mêmes termes et peut-être même qu'il ne devrait pas s'y poser du tout. En effet, Caton avertit Virgile et Dante qu'ils ne devront pas se présenter

13. Ces recherches philologiques excèdent ma compétence. M^{lle} M.-T. d'Alverny, à qui j'ai demandé dans quelle direction elles pourraient être poursuivies, a bien voulu me signaler un autre ouvrage de Franz CUMONT, *Symbolisme funéraire*, p. 141, où se trouve cité l'écrit de Porphyre : *De antro nympharum*. Porphyre y explique comment les âmes aspirent de l'air humide en descendant vers les corps et, s'épaississant comme une image qui se condenserait, deviennent visibles. Cumont cite aussi Plutarque, *De sera numinum vindicta*, où il est question de l'âme épaissie par l'humidité. Sur l'*eidôlon*, le même ouvrage (pp. 114-115) renvoie à Plutarque, *De facie lunae*, § 26. Dois-je rappeler que, chez Dante, l'ombre n'est pas de l'âme épaissie ou condensée, mais un corps fabriqué par l'âme avec de l'air épaissi par l'humidité ?

au premier ange les yeux encore offusqués des vapeurs de l'enfer : *l'occhio sorpreso d'alcuna nebbia* (Purg. I, 97). Le purgatoire dantesque n'est pas un lieu obscur et souterrain ; au contraire, c'est une montagne immense qui se dresse sur une île quelque part au milieu de la partie de l'océan encore inexplorée dans l'autre hémisphère aux antipodes de Jérusalem (Purg. II, 1-3). Ce *secondo regno* baigne dans un air plus pur que le nôtre, situé entre la terre et la lune. La première impression du poète, dit-il *tosto ch'io usci' fuori dell' aura morta, che n'aveva contristati gli occhi e'l petto*, fut le plaisir de revoir la lumière du jour et de respirer.

Rien de plus clair, mais Dante franchit ici sans crier gare un sérieux obstacle. Si l'air est pur et lumineux, il doit être sec. On n'y doit plus trouver de cet *aere piorno*, de ces vapeurs humides dont l'âme se sert pour se modeler une ombre. Il ne devrait plus y avoir d'ombres en Purgatoire, faute du matériau nécessaire pour en fabriquer.

Or, il y en a autant que jamais. C'est peut-être même celui des trois Cantiques où les explications sur leur nature et leur origine nous sont le plus généreusement prodiguées. C'est dans *Purgatorio*, nous l'avons vu, que la rencontre de Casella permet au poète de réaffirmer leur manque de substance (II, 79). — C'est au même endroit que Dante se représente, lui corps solide, essayant trois fois d'êtreindre son ami Casella et refermant trois fois ses bras sur le vide. Le manque de substance des ombres est une fois de plus affirmé au Purgatoire, dans la scène inoubliable où, apprenant de Dante que son interlocuteur n'est autre que Virgile, Stace se prosterne pour lui baiser les pieds en signe de vénération, mais Virgile le retient en lui rappelant doucement l'irréalité de leur condition :

non far, ché tu sei ombra, Frate, ed ombra vedi¹⁴.

Le purgatoire est encore le lieu des scènes pittoresques où Dante demande à Virgile comment peuvent bien maigrir des ombres qui, par nature, n'ont ni besoin ni envie de manger. La longue leçon d'embryologie spectrale (Purg. XXV), destinée à faire comprendre comment des gens qui ne mangent plus et n'ont pas de corps, peuvent encore se faire maigrir, *per la dietà*¹⁵, au point de se rendre méconnaissables, se trouve en plein récit du voyage au Purgatoire. On dirait qu'en insistant en cet endroit sur ce paradoxal problème, en nous le remettant sous les yeux avec une insistance presque indiscrete, Dante veuille nous faire oublier qu'il n'a plus là de quoi le résoudre et ne devrait peut-être même plus trouver occasion de le poser. Car il y a des prairies et des fleurs en Purgatoire, des ruisseaux limpides et de l'eau en abondance ; il y est même une fois question d'un air qui s'obscurcit : *l'aere s'annerava* (VIII, 49), mais de l'air assombri n'est pas nécessairement une vapeur humide et de toute

14. *Purgatorio*, XXI, 131-132.

15. *Purgatorio*, XXIV, 18.

façon il est à ce moment trop tard pour expliquer la présence de ces ombres — *molte ombre*¹⁶ — qui peuplent le Deuxième Royaume. Et elles se savent fort bien ombres. Voyant venir Dante, l'une d'elles remarque : « Celui-là ne paraît pas être un corps factice. »¹⁷ Nous sommes là tellement hantés par la présence des ombres, que nous en oublions de nous demander avec quoi leurs âmes séparées du corps ont bien pu les fabriquer.

Je ne prétends pas donner de ce phénomène une explication que pas une ligne de Dante que je connaisse ne me permettrait de confirmer. On ne peut pas s'empêcher d'y rêver, mais, pour ma part, je l'ai fait sans profit. Les intempéries sont rares au Purgatoire ; en principe, elles ne dépassent pas le dernier des trois degrés qui conduisent à sa porte :

perché non pioggia, non grande, non neve,
non rugiada, non brina più su cade
che la scaletta di tre gradi breve¹⁸.

Redisons-le d'ailleurs, les ombres apparaissent dès le début du *Purgatoire* (II, 79 et 83), il faut donc qu'elles se soient constituées aussitôt après la mort du corps. On ne voit qu'un seul moment où cela puisse se produire, c'est celui-là. Or il est très bref, quasi instantané :

Sanz' arrestarsi, per se stessa cade
mirabilmente all'una delle rive ;
quivi conosce prima le sue strade¹⁹.

Position théologiquement correcte, car les textes des théologiens, au moins thomistes, insistent sur le fait que le sort de l'âme se décide aussitôt après d'une manière quasi naturelle, presque physique, le poids de ses péchés ou la force ascensionnelle de ses mérites l'entraînant immédiatement vers le bas ou vers le haut²⁰. Le purgatoire étant

16. *Purgatorio*, XXVI, 9.

17. *Purgatorio*, XXVI, 12 : « Colui non par corpo fittizio. »

18. *Purgatorio*, XXI, 46-48. Il y a bien aussi la fumée produite par les coléreux : XV, 142 ; XVI, 4-9 ; mais elle arrive trop tard et l'idée de l'utiliser à une fin de ce genre serait ridicule.

19. *Purgatorio*, XXV, 85-87. Rappelons que les deux rives sont : celle des bouches du Tibre pour les élus, et celle de l'Achéron pour les réprouvés. Absolument parlant, la description de la formation de l'ombre vaut pour les deux cas, et l'opération se fait aussitôt : « Tosto che loco la circonscrive... » (v. 88) ; c'est bien « l'aere vicin » (v. 93) qui se met en forme dans les deux cas ; mais si on imagine volontiers que des vapeurs puissent prendre forme visible, on se représente mal comment un corps d'air normal peut se faire voir.

20. On croirait ce « sanz' arrestarsi, per se stessa », immédiatement inspiré du *statim* du *Supplementum* de la *Summa theologiae*, LXIX, 2, Resp. « Sicut in corporibus est gravitas vel levitas, qua feruntur ad suum locum, qui est finis motus ipsorum, ita etiam est in animabus meritum, vel demeritum, quibus perveniunt animae ad praemium vel ad poenam, quae sunt fines actionum ».

dans la zone de l'air, il n'y a là aucune impossibilité matérielle, car cet air contient assez de vapeur d'eau pour que l'âme puisse s'en faire un simulacre²¹. Du moins si Dante nous assurait qu'il en est ainsi, nous le croirions sur parole sans même nous demander comment, après s'être formée dans un air humide, l'ombre peut se maintenir dans un air sec. Il nous fait tellement plaisir à lire que nous ne demandons qu'à le croire, mais, précisément, et sauf erreur de ma part, il ne fait pas la moindre allusion au problème. Je ne crois pas Dante incapable de n'avoir tant parlé des ombres dans le *Purgatoire* que pour nous faire oublier qu'il ne devrait pas y en avoir dans le Deuxième Royaume, mais je ne me fais aucune illusion sur la valeur de l'hypothèse. J'aimerais seulement connaître la proportion des lecteurs de la *Divine Comédie* qui perçoivent ici la présence d'une difficulté.

III. — OMBRES ET LUMIÈRES EN PARADIS

Le Troisième Royaume est au-delà de la terre, de l'eau et de l'air. Il est même en un sens au-delà de la zone de feu, car le feu de l'Empyrée ne ressemble en rien au nôtre. Les ombres devraient donc disparaître à partir de là, et c'est à peu près ce qu'elles font. Le Paradis de Dante devrait être littéralement un ciel sans ombres, et c'est à peu près ce qu'il est. Nous aurons à nous interroger sur les exceptions. Le mot *ombra*, qui paraît une centaine de fois dans l'*Enfer* et le *Purgatoire*, ne se rencontre que trois fois dans le *Paradis*.

ipsarum : unde sicut corpus per gravitatem vel levitatem statim fertur in locum suum, nisi prohibeatur, ita animae, soluto vinculo carnis per quod in statu vitae detinebantur, statim praemium consequuntur vel poenam, nisi aliquid impediatur; sicut interdum impedit consecutionem praemii veniale peccatum, quod prius purgari oportet. Et quia locus deputatur animabus secundum congruentiam praemii vel poenae, statim ut anima absolvitur a corpore, vel in infernum immergitur, vel ad coelos evolat, nisi impediatur ab aliquo reatu, quo oporteat evolutionem differri, ut prius anima purgetur ». — Sur les raisons pour lesquelles une âme peut souffrir du feu, q. LXX, art. 3 : puisque sa spiritualité n'empêche pas l'âme d'être la forme d'un corps, pourquoi l'empêcherait-elle de souffrir par un corps ? N'oublions pourtant pas que, l'âme thomiste n'ayant pas d'ombre et n'en étant pas une, son cas et celui de l'âme dantesque sont très différents.

21. La question disputée *De aqua et terra* ne m'a offert aucun fil conducteur que je puisse saisir. Sa théorie de la nature des montagnes, gibbosités du cercle de la terre perçant celui de l'eau sous l'action de la huitième sphère, ou *caelum stellatum* (cap. XXI), explique seulement la possibilité d'une montagne telle que le *Purgatoire*. Le moment fatidique de la séparation des élus et des réprouvés, aux bouches du Tibre, est escamoté en six vers (*Purgatorio*, II, 100-105) (cf. XXV, 86). A ce moment, le lecteur a déjà été conduit sur l'îlot qui porte le mont purificateur ; sa rive fangeuse ne porte que des joncs : est-ce de ce limon, ou de ses exhalaisons, que l'âme élue se fait une ombre ? Dante n'en dit rien.

Faute d'ombres, il fallait bien que le poète imaginât une autre substance pour fabriquer des apparences encore visibles et discernables les unes des autres. Toutes les âmes bienheureuses sans exception étant situées dans le *caelum beatorum*, ciel de paix et de lumière, il ne lui restait plus d'autre élément que le lumineux pour donner aux élus une apparence de corps visible.

C'est ce que le poète a fait. Il a d'abord procédé à l'élimination d'un mot, dont il s'était servi dans le *Convivio*, II, 3, 8 (« cielo di fiamma o vero luminoso »); une fois encore dans l'*Inferno* (II, 21), mais qu'il s'est régulièrement abstenu de nommer ensuite. Si on y pense, il est assez extraordinaire que Dante ait réussi à écrire tout le *Paradiso*, qui se passe entièrement dans l'Empyrée, sans le nommer une seule fois de son nom propre. Comme tant d'autres points curieux dans son œuvre, celui-là ne semble guère avoir retenu l'attention. Il doit pourtant y avoir à cela une raison; je crois qu'il y en a une et qu'elle est simplement d'ordre poétique.

Si, comme Dante le dit expressément, tous les bienheureux sont dans le même ciel (Par. IV, 31-36), il devient poétiquement difficile de les distinguer en cercles analogues à ceux qui groupaient les damnés en enfer ou les pénitents au purgatoire; Dante a donc pensé à utiliser, à titre d'image, la distinction des ciels astronomiques et à feindre que les bienheureux se répartissaient entre eux. Or, l'Empyrée était déjà considéré comme un ciel, théologique il est vrai, mais qu'on avait coutume de compter comme le dernier et suprême ciel, couronnant tous les autres (Conv., II, 3, 10). Il a donc dû (ou pu) trouver gênant de distribuer entre les sphères successives de la lune et des autres planètes des bienheureux qu'il était traditionnel de loger tous ensemble dans l'Empyrée. Si on compte l'Empyrée comme un ciel distinct, tout bienheureux assigné au ciel de Mercure, de Vénus ou du Soleil, se trouvera simultanément dans deux ciels différents. Il s'agit une fois encore de pallier une difficulté en nous détournant de la percevoir. Dante y réussit en substituant au mot *empireo*, auquel les tables des noms et des choses renvoient en abondance, bien qu'il n'en use pas, une de ces métaphores dont il n'est jamais à court: *il ciel della divina pace* (II, 112), *a questa pace* (X, 129), *e venni dal martiro a questa pace* (XV, 148), *gustò di quella pace* (XXXI, 111), autant de périphrases qui toutes signifient: *empireo* mais permettent d'en parler sans le nommer²².

22. *L'Indice dei nomi e delle cose*, à tant d'égards excellent, de Mario Casella (*Le opere di Dante...* Società Dantesca Italiana, seconda edizione, Firenze, 1960) au mot *Pace* (p. 901) ne contient pas une seule référence rapportant ce mot au ciel des bienheureux. L'Index compilé par Francesco Mazzoni pour l'édition de la *Comédie* par Natalino Sapegno, inscrit seulement, au mot *Pace*: « fu universale sotto Augusto a preparare l'avvento del Cristo, Par. VI, 80-81 » (p. 1252). En fait: *questa pace* veut dire: ce ciel, cet empyrée ou cette béatitude. Cf. *Paradiso*, I, 112: III, 85; X, 129; XV, 148; XXI, 111; XXXIII, 8. Equivalents: *paese sincero*, VII, 130-131; *region degli angeli*, XX, 102; *questo gioco*, XX, 117; *questa dolce vita*, XX, 48; *angelico templo*, XXVIII, 53; *l'ultima spera*, XXII, 62.

Ce ciel de paix est aussi un ciel de lumière, et c'est pourquoi, cherchant un moyen de représenter poétiquement les bienheureux dans leurs individualités respectives, Dante a pris le parti d'en faire le contraire des ombres, des lumières.

Il n'est pas certain que tous les commentateurs s'en soient aperçus. Même dans certaines éditions savantes, l'*Indice dei nomi e delle cose*, qui peut faire large place au mot *ombra*, n'en fait aucune à son contraire, le mot *luce*²³. Leur valeur est pourtant exactement la même : *la quinta luce* ou *la luce eterna di Sigieri*²⁴ ont exactement la même valeur que l'*ombra del primo parente* (Inf. IV, 55), l'*ombra sua* (di Vergilio, IV, 81), *e più di mille ombre mostrommi* (Inf. V, 67-68). Grâce à l'usage qu'il fait de *lume*, ou *luce*, Dante peut conférer à son *Paradis* une structure hiérarchique fondée sur les degrés de luminosité de ses personnages. Il faut donc s'accoutumer à penser les *luci* comme des êtres plutôt que comme la qualité lumineuse de certains êtres. Les âmes bienheureuses sont, chacune d'elles, une *luce*, elles circulent librement d'un cercle à l'autre à l'intérieur du même

23. *La divina Commedia*, ed. Natalino Sapegno (Riccardo Ricciardi, Milano, 1957), p. 1251, *Indice dei nomi e delle cose*, accorde environ quinze lignes de renvois aux mots *Ombre, dei trapassati*, mais ni le mot *luce* ni le mot *lume* n'y sont inclus. Ce fait matériel illustre le déséquilibre qui s'est établi dans l'esprit des lecteurs du Poème Sacré : les Ombres y sont des personnes réelles, les Lumières n'y ont pratiquement pas d'existence individuelle propre.

24. Le nom le plus fréquent est *Luce*, qui se rencontre partout : *Paradiso*, II, 145 ; III, 118 ; VIII, 19, 43 ; IX, 22 ; X, 109 ; 118 (piccioletta luce), 122, 136 ; XII, 28 ; XIII, 32, 48, 55 ; XIV, 34 ; XVI, 30 (risplendere à miei blandimenti) ; XVII, 28 ; XVII, 121 (la luce in che rideva il mio tesoro) ; XVIII, 49, 97, 104 ; XX, 10, 37, 69, 146 ; XXIV, 34, 54 ; XXV, 128. — *LUME*, V, 125 ; VII, 6 ; IX, 7 ; X, 73, 115, 134 ; XIII, 29 ; XIV, 109, 120 ; XV, 31, 52-53 (dentro a questo lume / in ch'io ti parlo) ; XVIII, 37, 76 ; XXIII, 110 ; XXV, 13, 48, 100. — *LUMERA*, V, 130 ; IX, 112 ; XI, 16. — *LUCERNA*, VIII, 19 (altre lucerna) ; XXI, 73 (sacra lucerna) ; — *LAMPA*, XVII, 5 (santa lampa). — *FULGORE*, X, 64 ; XVIII, 25 ; XXI, 132 ; — *SPLENDORE*, V, 103 ; IX, 13 ; XXV, 106 ; XXIX, 138. — *Foco*, XX, 34 ; XXII, 40 ; XXIII, 90 ; XXIV, 20 ; XXV, 37, 121 ; cf. *Ignes (felices ignes)*, VII, 3. — *FIAMMA*, *FIAMMEGGIARE*, etc., X, 103 (flamme) ; XXI, 69 (*id.*) ; XIV, 65 (sempiterna fiamma) ; XXI, 136 (flamme) ; XXII, 23 (sperule) ; XXIV, 30 (spera) ; XXIII, 32 (lucente sustanza) ; XXVI, 2 (fulgida fiamma) ; XXV, 80 (incendio) ; XXX, 64, 95 (faville vive) ; XIX, 100 (lucenti incendi) ; X, 76 (ardenti soli) ; XXIII, 124 (candori) ; XXIII, 119 (coronata fiamma) ; XXVII, 71 (vapor trionfanti) ; XXII, 29 (margarita) ; XXIV, 82 (amore acceso) ; IX, 37 (luculenta gioia), etc. — Noter le fréquent passage de sens de *luce* (lumière) à *luci* (yeux) : « e vidi le sue luci tanto mere », XVIII, 55. Les corps bienheureux diffèrent *da luce a luce* ; les variations de luminosité expriment des variations de sentiments ; la joie se traduit par un accroissement de luminosité : XVI, 28-30. Des yeux qui brillent sont des yeux qui rient : « Nel lume della guida che sorridente ardea negli occhi santi », III, 24 ; « occhi ridenti », III, 42, X, 62 ; « col lume d'un sorriso », XVIII, 19 ; le rire de Béatrice est dans ses yeux un reflet de la lumière de gloire, si elle ne tempérait pas son rire, Dante serait foudroyé ; elle l'y accoutume progressivement, XXIII, 40-48. L'art du poète a des ressources infinies pour nous faire imaginer des visages sans traits.

ciel des Bienheureux qui les contient toutes. Elles y vivent *la dolce vita*, bien que de manières diverses, *per sentir più e men l'eterno spiro*²⁵. Les variations de leur joie s'expriment par celles de leur luminosité, car plus elles sont heureuses plus elles brillent, comme les ombres sont d'autant plus obscures qu'elles sont plus tristes :

Per letiziar lassù fulgor s'acquista,
 sì come riso qui ; ma giù s'abbuia
 l'ombra di fuor, come la mente è trista (Par. IX, 70-72).

A ce rire qui est lumière, on reconnaît aussitôt le célèbre rire de Béatrice, qui est toujours dans ses yeux, parce qu'étant une lumière, on ne voit d'elle que ce que le corps a de lumineux, le regard.

Les âmes bienheureuses se trouvant dans un milieu lumineux et pour ainsi dire spirituel, il devient difficile pour elles de s'en distinguer et de se distinguer les unes des autres. Le sentiment de gêne qu'éprouvent beaucoup de lecteurs en lisant le *Paradiso* et qui leur fait, littéralement parlant, préférer à l'uniformité lumineuse du ciel le pittoresque varié de l'*Inferno*, s'explique par la matière même des deux Cantiques. A la différence des ombres, des lumières ne sont pas faciles à distinguer²⁶. Une flamme comme telle se prête mal au modelé. Il faut pourtant s'accommoder de la seule imagerie que le sujet comporte, car puisque la connaissance part du sensible, elle a besoin d'images ; les philosophes, qui savent cela, parlent donc d'âmes situées dans quelque ciel astronomique ou les traversant²⁷. C'est là langage figuré ; comme celui dont use l'Écriture, il faut entendre spirituellement ce qui se dit matériellement.

La difficulté n'est pourtant pas de trouver un sens spirituel à l'imagerie du *Paradiso*, elle est plutôt d'en percevoir le sens matériel ; c'est pourquoi tant de commentateurs y prennent des noms pour

25. *Paradiso*, IV, 6.

26. Dante, qui écrivait le poème, était plus conscient que nous ne pouvons l'être de la difficulté de rendre des corps lumineux imaginables, *s'ils ne sont que cela*. Il dit au contraire que des corps de ce genre sont de plus en plus difficiles à voir à mesure qu'ils sont plus brillants. Dans son commentaire à Par. III, 47, citant Perez, Scartazzini remarque avec justesse : « Nel Paradiso dantesco le sembianze umane, fatte celesti, son divenute così spirituali in loro purissimo splendore, che in sul primo il poeta pena a raffigurar le persone ; ma tornando a loro lo sguardo, e aiutandosi dell' associazione delle idee che si ridestano nel parlare con loro, viene poi a riconoscere anco di mezzo alla nuova bellezza i tratti individuali che le distinguevano una volta » (Edizione minore, p. 634). On ne saurait mieux dire. Encore faut-il ajouter que la description, qui convient au cas de Piccarda, justement parce qu'elle est une ombre, ne s'applique que très rarement lorsqu'il s'agit de pures Lumières, de quelque Sacra Lampa comme sont presque tous les habitants du Paradis. — Saint-Thomas ne s'est pas soucié du problème, car il pense que toute âme glorieuse peut se faire voir à volonté (*Summa theologiae*, III, 64, 1, ad 2 m). Le problème du poète n'est pas celui du théologien ; chez Dante, la poésie a toujours le dernier mot.

27. *Paradiso*, IV, 17-42.

des adjectifs. Des ombres ont des traits marqués, des lumières n'en ont que de malaisément discernables. L'admirable *Canto Terzo* du Paradis, tout illuminé par les yeux rieurs de Béatrice, n'en fait voir que des yeux sans visage, comme si ce rire de lumière était Béatrice même. Tout d'ailleurs se voit moins distinctement là-haut, où le regard est comme continuellement ébloui. Les objets se discernent pourtant, au besoin blancs sur blanc, « comme une perle sur un front pur »²⁸. Le désir de parler se lit encore sur ces visages qu'on croirait être de simples reflets, mais qui n'en sont pas. Les prenant d'abord pour des images comme celles qu'on voit dans des glaces, Dante se retourne pour chercher les corps qui les causent, mais il ne trouve rien ; au ciel, ce sont ces reflets eux-mêmes qui sont les corps. Ce ne sont pas des *specchiati sembianti*, mais des *vere sustanzie*, seulement ces substances sont des lumières différentes, autant que des lumières peuvent différer autrement que d'intensité.

Dante n'a pas fait, pour expliquer la formation des Lumières paradisiaques, un effort comparable à son explication des Ombres infernales ou pénitentes, mais il s'en est fait une idée précise. Chaque Lumière est une âme (*anima*) ou une vie (*vita*) entourée d'une sorte de halo lumineux qui est pour elle, au ciel, ce que l'ombre est aux âmes de l'enfer ou du purgatoire. Comme c'est à leur aspect brillant qu'on les distingue, on peut, à la rigueur, donner à certaines de ces lumières le nom d'ombres. Dante l'a fait une fois dans un vers très curieux, à Par. V, 107-108 : « Vedeasi l'ombra piena di letizia nel fulgor chiaro che di lei uscia. » Cette ombre se voit dans la splendeur qu'elle rayonne. Il n'y a donc pas opposition absolue entre les deux mots, mais plus on s'élève aux cieus, plus les âmes sont lumières et moins elles sont ombres, moins aussi elles sont aisées à discerner : « Non per color, ma per lume parvente » (Par., X, 42). De toute façon, l'âme au ciel est bien entourée, non plus d'air, mais d'un manteau de lumière. Le passage le plus explicite à cet égard se trouve dans *Paradiso* (XIV, v. 13 et suivants).

Dante s'y fait expliquer (XIV, 10-18) si la lumière dont se fleurit au ciel la substance de l'âme, restera avec elle éternellement comme elle est à présent, et, si elle doit rester, comment, après la résurrection des corps, il sera possible de les voir sans que la vue en soit aveuglée ? La première question nous vaut une indication précieuse sur le rapport de l'âme à sa lumière. Une âme bienheureuse répond en effet : « Tant que durera la fête du paradis, notre amour y rayonnera autour de lui ce genre de vêtement. Sa clarté suit l'ardeur, l'ardeur suit la vision, et celle-ci est proportionnelle à ce qu'il s'ajoute à elle de grâce. » (Par. XIV, 37-42.) Lorsqu'elle aura revêtu sa chair désormais glorieuse et sainte, la personne humaine n'en sera que plus belle pour avoir retrouvé son intégrité. Les organes seront alors plus vigoureux qu'ils ne sont, l'œil pourra soutenir la vue des corps ressuscités sans en être blessé. Retenons de ces explications les

28. *Paradiso*, III, 14.

vers 37-39 : « Quanto fia lunga la festa / di Paradiso, tanto il nostro amore / si raggerà d'intorno cotal vesta. » L'âme bienheureuse, disions-nous, s'enveloppe dans un manteau de lumière : « La luce che m'ammanta (Par. XXI, 66). La poésie n'en demande pas plus.

J'ai dit que le Paradis est un ciel sans ombres, ou presque. Je ne connais en effet que très peu de franches exceptions à cette règle ; je désire les signaler en concluant, parce que je dois avouer qu'en dépit de mes efforts je n'en ai pas d'explications qui me satisfassent pleinement.

Nous sommes au *Paradiso*, dans le cercle de la Lune. Dante y rencontre Piccarda, la sœur de son ami Forese, qu'il nous présente, entourée de compagnes, comme l'ombre qui semblait la plus désireuse de lui parler : *l'ombra che pareva più vaga di ragionar* (III, 34-35). Nul ne semble surpris de la présence de ces ombres dans le ciel, mais j'avoue qu'elle me surprend, et je m'étonne presque autant de voir si peu de commentateurs s'en étonner.

Pourquoi cette exception ? La réponse de facilité, peut-être la bonne pourtant, est qu'après avoir parlé d'ombres depuis le début de la *Comédie*, Dante continue simplement sur sa lancée. Il n'est pas interdit de raffiner un peu, d'autant plus qu'un certain nombre de détails invitent à le faire. Pour animer le Paradis en le peuplant de quelques formes plastiques, Dante s'est permis des exceptions à l'impersonnalité de la lumière. Saint Bernard est un vieillard dont le visage ressemble à celui du Christ comme le voile de Véronique (Par. XXXI, 103-108). On ne compterait pas les traits légers, à peine esquissés, par lesquels le poète fait à tout moment surgir pour l'imagination quelque forme concrète. Les bienheureux forment une marguerite, une rose avec ses feuilles, le poète nous incite même à bien regarder et bien écouter : « Ben te ne puoi accorger per li volti / e anche per le voci puerili, / se tu li guardi bene e se li ascolti (Par. XXXII, 46-48). Même Béatrice trouve moyen de faire croire qu'on la voit, car on sait au moins qu'elle devient de plus en plus belle et qu'elle change de visage (Par. V, 88-89, 94-96). Les Splendeurs viennent au poète par milliers « comme, dans l'eau tranquille et pure d'un vivier, les poissons s'approchent de ce qu'ils espèrent être de la nourriture » (Par. V, 100-103).

Comme saint Bernard, et plus encore, Piccarda est au Paradis une vivante intensément individualisée. Tout le monde se souvient d'elle comme d'une bienheureuse qui n'a pas cessé d'être femme. Peut-être est-ce parce que, quoique parfaitement heureuse de sa béatitude de dernière classe, elle ne se perd pas encore pour nous (sauf à la fin du chant, III, 123) dans l'éclat insoutenable de la lumière. Quoi qu'il en soit, Piccarda et ses compagnes sont de vraies substances « reléguées » dans la sphère la plus basse, celle de la lune, pour avoir rompu leurs vœux : « Vere sustanze... qui rilegate per manco di voto » (III, 29). On dirait presque qu'elles sont au ciel en punition : « Beata sono in la spera più tarda » (III, 51). Parce que, bien que parfaite en soi, sa béatitude est la plus basse, Dante veut peut-être nous faire penser que Piccarda et ses compagnes sont

encore comparativement des ombres : « Con quelle altr' ombre pria sorriso un poco » (III, 67). Mais Dante ne le dit pas²⁹, et d'ailleurs, près de Piccarda, on rencontre aussitôt une autre Splendeur (*quest' altro splendore*, donc l'ombre Piccarda aussi en est une) dont la mésaventure fut semblable, bien qu'elle ait toujours gardé dans son cœur le vœu de chasteté que son corps avait été contraint de rompre. On est tenté de croire que Constance d'Altavilla, femme de l'empereur Henri VI et mère de Frédéric II, est restée intérieurement plus fidèle à son vœu que les autres. C'est donc une brillante lumière : *Quest'è la luce della gran Costanza* (111, 118). Enfin, Piccarda elle-même se tait et coule dans la lumière comme un corps pesant dans une eau profonde³⁰.

Ce sont les premières et les dernières ombres que l'on rencontre en Paradis. Il n'y en aura plus d'autres ; la matière manque pour en faire. Quand le mot reparaît pour la troisième fois dans le Cantique, il ne s'agit plus d'un bienheureux, mais vraiment d'une ombre, celle du pieux Anchise : « Pia l'ombra d'Anchisa si porse » (XV, 25). L'âme qui lui parle en paradis est elle-même une Lumière : « Così quel lume... » (XV, 31). Le ciel des bienheureux est celui où même les ombres sont des lumières. C'est pourquoi, après le cas de Piccarda et de ses compagnes, le mot disparaît.

Résumons ces remarques. Dans l'*Enfer*, Dante semble avoir spontanément fait usage de la notion poétique d'ombre, héritée d'Homère

29. Piccarda illustre à merveille la remarque de Scartazzini (voir plus haut, note 26). Elle est si vraiment une ombre que Dante la reconnaît ; je suis plus belle, dit-elle, mais si tu regardes bien tu reconnaitras que je suis Piccarda (Par. III, 58-61). Dante répond qu'il ne la reconnaissait pas d'abord, parce que son visage est changé par on ne sait quoi de divin. Même dans ce cas de tous le plus favorable, puisqu'il s'agit encore d'une ombre, une quasi-Lumière est difficile à identifier. — Le hasard veut que nul des quelques commentateurs que j'ai pu consulter ne semble avoir conscience que la présence de ce qu'on pourrait nommer des *ombres-célestes*, pose un curieux problème. Alberto CHIARI, *Tre canti danteschi*, Editrice Magenta, Varese, 1954 : I, *Il canto di Piccarda*, ne manifeste aucune surprise de rencontrer des ombres au Paradis. C'est pourtant la quatrième rédaction de ce travail. — Mon édition commentée par Scartazzini, ed. minore (Ulrich Hoepli, Milano, 1893, p. 633), explique tout au long l'histoire de Piccarda, mais ne s'étonne pas qu'étant au Paradis, elle soit une ombre. L'édition de la *Comédie*, généreusement commentée par Natalino Sapegno, ne pose aucune question à propos de Par. III, 34 (« all'ombra ») et III, 67 (« quelle altr'ombre »). Mais il y a beaucoup de commentaires que je ne connais pas.

30. Dante s'est donné quelque peine pour expliquer la relégation de Piccarda dans la sphère du paradis la plus basse. Contrairement à son habitude, après l'avoir fait disparaître en III, 21, il reprend son cas au chant IV, pour se demander si, enlevée de force de son couvent, elle et ses compagnes ont fait tout ce qu'elles auraient peut-être pu faire pour y retourner, « possendo rifuggir nel santo loco / se fosse stato lor voler intero » (IV, 81-82). Mais tout ceci, qui explique qu'elles soient au lieu le plus modeste du Paradis, n'explique aucunement qu'elles y soient des ombres, ni comment une ombre peut se former dans un ciel tout lumineux tel que celui des bienheureux.

et de l'*Odyssée* à travers Virgile et l'*Énéide*. Elle s'apparente à la notion populaire de fantôme ou de spectre. Si Dante s'est alors posé des questions à son sujet, je l'ignore. Étant donné qu'il s'en posera plus tard, et de fort précises, dans le *Purgatoire*, j'inclinerais plutôt à penser qu'il s'est d'abord contenté de cette notion telle qu'il la trouvait dans le bien commun de la poésie et des poètes.

Le *Purgatoire* est la source de renseignements de loin la plus abondante sur l'origine et la nature des ombres. Le poète explique en détail leur formation, mais on dirait que l'idée de le faire lui soit venue au cours même de l'élaboration de ce deuxième Cantique. L'idée que des ombres puissent maigrir lui a suggéré de traiter un peu plus loin le problème de leur origine et de leur nature. Au cours de cette explication, voulant définir la substance dont elles sont faites, Dante met en œuvre une vieille notion dont j'ignore par quels chemins elle est venue jusqu'à lui, celle de vapeurs humides ; l'âme du mort s'en fait un *eidôlon*, qui est précisément son ombre. Dante continue de parler d'ombres du commencement à la fin du *Purgatoire*, sans expliquer où elles y trouvent des vapeurs humides pour se former et se maintenir. On dirait que le poète explique en purgatoire les ombres de l'enfer, plutôt que celles du lieu où il en propose l'explication.

Dans le *Paradiso*, sauf l'exception liminaire de Piccarda et de ses compagnes, les ombres disparaissent. La substance du corps visible qui signale la présence d'une âme bienheureuse est la lumière. C'est pourquoi les lumières y prennent la place des ombres comme protagonistes du récit. Il n'y a jamais eu d' « ombre de Béatrice » comme il y avait une « ombre de Virgile », mais il y a une Lumière nommée Béatrice comme il y a une lumière Costanza et d'innombrables autres, nommées ou anonymes.

Dante ne s'est imposé aucun système d'ensemble pour expliquer la nature des personnages de son drame sacré dans l'au-delà ; il a librement inventé à mesure de ses besoins et selon les cas, en s'inspirant de notions traditionnelles choisies pour leur valeur poétique, mais non sans déférer au goût des explications rationnelles et du savoir qui fut inséparable de son génie poétique³¹ et dont, de

31. Selon son propre témoignage : *Quaestio de aqua et terra*, § 1. — N. B. Ajouter à la note 23 ci-dessus : *Le Opere di Dante*, Testo critico della Società Dantesca italiana... con indice... di Mario Casella, 2^e édition, au Siège de la Società. Firenze, 1960, p. 889 ; l'article LUCE, de soixante-deux lignes, contient d'excellentes références sur la nature de la lumière, mais aucune ne distingue expressément des autres le sens du mot comme nom de personne. Même Béatrice n'y est lumière que comme splendeur de la lumière éternelle : Purg. XXXI, 139 ; mais M. Casella a noté qu'au paradis les degrés de lumière suivent ceux de Béatitude. L'unique exception connue de moi est le *Dizionario della Divina Commedia* de G. SIEBZEHNER — Vivanti, a cura di Michele Messina, Firenze, L. S. Olschki, 1954, qui distingue, comme onzième sens de LUCE (p. 310), *luce personificato*, et, cinquième sens de LUME (p. 311) : « i beati del Paradiso, che appaiono a Dante in forma di nuclei luminosi ». Cf., en un autre sens, p. 312,

la *Vita Nuova* à la *Divina Comédia*, tous ses écrits portent la marque.

sens D) *Personificato*, § 16, *luminare, persona grande e famosa*, Inf. I, 82. Si incomplet que ce dictionnaire soit à cet égard, son exemple devrait être suivi. Tous devraient comprendre un article détaillé sur *Luce personificato*. Même G. A. SCARTAZZINI, *Enciclopedia dantesca, Dizionario critico...* (Ulrico Hoepli, Milano, 1896, p. 1159) se contente de deux lignes, d'ailleurs ambiguës : « 5. Per anima beata, fulgida di divino splendore : Par. III, 118...e sovente ». La lumière n'est pas la splendeur de l'âme heureuse, elle en est le corps. La *Concordance to the Divine Comedy* (Harvard University Press, 1965) ne fait naturellement aucune distinction entre les sens des mots qu'elle inclut. — Notes prises le 26 octobre 1965 dans la bibliothèque du Département d'Italien de l'Université de Californie, Berkeley, Cal., au cours d'une visite.

A LA RECHERCHE DE L'EMPYRÉE

Toute une partie de la *Divine Comédie* est consacrée au paradis, mais le mot *empireo* n'apparaît qu'une fois dans le Poème Sacré. Sauf erreur, on ne le rencontre que dans *Inferno*, II, 21, et non à propos de quelque saint, mais d'Enée, qui fut *dell' alma Roma e di suo impero / nell' empireo ciel per padre eletto*.

Ce ciel est au contraire abondamment décrit dans la Lettre XIII [X]), à Can Grande. Dante y explique que le rayon divin, ou 'gloire divine', pénètre partout dans l'univers et l'illumine entièrement. Cette 'gloire' du Premier Moteur, cette lumière, « *penetrat quantum ad essentiam, resplendet quantum ad esse* ». Les êtres la reçoivent proportionnellement à leur perfection, et elle brille particulièrement au paradis. C'est ici que notre embarras commence.

Parlant indirectement du paradis (*circumloquens paradisum*), Dante précise que c'est un ciel, savoir le ciel suprême, qui contient tout et n'est contenu par rien. Éternellement en repos, tous les corps sont contenus en lui et y sont en mouvement. On le nomme empyrée, ce qui est autant dire, en feu, ou brûlant ; non qu'il y ait en lui un feu matériel, mais un feu spirituel, qui est l'amour saint, bref, la charité¹. On voit la difficulté. D'une part l'empyrée est un ciel, le ciel suprême qui contient en lui tous les autres. Ce ciel immobile semble donc être une sorte d'enveloppe de l'univers. D'autre part, on nous dit qu'il est fait d'une ardeur spirituelle et immatérielle. Comment cette qualité divine qu'est la charité peut-elle envelopper les sphères astronomiques dont on dit qu'elle les contient ?

On est tenté de concevoir cet Empyrée comme un ciel métaphorique, mais la description que Dante en donne s'accommode malaisément de cette exégèse. Remarquons bien que ce ciel suprême n'est pas lui-même la lumière divine, il la reçoit. Il est la partie de l'univers qui en reçoit le plus. Il semble donc qu'il faille le

1. Le texte de la Lettre X est cité d'après l'édition de E. MOORE, *Tutte le Opere di Dante Alighieri...*, avec un Index par Paget Toynbee, 3^e édition, Oxford University Press, 1904. — *Op. cit.*, p. 24 : « Et dicitur *empyreum*, quod est idem quod *coelum igne sive ardore flagrans* ; non quod in eo sit ignis vel ardor materialis, sed *spiritualis*, qui est amor sanctus, sive caritas. »

concevoir comme une réalité analogue aux autres ciels. Cette interprétation est aussitôt confirmée par les lignes qui suivent. Ce ciel reçoit plus de lumière que le reste de l'univers parce qu'il le contient sans être contenu par rien. Il contient l'univers entier *in situ naturali*, et comme, selon Aristote, tout contenant de ce genre est forme et cause de son contenu, ce ciel suprême est cause de l'univers à titre de rayon jailli de la cause première, qui est Dieu². On se défend difficilement de l'impression qu'il s'agit bien ici d'un ciel analogue aux autres, mais plus parfait³. La Lettre X identifie donc *empyrée* et *paradis* : « Paradisum sive Coelum Empireum », et Dante le conçoit par analogie aux sphères célestes d'Aristote : sa matière est d'autant plus noble que celle des corps inférieurs, qu'il est plus éloigné des choses d'ici-bas⁴.

Si l'on a scrupule à prendre en considération la lettre à Can Grande, dont l'authenticité, aujourd'hui communément admise, a pourtant été contestée, on pourra se reporter au *Convivio*. Le ciel empyrée y est en effet nommé et décrit. Aucune hésitation sur ce que Dante en pense n'est plus possible.

Les Anciens n'étaient pas tous d'accord sur le nombre et l'ordre des sphères célestes⁵. Dante les énumère dans l'ordre que voici : 1. La Lune ; 2. Mercure ; 3. Vénus ; 4. Le Soleil ; 5. Mars ; 6. Jupiter ; 7. Saturne ; 8. Les Étoiles Fixes ; 9. Le Cristallin, dont le nom signifie 'diaphane' ou 'transparent'. Dante ajoute alors cette remarque importante : « En vérité, hors tous ceux-ci, les Catholiques posent le ciel Empyrée, dont le nom signifie ciel de flamme, ou bien ciel lumineux. »⁶

Les mots *li cattolici pongono* signifient que l'on passe là de l'ordre de l'astronomie et de la philosophie à celui de la théologie et de la croyance. L'Empyrée est un ciel de nature spécifiquement autre que les ciels astronomiques. D'autre part, comme la Lettre à Can Grande, le *Convivio* en parle en termes tels qu'on se le représente irrésistiblement comme une réalité, sinon strictement naturelle, du moins analogue aux autres corps célestes. N'insistons pas sur les

2. *Op. cit.*, p. 25.

3. « Et quum omnis perfectio sit radius Primi, quod est in summo gradu perfectionis, manifestum est quod coelum primum magis recipit de luce primi, qui est Deus... ; itaque, si Deus non dedit illi motum (ce ciel est immobile) patet quod non dedit illi materiam in aliquo egentem. » *Op. cit.*, p. 26.

4. *Op. cit.*, p. 27.

5. *Convivio*, II, 3 ; édition G. Busnelli et G. Vandelli, Firenze, F. Le Monnier, 1934. Pour les diverses positions des Anciens sur ce point, voir vol. I, p. 113, notes 1 à 3 et 7. Les auteurs du commentaire renvoient sur cette question à P. DUHEM, *Le système du monde*, t. I, pp. 404 et suivantes ; t. III, pp. 352 et suivantes. — Cf. B. NARDI, 'Note al Convivio', 7, in *Nel mondo di Dante*, Roma, 1944, pp. 65-75.

6. « Veramente, fuori di tutti questi, li cattolici pongono lo cielo Empireo, che è a dire cielo di fiamma o vero luminoso ; ... » *Il Convivio*, éd. cit., vol. I, p. 114.

mots *fiamma* et *luminoso* ; ils pourraient aisément être entendus comme des métaphores, mais ce qu'ajoute aussitôt Dante ne peut plus être entendu qu'à la lettre et comme s'appliquant à un corps astronomique, différent des autres certes, mais de même genre. Les Catholiques, dit Dante, « affirment qu'il est immobile, parce qu'il a en soi, selon chacune de ses parties, ce que sa matière exige ». Il s'agit donc bien d'un ciel matériel comme le sont les autres. Il en diffère seulement sur un point qui, incontestablement important, confirme pourtant sa nature matérielle. En effet, il diffère des autres ciels en ceci, que sa matière n'est pas comme la leur. L'Empyrée est un ciel immobile ; or, on sait que le mouvement des autres ciels s'explique par le fait que leur matière est « en puissance » à l'égard du lieu. Ces sphères se meuvent afin que leurs multiples parties occupent successivement toutes les parties de l'espace qu'elles ne peuvent occuper toutes à la fois. Si donc on admet, comme font les *cattolici*, que l'Empyrée est immobile, il faut que ce soit parce que, au contraire, chaque partie de sa matière est totalement en acte ; ce ciel n'a aucune raison de se mouvoir parce que n'étant pas en puissance à l'égard du lieu, ses parties n'ont rien à désirer. Pour la raison inverse, le neuvième ciel, qui est le Premier Mobile (c'est-à-dire le premier corps en mouvement) se meut avec une très grande rapidité. Chacune de ses parties est en puissance à l'égard de celles du lieu, dont elle ne peut occuper qu'une seule à la fois ; ce neuvième ciel, placé immédiatement sous le dixième, se meut parce qu'il éprouve en chacune de ses parties un très ardent désir d'être uni à chaque partie « de ce très divin ciel en repos, dans lequel il circule avec un désir tel que sa vélocité est quasi incompréhensible »⁷.

L'immobilité du ciel Empyrée est donc celle d'un corps, dont on doit pourtant ajouter que sa nature est différente de celle des autres corps même célestes, puisque sa perfection est telle qu'elle est entièrement en acte. On se heurte ici à une difficulté dont Dante n'est pas responsable, car il la rencontre dans l'héritage astronomique et théologique de son temps. C'est que cet Empyrée, qui est en un certain sens matériel puisqu'il contient le neuvième ciel dont il est le lieu, est lui-même conçu comme le lieu de Dieu et des esprits bienheureux : « E quieto e pacifico è lo luogo di quella somma Deitade che sola compiutamente vede. Questo loco è di spiriti beati, secondo che la Santa Chiesa vuole, che non può dire menzogna. »⁸ Comment Dieu et des esprits incorporels peuvent-ils se trouver *quelque part* ? Dante ne l'explique pas. Il cite bien, à l'appui de son dire, un passage

7. *Il Convivio*, II, 3, 9-10.

8. *Il Convivio*, II, 3, 10. Les auteurs de l'édition Busnelli et Vandelli corrigent la leçon des manuscrits, « che sola compiutamente vede », en « che sola [sè] compiutamente vede ». E. Moore avait déjà corrigé en « che [sè] sola compiutamente vede ». Les deux corrections sont acceptables et la première est la meilleure, mais rien ne prouve qu'elles soient nécessaires. Le texte est clair tel qu'il est : Dieu seul voit tout.

d'Aristote, *De coelo et mundo* I⁹, et en effet Aristote y dit bien quelque chose d'analogue, seulement, comme le note Dante lui-même, pour ceux qui savent l'entendre : « E Aristotile pare ciò sentire, a chi bene lo'ntende » ; on peut donc prévoir qu'il faudra un peu d'interprétation pour y trouver la doctrine en question.

Les difficultés avaient commencé dès qu'on avait voulu ajouter aux sphères mobiles d'Aristote un ciel immobile, comme l'Empyrée devait l'être pour servir de résidence à Dieu et aux bienheureux. Bruno Nardi a parlé de ces difficultés avec sa précision habituelle. On ne pouvait en sortir qu'en posant l'Empyrée comme un corps absolument uniforme et indivisible, ce qui est difficile à concevoir. De toute manière, il restait à vaincre la difficulté supplémentaire de trouver chez Aristote un ciel qui, servant de lieu au reste, ne fût pas lui-même dans le lieu tout en contenant des objets, ou êtres, qui fussent en quelque sorte au-dessous de lui. Or Aristote n'avait rien fait de tel ; il n'avait pas ajouté un ciel immobile au ciel du Premier Mobile dont la vitesse était au contraire extraordinaire. En suivant les premiers théologiens qui avaient situé l'Empyrée immobile à la limite extrême du monde, Dante s'engageait donc dans une situation inextricable¹⁰. Le commentaire de Busnelli et

9. ARISTOTE, *De coelo et mundo*, I, 9. L'essentiel de la doctrine est qu'en dehors du ciel, il ne peut y avoir de corps ; il n'y a donc hors du ciel aucun lieu, ni vide, ni temps. Le texte procède alors à la description de ce qu'il peut y avoir 'en dehors' (du ciel), et cette description donne à réfléchir. D'abord, Aristote parle sans hésiter comme s'il y avait des choses, ou des êtres (pluriel neutre) en dehors des sphères célestes, y compris la plus haute. Naturellement, le langage lui fait défaut pour en parler. Quand il dit que ce qui est là (*takei*) n'est pas dans le lieu, le sens du mot *là* n'est pas clair. Mais Aristote le dit et la manière dont il parle de ces êtres incorporels situés (si l'on peut dire) hors du lieu, ne peut s'appliquer, dans ce que nous savons de sa doctrine, qu'aux Moteurs Immobiles. En outre, dans ce même *De coelo*, I, 9, 278 b, 15-16, Aristote dit expressément que, prenant le mot 'ciel' au sens de la circonférence extrême du tout, ou le corps naturel dont la place est à cette extrême circonférence, « on admet qu'il est le siège de tout ce qui est divin ». Les mots *to théion pan* autorisent le sentiment qu'ont eu les théologiens chrétiens de pouvoir situer dans le ciel Dieu, les anges et généralement parlant toutes les substances spirituelles.

10. Bruno NARDI, *Nel mondo di Dante*, sur les origines de la notion théologique d'*empyreum*, p. 66 ; comment on a expliqué que l'empyrée soit immobile, pp. 67-68 ; la raison alléguée par Dante s'inspire du vieil argument de Michel Scot, abandonné et même réfuté par Albert le Grand et tenu pour non concluant par Thomas d'Aquin, pp. 68-70. « Dans la raison admise par Dante pour justifier l'immobilité de l'Empyrée [savoir que la matière de ce ciel étant toute en acte, elle n'a aucun besoin de se mouvoir], nous n'avons donc aucun reflet de doctrines professées sur ce point par Albert le Grand et moins encore par Thomas d'Aquin, comme certains le prétendent, mais l'écho d'une vieille opinion professée par Michel Scot et par l'évêque de Paris, Guillaume d'Auvergne. Désormais abandonnée dans les écoles théologiques du temps de Dante, cette opinion devait sans doute trouver encore quelque crédit dans la Faculté des Arts, où l'œuvre de Scot continua d'être lue », p. 70. Nardi infère de là que, lorsqu'il

Vandelli qui éclaire le texte du *Convivio* à la lumière de l'enseignement d'Albert le Grand et de saint Thomas sur le même problème, donne surtout à penser qu'à cette époque Dante ne les connaissait encore qu'imparfaitement.

La *Divina Commedia* contient plusieurs passages qui permettent d'affirmer avec certitude que la notion même de ce que nous nommons l'Empyrée était encore présente à l'esprit du poète lorsqu'il écrivait la troisième partie de l'œuvre. Par exemple, il y est question de « ce ciel toujours en repos dans lequel tourne ce qui est le plus rapide » :

La provvidenza che cotanto assetta,
del suo lume fa il ciel sempre quieto
nel qual si volge quel ch' ha maggior fretta.

(*Par.*, I, 121-123.)

Ce qui circule avec la rapidité la plus grande ne peut être que le *Primum mobile*, et on sait, par le *Convivio*, que ce premier mobile tourne avec une incompréhensible vitesse parce qu'il est inclus dans le ciel Empyrée, toujours en repos, dont la perfection l'attire. Le passage ne peut s'appliquer à rien d'autre qu'à l'Empyrée du *Convivio* et de la lettre à Can Grande ; la seule différence est que le nom lui-même n'est pas prononcé.

La même remarque s'applique à un passage du chant suivant, où le poète parle avec une précision technique remarquable d'un corps dont les révolutions se font à l'intérieur du « ciel de la paix divine » et dont l'énergie contient l'être de tout son contenu — c'est-à-dire de la totalité de l'univers autour duquel il circule :

Dentro dal ciel della divina pace
Si gira un corpo, nella cui virtute
l'esser di tutto suo contento giace.

(*Par.*, II, 112-114.)

Dans les passages de ce genre, le mot *pace* caractérisant un ciel particulier est un signe à peu près certain qu'il s'agit du dixième ciel, ou Empyrée, siège de la paix divine. Mais cette fois encore il n'est pas nommé.

Il ne l'est pas non plus dans le passage, pourtant d'importance capitale, où Piccarda explique au poète en quoi consiste la béatitude céleste : *Par.*, III, 70-96. Dante vient de demander à l'une de ces âmes qui jouissent d'une béatitude relativement modeste dans le plus bas des ciels — celui de la lune — si elles désirent un lieu plus élevé pour voir davantage ou être plus aimées de Dieu ? Frère, répond Piccarda, la vertu de charité apaise notre volonté ; elle nous fait vouloir ce que nous avons sans avoir soif d'autre chose. Ce

écrivit le *Convivio*, « Dante n'avait encore qu'une connaissance assez limitée des doctrines répandues dans les écoles théologiques de son temps » (p. 70). Il n'était encore qu'un débutant ou, mieux, qu'un « amateur » (*dilettante*).

ciel de la lune est donc déjà un ciel de paix, et la raison en est claire : « Si nous désirions une place plus élevée, nos désirs seraient en désaccord avec la volonté de Celui qui nous assigne celle-ci ; cela ne peut se produire en ces cercles (du paradis), puisque ici être en charité est une nécessité (*necesse*), comme tu le verras si tu en vois bien la nature. En vérité, il est de la forme même de cet *esse* bienheureux, qu'il se tienne à l'intérieur de la volonté divine, pour que nos volontés mêmes se fassent une. » L'accumulation des termes techniques est voulue : deux mots latins, *necesse* et *esse* ; ce qui « est formel à cet *esse* bienheureux », car ce qui en est le formel en est l'essence ; la vertu unificatrice de la charité, donc sa vertu pacifiante, puisqu'elle unifie les volitions en un vouloir unique, ces précisions extrêmes indiquent clairement que Dante considère le point en question comme d'importance majeure. Le poète réussit pourtant la merveille d'atteindre un point de condensation doctrinale plus serré encore. Il est vrai que les vers deviennent aussi de plus en plus difficiles, jusqu'à l'hendécasyllabe étonnant qui résume à lui seul toute la doctrine : « Si bien que, quoique répartis de seuil en seuil, il en plaît ainsi au royaume tout entier, comme il plaît au Roi dont le vouloir se conforme le nôtre ; et c'est dans sa volonté que notre paix consiste » (*Par.*, III, 79-85).

E'n la sua volontate è nostra pace : aucun théologien n'ira jamais plus loin dans la précision. Cette perfection même risque pourtant de détourner notre attention d'un autre aspect de la doctrine, moins profond assurément, mais dont l'importance est considérable pour l'interprétation du poème sacré. En effet, le moment où Piccarda lui révèle cette vérité, est celui où Dante situe une découverte capitale, celle de la nature même du Paradis :

Chiaro mi fu allora com' ogni dove
 In cielo è Paradiso, e si la grazia
 del sommo ben d'un modo non vi piove.

(*Par.*, III, 88-90.)

Chaque lieu du ciel, chaque où, ou encore comme le dit volontiers ailleurs Dante, chaque *ubi*, est le Paradis, et ce fait explique comment, bien que tous les élus soient au paradis, ils ne reçoivent pas tous le même degré de grâce.

Dante héritait ici d'une terminologie complexe, confuse et dont il lui fallait pourtant s'accommoder. Trois mots s'offraient à lui, *ciel*, *paradis*, *empyrée*. Les deux premiers étaient inévitables. La tradition liturgique les imposait. *Ciel* est traditionnellement le siège de Dieu le Père : *Pater noster qui es in coelis* ; c'est là qu'est monté le Christ après sa résurrection et sa sortie des enfers : *et ascendit in coelum*. On multiplierait sans profit les exemples de ce genre. *Paradis* est également imposé par la tradition religieuse : *aujourd'hui tu seras avec moi en paradis* (Luc, XXIII, 43) ; saint Paul a été « ravi au paradis » (II *Cor.*, 12, 4). Dans les deux cas le langage est manifestement religieux, et non astronomique ; le ciel et le paradis

sont tous deux des séjours de béatitude qui ne sont situés nulle part dans l'espace. Mais la confusion commence dès saint Paul, puisque avant d'avoir été ravi en paradis, il annonce qu'il fut ravi « jusqu'au troisième ciel » (II *Cor.*, 12, 2). Le sens obvie du terme est alors astronomique et c'est peut-être la cause principale de la confusion qui régnera longtemps chez les théologiens entre les deux notions, car si l'Apôtre fut ravi en paradis quand il le fut au troisième ciel, il faut bien que ce ciel soit de quelque manière en paradis. Les embarras d'Albert le Grand et les prudences raffinées de Thomas d'Aquin pour dissocier la notion théologique de paradis des connotations astronomiques du mot *ciel*, n'ont peut-être pas d'autre cause. Dante n'est pas plus responsable de la situation que ne l'étaient ces théologiens. Simplement, venu après eux, beaucoup mieux informé de ces questions lorsqu'il écrivit le *Paradiso* qu'il ne l'était à l'époque du *Convivio*, il a su lui aussi naviguer entre les écueils et en éviter plus d'un entre les plus visibles. Le troisième mot, *empireo*, en était un. Présenté par les théologiens, et jusqu'alors par Dante lui-même, comme un « dixième ciel », on ne pouvait éviter de le situer, au-delà du ciel Cristallin, comme l'enveloppe ultime du monde. D'autre part, puisqu'on en faisait le siège de la Divinité et des Bienheureux, il était impossible de le considérer comme un ciel matériel et astronomique. Lorsque Dante eut à ordonner dans le ciel les demeures des bienheureux, il se trouva donc invité à la prudence, comme l'avait été avant lui Thomas d'Aquin¹¹. Après tout, *empireo* ne pouvait se réclamer d'aucune tradition scripturaire ; on

11. Les textes cités par Busnelli et Vandelli, inutiles à propos du *Convivio* qu'ils sont censés éclaircir, deviennent ici très utiles. Ils témoignent de l'embarras de théologiens que Dante connaissait fort bien à cette époque ; on peut donc penser qu'il a réglé sa prudence sur la leur. L'édition Busnelli et Vandelli du *Convivio* est à cet égard un excellent point de départ. Si l'on incline à penser que les réticences de Thomas d'Aquin peuvent avoir inspiré celles de Dante, on se sentira confirmé dans cette supposition par le passage de saint Thomas cité dans cette édition, vol. I, p. 116, note 1. Il s'agit du commentaire de saint Thomas au *De coelo et mundo* d'Aristote, livre I, leçon 21, éd. R. M. Spiazzi, Romae, Marietti, 1952, n. 213, p. 103. Le Philosophe lui-même précise qu'au-delà du ciel, il n'y a ni ne peut y avoir de corps. Thomas en conclut que s'il y a quelque chose au-delà du dernier ciel astronomique, ce ne peut être que Dieu et les substances séparées ; séparées de toute matière par définition, elles ne peuvent être en aucun lieu. Si donc elles sont là, *ibi*, ce ne peut être que « sicut non contenta nec inclusa sub continentia corporalium rerum, sed totam corporealem naturam excedentia. » Ainsi, en vertu de l'enseignement d'Aristote lui-même, Dieu ni les anges ni les élus ne pouvaient être en aucun *ubi*. Du seul fait qu'il s'alignait à la suite des cieux astronomiques, et dans le prolongement du cristallin, l'Empyrée ne pouvait qu'inviter à la méprise. C'est l'explication la plus simple que je puisse concevoir pour le fait, absolument certain, que si l'on consulte tous les passages cités par les lexiques de la *Commedia* au mot *empireo*, on ne le trouve pas une seule fois dans le texte même du *Paradiso* auquel pourtant ils renvoient. Au-delà du vers d'*Inferno*, II, 21, le mot n'appartient plus à la langue de Dante, mais il survit dans celle de ses commentateurs.

ne le lisait ni dans l'évangile ni dans saint Paul ; c'était un beau mot, mais il avait précisément le tort de matérialiser le ciel de Dieu sous la forme d'un cercle de feu, alors qu'il ne pouvait être sérieusement question de feu ni de lumière matérielle comme séjour d'un pur esprit, de ces anges ni d'autres substances spirituelles ; le plus simple était donc d'éviter un mot nullement nécessaire et source de malentendus possibles ¹².

Dans cette perspective, on ne s'étonne plus de la disparition du mot dans la partie de la *Commedia* où l'on s'attendrait à le rencontrer partout, et jusque dans les titres, car enfin, s'il y a un ciel empyrée, c'est là que se passe toute la troisième partie du poème sacré. Mais sa présence crée difficulté dans l'imagination dès qu'on en fait, comme il est à peine évitable, le plus haut des ciels astronomiques. Si on se le représente sous cette forme, il devient impossible que des âmes saintes soient, à la fois, dans l'Empyrée des bienheureux et dans le ciel de la Lune, de Mars ou de Saturne. Or, il est impossible de se le représenter autrement, puisque ce qui n'a pas de forme matérielle étendue dans l'espace ne se laisse aucunement représenter. Le mieux est donc alors de n'en rien dire, ou plutôt, de supprimer le nom en conservant la chose, ce que Dante a fait.

Le poète n'a plus dès lors le choix qu'entre deux noms, *ciel* et *paradis*. Comme on l'a vu, l'embarras fait partie de l'héritage de saint Paul, Dante est donc sans scrupule à cet égard. L'important pour lui est que sa propre pensée soit claire, et elle l'est assurément. Elle l'est si bien que la possibilité de jouer sur les deux mots lui permet de maintenir à la fois deux vérités également nécessaires : que chaque béatitude soit pareillement béatifiante, et que pourtant elles soient toutes différentes et même inégales. En tant que pareillement béatifiantes, toutes sont dans le « paradis » ; en tant qu'individualisées par le sujet qui en reçoit le privilège, chacune d'elles est dans un « ciel ». Bien entendu, le poète est libre ; puisqu'on ne peut être dans un ciel sans être au paradis, les deux mots sont le plus souvent interchangeable, mais nous sommes alors prévenus par quelque signe du sens précis qu'il convient de leur donner. Par exemple, Dante peut parler de

toccar lo fondo
della mia grazia e del mio paradiso.

(Par., XV, 35-36.)

12. Dante n'avait aucune raison théologique de renoncer au mot *empireo*. Il était familier à beaucoup de théologiens. Bruno Nardi tient pour presque certain que l'origine en est le *De nuptiis Philosophiae et Mercurii* de Martianus CAPPELLA (*Saggi di filosofia dantesca*, Milano, 1930, pp. 137-238, sur l'origine de la doctrine de l'empyrée). De là, le mot passa dans le *Glossa ordinaria in Genesin*, I, 1 (Migne, PL, vol. 113, col. 68). Les Scolastiques du XIII^e siècle ajoutèrent l'empyrée, comme dixième ciel, aux neuf ciels de l'astronomie gréco-arabe (B. NARDI, *Nel mondo di Dante*, p. 66) ; Albert, Thomas et, à leur suite, Dante, eurent moins à l'inventer qu'à s'en débarrasser.

Chacun a donc son paradis particulier, c'est-à-dire sa béatitude particulière, mais cela n'est vrai qu'en tant que tous les bienheureux, chacun en son ciel, sont pareillement en paradis. Inversement, le fameux passage où Béatrice, comme une mère tance son enfant inattentif, invite le poète à savoir en quel lieu il est, le nomme simplement ciel, alors qu'il s'agit manifestement du ciel comme paradis :

'Non sai tu che tu sei in cielo ?
e non sai tu che il cielo è tutto santo,
e ciò che ci si fa vien da buon zelo ?

(Par., XXII, 7-9.)

Le mot ciel tend à rester spécialisé dans sa signification astronomique chaque fois qu'il s'agit de celui de l'une des sphères, et les occasions en sont nombreuses puisque tout le *Paradiso* est ordonné selon l'échelonnement dans l'espace des sphères planétaires connues d'Aristote et de ses successeurs scolastiques. Quelques variations dans l'ordre reçu n'en altèrent pas l'aspect général ni la nature. Le mélange s'est si complètement effectué entre la science d'Aristote et l'imagination religieuse que Dante pose comme premier article de son propre *Credo* sa foi en un Premier Moteur Immobile :

Ed io rispondo : Io credo in uno Iddio
solo ed eterno che tutto il ciel move,
non moto, con amore e con disio.

(Par., XXIV, 130-132.)

Aucune difficulté ne s'offre tant qu'il s'agit de quelque ciel particulier, comme ici, où on n'imagine pas Dante parlant d'un Dieu qui mouvrait le 'paradis'. Les ciels astronomiques subsistent donc, avec leur ordre et leurs caractères admis, le problème à résoudre est, si l'on peut dire, esthétique. Il s'agit, pour le poète, de parler de ce qui vient après le neuvième ciel, bien que ce ne soit pas à proprement parler un ciel, mais le paradis. Le passage peut-être le plus fructueux à méditer sous ce rapport se trouve dans *Paradiso*, XXII, 61-72. Dante y demande à saint Benoît s'il ne pourrait pas recevoir la grâce de le voir à visage découvert. En formulant la réponse de Benoît, le poète ne parle ni de ciel ni de paradis, mais de sphère : « Frère, ton haut désir s'accomplira dessus l'ultime sphère, où sont accomplis tous les autres désirs, et le mien même. » L'explication qu'ajoute le poète fait voir qu'il a claire conscience d'une sorte de rupture dans la structure du monde exactement à cet endroit. La sphère en question est celle où toute aspiration de l'âme est parfaite, mûre et entière. En effet, et c'est le point décisif, il n'y a là rien de mobile. Dans cette sphère seule, toute partie est là où elle a toujours été : *in quella sola / è ogni parte là dove sempr' era*. En fait, dans cette sphère, il n'y a pas de parties, *perchè non è in loco* ; elle n'a pas de pôles, et notre échelle va jusque-là, où elle se perd de vue. C'est l'échelle que le patriarche Jacob vit s'élever

jusqu'au ciel, toute chargée d'anges. On peut encore parler de sphère, mais c'est une sphère sans pôles ; on quitte avec elle l'espace ; on ne sait plus où l'on est parce qu'on n'est plus nulle part.

Ce changement d'univers au-delà du neuvième ciel ne pouvait être marqué avec plus de force qu'il ne l'est dans ce passage. On y passe vraiment des ciels des physiciens à celui des théologiens. À partir de ce point, Dante ne manquera pas de rappeler de temps en temps à son lecteur qu'il a déjà effectué ce passage. Le neuvième ciel reparait sous la métaphore du « manteau royal de toutes les masses du monde, plus fervent et plein de vie dans le souffle de Dieu » (*Par.*, XXIII, 112-114), c'est évidemment le neuvième ciel, celui du Premier Mobile, immédiatement animé par le ciel spirituel et divin, ici innommé, que Dante nommait jadis l'Empyrée. On le retrouve au chant XXVIII, 40-45, encore une fois sous la forme du couple que forment le dernier ciel des astronomes et le premier ciel des théologiens : *quel moto che più tosto il mondo cigne* (v. 27), c'est bien le cristallin, et son mouvement n'est si rapide que parce que le point son amour du ciel divin qui l'enveloppe. Le langage s'est imposé une discipline, le monde dantesque n'a pas changé.

C'est peut-être au chant XXVII que les nuances sont les plus subtiles. Elles le sont à tel point que, leur subtilité s'ajoutant aux difficultés de la langue, on craint de les inventer soi-même. C'est donc en les soumettant au jugement du Lecteur qu'on se hasarde ici à en indiquer une ou deux.

Dante est enfin parvenu à ce fameux ciel cristallin, dont il ne prononce d'ailleurs pas non plus le nom, mais que pourrait être d'autre le *ciel velocissimo* ? (*Par.*, XXVII, 99.) Or, cette rapidité même a pour effet de conférer à ce ciel une sorte d'uniformité qui le rapproche déjà de celle du dixième ciel, tout spirituel et par conséquent dépourvu de tout lieu. Tout se passe comme s'il n'y avait déjà plus d'espace puisque, pour la première fois, Dante ne saurait dire en quel *lieu* Béatrice l'a placé. Parlant de ce ciel rapide, le poète remarque :

Le parti sue vivissime ed eccelse
sì uniformi son, ch'io non so dire
qual Beatrice per loco mi scelse.

(*Par.*, XXVII, 100-102.)

Est-ce raffiner sur le texte, que de noter qu'en ses parties les plus rapides et les plus hautes — celles par lesquelles il confine au dixième ciel — le cristallin commence à jouir de certaines des propriétés du ciel de Dieu ? Il a encore des parties, mais elles deviennent indiscernables. Le poète continue : la nature qui tient la terre en repos au centre du monde et meut autour tout le reste commence ici comme à sa limite. Et ce ciel-ci (le cristallin, ou Premier Mobile, ou neuvième ciel) n'a pas d'autre *où* que la pensée divine en qui s'allume l'amour qui le fait tourner et l'énergie qu'il répand sur le reste du monde. Il est absolument certain que Dante

parle ici du cristallin comme inclus sous la pensée divine, seul lieu qu'on puisse lui attribuer, bien qu'elle-même n'ait pas de lieu. C'est là, dit plus loin le poète dans une métaphore métaphysique grandiose, que prend racine le temps, qui déploiera ailleurs son feuillage. On ne saurait même dire que le ciel des bienheureux est 'au-delà' du cristallin, car il n'y a plus alors de là. Il n'y a plus qu'amour et lumière spirituelle, c'est-à-dire Dieu. Le temple angélique et merveilleux qui enveloppe le monde *solo amore e luce ha per confine* (*Par.*, XXVIII, 54). C'est un rayon de cette lumière divine, réfléchi au sommet du Premier Mobile, qui confère à celui-ci vie et puissance (*Par.*, XXX, 106-108). Pas un instant le poète n'abandonnera cette vue d'un monde qui n'eût jamais d'existence plus réelle que celle que lui conféra son génie poétique. Le ciel d'où Dieu élut Énée comme père du peuple romain, présent dès le début du poème sacré, le domine jusqu'à son dernier vers ; on dirait seulement qu'il a perdu son nom dans l'intervalle. Mais il y avait à cela une raison. L'Empyrée a perdu son nom parce qu'il a changé de nature. Il est devenu anonyme en même temps que, comme donnée astronomique distincte, il perdait sa réalité. Qu'est-ce que ce 'ciel' qui n'a ni lieu ni durée ? Physiquement parlant, c'est un mythe ; théologiquement parlant, c'est une métaphore. Dieu n'est pas dans le ciel suprême, c'est ce ciel qui est en Dieu. Dans le pouvoir de Dieu, disait Thomas d'Aquin ; dans la pensée de Dieu, dit le Poète, et il ne faut pas le chercher ailleurs, car c'est en cela même qu'il consiste :

E questo cielo non ha altro dove
 che la mente divina, in che s'accende
 l'amor che il volge e la virtù ch'ei piove.

(*Par.*, XXVII, 109-111.)

Ce ciel qu'il ne nomme plus, Dante l'oublie moins que jamais, puisqu'il est désormais le principe et le terme de cet univers dont le Poème Sacré raconte l'histoire, décrit la structure et définit les lois. Partout présente, une sorte de tendresse ardente, faite d'amour et d'espoir, inspire les métaphores qui le désignent : *il regno santo, il beato regno, il mondo felice, il paese sincero, questa pace, colà dove gioir s'insempra*, on n'a que l'embarras du choix. Toutes ont en commun de dispenser du nom propre de la chose qui a cessé d'en être une. Le *Convivio* l'accueillait encore sans scrupule, mais la matérialité même de son sens semble l'avoir exclu du poème au moment où les occasions se multipliaient d'en user.

POÉSIE ET THÉOLOGIE DANS LA DIVINE COMÉDIE

Certains hommes et certaines œuvres semblent doués d'une perpétuité indestructible. Non seulement ils durent à travers les siècles, mais la vie qu'ils conservent absorbe celle de milliers de vrais vivants qui se laissent dévorer par eux, non seulement sans se plaindre, mais avec joie, reconnaissance et amour. On ne peut imaginer combien d'artistes, d'écrivains, de professeurs et d'érudits de tout genre se sont consacrés à l'étude, explication et illustration de l'œuvre du Très Haut Poète. Une simple bibliographie des travaux publiés sur Dante depuis 1865 serait à elle seule une œuvre de longue haleine, peut-être impossible si elle se voulait complète. Ce point se passe de démonstration.

En y pensant, on se souvient malgré soi de la remarque jadis faite par Sainte-Beuve sur la complexité de ce genre de survie, car s'il est vrai que ces illustres morts s'emparent impérieusement de beaucoup de vivants, il ne l'est pas moins que les vivants s'emparent d'eux à leur tour. Une fois abandonnée par son maître, devenue comme orpheline, l'œuvre se trouve livrée sans défense à la foule des lecteurs anonymes, qui ne sont pas bien dangereux, mais aussi à l'élite des commentateurs, qui le sont davantage. Elle commence alors une vie posthume, change d'aspect, souvent même de sens, bref, comme on dit, elle évolue, sans que son auteur ait pouvoir d'intervenir et d'en rétablir le sens. Cela vaut peut-être mieux pour lui, car il ne manque pas aujourd'hui d'historiens et de critiques pour revendiquer au nom de la science le privilège de détenir, plus sûrement que l'écrivain lui-même, le sens vrai de son œuvre.

Plus l'artiste est grand, plus il est exposé à ces mésaventures posthumes. Dante en est un illustre exemple, tout particulièrement dans un domaine où rien ne pouvait le protéger contre l'esprit d'entreprise dont ses historiens faisaient preuve. Parmi les divers ordres d'études historiques dont le développement au cours des cent dernières années retient l'attention, il faut noter celui de l'histoire des théologies médiévales. Je prends ici le mot théologie au sens où il désigne les théologies dites scolastiques, dont le treizième et le quatorzième siècles furent l'âge d'or. Le propre d'une théologie dite « scolastique » est d'inclure une philosophie, ou du moins de supposer

un certain usage défini de la spéculation philosophique. Leur alliance est si étroite qu'il est impossible de les dissocier. On ne compte plus aujourd'hui les revues, collections et livres consacrés à ces études. Il n'est pas de pays qui n'en produise, en Europe, en Amérique et pratiquement dans toutes les parties du monde. Pour ne pas perdre de temps en énumérations oiseuses, je ne citerai qu'un seul exemple du genre d'études auxquelles je pense, l'admirable collection de travaux connue de tous les médiévistes sous le titre de *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters*, inséparable dans les mémoires du nom de Clemens Baeumker. Ce titre n'est ici que le symbole d'une étonnante foule de contributions à la découverte d'une forme de pensée longtemps enfouie dans l'oubli, quand ce n'était pas le ridicule.

Ce développement imprévu ne pouvait pas ne pas affecter les études dantesques. Inutile d'insister sur cette évidence massive qu'est la présence de la théologie dans l'œuvre de Dante. Par son sujet même, par sa structure et son inspiration, la *Divine Comédie* est l'œuvre d'un poète chrétien, traduisant une vue chrétienne de l'univers et parlant pour des Chrétiens la langue de leur religion. Ses lecteurs anciens et modernes l'ont toujours su et il y en eut de bonne heure pour faire de lui un théologien : *Theologus Dantes nullius dogmatis expers*.

Le développement moderne de l'histoire des philosophies et des théologies médiévales n'était pas fait pour contrarier ce sentiment. Bien au contraire, car l'un des effets de ces études, tout à fait imprévisible celui-là, fut de confirmer les érudits dans l'opinion que l'œuvre de Dante était profondément imprégnée du savoir enseigné dans les écoles de son temps. Il ne s'agit plus ici simplement de constater, en gros, que la *Divine Comédie* est une épopée de la vie chrétienne et de l'homme chrétien. Les recherches des historiens ont révélé que le savoir philosophique et théologique de Dante était aussi précis qu'étendu. C'est aujourd'hui un jeu de chercher dans l'œuvre des écrivains, dramaturges, romanciers ou poètes, les traces laissées par les connaissances scientifiques ou les idées théologiques de leur temps. On en trouve toujours et, au besoin, on en met. Le platonisme de Pétrarque, le stoïcisme de Pierre Corneille sont des thèmes historiques connus. Le cas de Dante est différent. En matière de philosophie et de théologie, il parle en professionnel alors que les autres ne parlent qu'en amateurs. D'abord, il est un professionnel. Une œuvre comme le *Convivio* est, d'intention première, un traité de philosophie morale dont les conclusions se fondent sur des principes empruntés à la physique et à la métaphysique de l'époque. Mais Dante a fait plus encore. Selon M. Bruno Nardi, dont les conclusions sur ce point m'ont convaincu¹, Dante aurait interrompu la compo-

1. Invité à la journée du Congrès consacrée aux rapports de l'œuvre de Dante avec la philosophie et la théologie, j'ai cru devoir porter le débat à un niveau de généralité qui peut ne pas plaire à tous. Il ne me satisfait pas entièrement

sition du *Convivio* pour entreprendre celle de la *Monarchia*, dont l'idée venait de s'imposer à son esprit. Or, la *Monarchia* est un traité de philosophie politique, ou mieux encore peut-être, un traité philosophico-théologique sur les rapports de l'Église et de l'État, du Sacerdoce et de l'Empire, qui révèle un esprit philosophique de premier ordre tant par le savoir que par l'originalité. Dante fait plus que d'y répéter la philosophie des autres, il y crée la sienne dans l'ordre de problèmes où il se sent appelé à dire quelque chose de nouveau. Faut-il citer une fois de plus le début du célèbre traité ? Qu'on ne compte pas sur Dante pour démontrer de nouveau quelque théorème d'Euclide, ni pour redémontrer des conclusions déjà démontrées par Aristote ! Scruter la nature de la monarchie est tout autre chose, car la nature en est cachée et comme il n'y a pas là d'argent à gagner, elle n'intéresse personne. Pesons les mots : la vérité que Dante poursuit reste *ab omnibus intentata* ; il a conscience de faire œuvre de pionnier, et il le dit sans fausse modestie : *ut palmam tanti bravii primus in meam gloriam adipiscar*². C'est un inventeur qui parle, un découvreur de vérités nouvelles, et que l'on n'aille pas croire à quelque vantardise. Je ne connais pas de traité de philosophie politique au moyen âge qui puisse se comparer à celui de Dante pour la fermeté de la pensée et la sobriété dans la démonstration. A supposer que l'on ait alors fait mieux, la *Monarchia* resterait le fruit

moi-même. J'espère néanmoins n'avoir pas entièrement perdu contact avec l'ordre des faits particuliers, historiquement contrôlables et réels. Voir Bruno NARDI, *Dal « Convivio » alla « Commedia »*. (*Sei saggi danteschi*), Roma. Istituto storico italiano per il medio evo, (« Studi storici », fasc. 35-39), 1960, particulièrement le deuxième essai, qui donne son titre au volume. Je me suis longtemps demandé pourquoi Dante avait interrompu la rédaction du *Convivio*. La réponse proposée par M. Bruno Nardi me semble aussi simple et certaine qu'une réponse historique le peut être. En écrivant le *Convivio*, Dante s'est trouvé conduit à examiner le rapport de l'autorité philosophique à l'autorité politique et à l'autorité religieuse (IV, III-IV). La suite de la discussion lui fit sentir qu'il tenait là un sujet neuf et d'importance capitale en philosophie politique. Il laissa donc en chantier le *Convivio* pour se consacrer à la *Monarchia*, œuvre à la fois originale et dont il espérait des résultats bienfaisants pour l'Italie comme pour la Chrétienté. Que l'œuvre soit interrompue à la fin du Traité IV, où se trouve posé le problème de la 'monarchie', est un fait observable qui donne le 'pourquoi' de l'événement avec une probabilité saisissante. Le problème du passage de la *Monarchia* à la *Divina Commedia* ne comporte pas une telle vérification ; à défaut, le passage peut être décrit, et il l'est excellemment par M. Bruno Nardi, § 14, pp. 131-150.

2. *Monarchia*, lib. I, § 1. Je suis donc bien éloigné de refuser à Dante la qualité de philosophe. Il a prouvé deux fois qu'il l'était, dans une tentative de haute vulgarisation philosophique (*Convivio*) et dans une création philosophique originale (*Monarchia*). L'objet de la présente communication est tout autre : faire voir que la *Divina Commedia* est une œuvre d'essence poétique, non théologique : qu'elle n'est pas une Somme, mais un poème, et que la vérité y est pour sa beauté. Bref le primat du poétique sur le théologique dans la Comédie est la thèse que celui qui n'aura pas le temps de me lire pourra s'attacher tout de suite à réfuter.

d'une pensée philosophique personnelle, originale. C'est l'œuvre d'un homme qui compterait dans l'histoire de la philosophie politique, si l'éclat du Poème Sacré ne rejetait dans l'ombre le reste de son œuvre.

C'est donc avec pleine raison que les commentateurs de ces écrits s'attachent à en scruter le sens philosophique, car ils en ont un. L'expérience prouve d'ailleurs qu'un érudit, bien informé de l'histoire doctrinale du XIII^e siècle, retrouve souvent, sous le texte de Dante, des thèses scientifiques, philosophiques et théologiques précises enseignées dans les écoles du temps³. Il nous faut seulement mettre ces faits en place, en les situant dans une perspective beaucoup plus vaste que celle où s'en tient ordinairement l'histoire littéraire, dont la vue est comme bouchée par les deux mythes antithétiques, et se définissant l'un par l'autre, du Moyen Age et de la Renaissance, de la Scolastique et de l'Humanisme.

On ne conteste pas que ces notions ne correspondent à des réalités historiques, mais il convient d'y voir deux incidents remarquables dans une histoire beaucoup plus ancienne qui est celle même de la civilisation occidentale. Platon la considérait déjà comme une vieille histoire, dans la phrase-clef de la *République*, X, 607 b, qui parle d'un « différend invétéré entre la philosophie et la poésie ». On ne peut souhaiter formule plus générale, ni qui décrive plus exactement le caractère permanent du conflit entre le savoir et le goût dont on peut dire qu'il est endémique dans la civilisation occidentale. Son histoire est comme ponctuée de crises qui opposent ces deux besoins de l'esprit. S'il faut en croire Diogène Laërce, Héraclite voulait déjà qu'Homère et Archiloque fussent bâtonnés et chassés des lieux publics, mais la philosophie a toujours fini par payer cher

3. Voir le récit de ces événements dans Jean DE SALISBURY, *Metalogicon*, lib. I, cap. 25; MIGNÉ, P.L. 199, 854-855. Traduction anglaise dans Lynn THORNDIKE, *University Records and Life in the Middle Ages*. Columbia University Press, N.Y., 1944, pp. 7-10. C'est son amour passionné de la philosophie et de la science qui situe Dante comme expression de la culture intellectuelle médiévale. Le langage est libre, mais quand on parle de l'humanisme de Dante, on doit garder à l'esprit cette ligne de partage qui marque la frontière entre celui de Pétrarque et le sien. Pétrarque est la poésie sans science ni philosophie techniquement formulée. Dante adore philosopher en vers ; il est à cet égard souvent plus près de Lucrèce que de Virgile et l'on ne peut s'empêcher de penser, sauf respect, que Béatrice elle-même est un peu pédante. Quoi qu'il en soit, lorsque Virgile dit à Dante ; *la tua Etica* (*Inf.* XI 80), ou encore *la tua Fisica* (*Inf.* XI 101), c'est bien de l'éthique et de la physique d'Aristote qu'il parle, et Dante ne proteste pas. Nul de son temps ne méritait mieux que lui l'hommage, un peu excessif, qu'il a rendu à Virgile : *O tu ch' onori scienza ed arte* (*Inf.* IV 73). Le moyen âge n'a pas manqué de philosophes, mais c'est par Dante seul qu'il a accédé à la forme de haute poésie dont il était capable. Tous les autres poètes du moyen âge, en quelque langue que ce soit, sont des poètes mineurs si on les compare à Dante. Pétrarque, Chaucer, Villon ne se sont pas proposés de chanter la vue du monde propre à la scolastique ; ils représentent d'autres temps et une autre race.

les prétentions de ce genre, car les poètes sont une race irritable, qui ne pardonne guère, et elle a l'oreille du public.

Je ne crois pas céder à une illusion de perspective en disant que, dans cette longue histoire, Dante occupe une situation littéralement unique, la seule d'ailleurs qui pouvait rendre possible, le génie aidant, cette œuvre unique elle aussi qu'est la *Divine Comédie*. Le milieu du XIII^e siècle fut le témoin d'une crise importante dans le développement de la culture occidentale. Par un effort continu qui durait depuis le IX^e siècle, les écoles avaient lentement reconstitué un genre d'enseignement qui correspondait à peu près, à un niveau beaucoup plus modeste, à ce qu'avait été la culture intellectuelle préconisée par Cicéron et Quintilien. Désignons-la de son nom classique : la *grammatica*, orientée tout entière vers l'éloquence. C'était une culture unitaire, que l'on vit reflorir au XIII^e siècle dans les Écoles de Chartres. Telle que Jean de Salisbury l'a décrite, elle incluait, outre l'étude approfondie de la langue latine, une formation intellectuelle, historique, scientifique, morale et philosophique aussi étendue que le permettait un genre d'études où tout le savoir s'enseignait sous forme de commentaires aux œuvres littéraires expliquées en classe par les professeurs. L'importance de Servius, de Macrobie et autres auteurs de ce genre ne s'explique pas autrement. Le résultat peut se décrire comme une culture générale à base d'études littéraires, au terme de laquelle, environ l'âge de seize ans, l'élève passait pour complètement formé.

La crise de l'enseignement à laquelle je pense se produisit en France, surtout à Paris semble-t-il, et je ne saurais la caractériser plus brièvement que comme un conflit, semblable à l'un de ces *ricorsi* dont parlait Vico, qui mettent périodiquement aux prises les partisans de l'enseignement classique et de l'enseignement moderne, ou, comme on dit encore, des humanités et des sciences. Pour comprendre ce qui s'est alors passé, il faudrait nous accoutumer à penser que ce qui était alors « moderne », c'est le type de culture intellectuelle dont allait naître la Scolastique. On vit alors les maîtres de Paris transformer l'enseignement de la grammaire, réformer le latin de Cicéron comme incapable de suffire aux besoins d'expression d'une société moderne, remplacer la syntaxe compliquée des Anciens par une langue plus simple et plus claire, transformer l'enseignement de la vieille arithmétique romaine en introduisant l'usage des chiffres arabes qui simplifiaient grandement les opérations ; enfin, et surtout, on assista à une réduction importante du nombre des années d'études consacrées à la *grammatica*. Au lieu de la poursuivre jusque vers l'âge de seize ans, on arrêtait l'étude de la *grammatica* au moment où l'élève savait assez de latin pour passer à celle de la logique, vers treize ou quatorze ans, ensuite de quoi il pouvait apprendre ce qu'on devait savoir de philosophie pour s'adonner plus tard à des études profitables, surtout le Droit et la Médecine. Ce fut la mort de la *grammatica* comme culture intellectuelle complète ; on sait par Jean de Salisbury que, vers le milieu du

XII^e siècle, les maîtres de grammaire les plus célèbres perdirent leurs élèves et se virent obligés de fermer école. Ce fait s'exprime d'ailleurs sous forme concrète dans la décadence des écoles de Chartres, siège alors sans rival des humanités, accompagnée du succès croissant des écoles parisiennes, où triomphait la logique, avec la dialectique et la forme de théologie dite « scolastique », dont on a tendance à croire qu'elle remplit le Moyen Age, bien qu'elle ait à peine vécu deux cents ans, pour ne plus faire ensuite que survivre.

Ces événements se passaient en France, mais non en Italie, où les écoles ne firent que subir le contrecoup de la crise française. Pour simplifier l'image de la situation que je tente de résumer, je vous inviterai à penser au plus illustre des successeurs italiens de Dante, François Pétrarque. Lorsque son père, exilé comme Dante, amena sa famille près de la cour pontificale d'Avignon, il confia l'enfant à un bon maître italien de grammaire, Convenevole da Prato, qui lui transmit de son mieux la culture humaniste, fondée sur Virgile et Cicéron, traditionnelle dans les écoles d'Italie ; *grammatica, eloquentia*, bref l'idéal du *vir bonus dicendi peritus*, voilà ce que représentera Pétrarque et ce dont sortira ce que nous nommons l'humanisme de la Renaissance. Quand nous voulons nous expliquer le contraste, si immédiatement perceptible, entre Pétrarque et Dante, c'est par là qu'il faut commencer. Pétrarque est un pur produit de la tradition littéraire italienne ; il n'a jamais su de philosophie que le peu qu'un grammairien pouvait en faire tenir dans l'explication des *auctores* ; la réforme scolastique et philosophique de l'enseignement fut pour lui comme si elle n'avait jamais existé.

Dans cette histoire, Dante représente au contraire un cas très exceptionnel, sinon unique. Il suffit de se reporter aux renseignements autobiographiques contenus dans ses écrits pour comprendre ce qui s'est passé. Au début, il se présente lui aussi comme un pur produit de la culture littéraire latine et italienne. Entendons par là qu'au lieu de ne recevoir qu'une éducation littéraire tronquée, telle qu'elle se donnait à Paris, le jeune Dante poursuivit l'étude de la *grammatica* jusqu'à son terme, telle qu'on l'enseignait encore en Italie, comme au temps où elle constituait une formation intellectuelle complète et suffisante en elle-même. Ici encore, pour concrétiser, disons que Dante fut élevé dans la tradition des *Institutiones Oratoriae* de Quintilien. Seulement, en vertu d'une décision toute personnelle, et nécessairement tardive, ce jeune homme complètement formé décida d'acquérir en outre la formation philosophique et théologique de style parisien, bref, d'étudier ce que nous nommons aujourd'hui la Scolastique. C'est pourquoi Dante représente un autre monde que celui de Pétrarque. Il est l'homme des deux cultures ennemies dans la tradition occidentale ; l'ampleur de son ouverture intellectuelle et la profondeur littéralement unique de son génie poétique ne s'expliquent que par là⁴.

4. Nous ne parlons pas ici d'une supériorité de génie poétique ; il serait naïf de prétendre assigner une première place dans cet ordre. Nous voulons seule-

Faut-il insister ? Je crains de sombrer dans le pédantisme, mais si je n'en cours pas le risque, je suis à peu près certain de ne pas mettre en lumière ce que je vois de remarquable dans le cas du Très Haut Poète. D'abord, ce n'est pas par hasard qu'il s'est produit en Italie, car il n'était possible nulle part ailleurs. L'Italie est le seul pays d'Europe qui ait produit deux langues littéraires et deux littératures nationales. On dit souvent que seul le génie de Dante pouvait créer, comme il l'a fait, une langue destinée à durer ; assurément, mais un génie égal n'aurait jamais pu créer au même moment une langue française comparable en perfection à celle de Dante, car Dante disposait du trésor de la langue et de la littérature latines dont le parler florentin était singulièrement plus proche que celui de Paris. Remarquons bien que les Italiens le sentaient vivement ; la beauté du latin classique leur était directement perceptible, et non point, comme elle l'était pour des Français, la récompense d'un effort pour sentir la beauté d'une langue qui leur restait toujours en partie étrangère. Je rappelle pour mémoire l'amusante scène de comédie où Adhémar de Chabannes fait parler un jeune moine italien devant le chapitre de saint Martial de Limoges : « Je suis le Prieur de Clusa ; je sais fort bien faire un discours et je sais écrire. En Aquitaine, on ne sait rien ; il n'y a que des rustres. En Aquitaine, il suffit qu'un homme ait appris un peu de grammaire pour qu'il se croie un Virgile. En France, on sait quelque chose, mais pas beaucoup. C'est en Lombardie, où j'ai étudié, qu'est la fontaine de science. »⁵ La scène se passait en 1028. Admettons qu'Adhémar de Chabannes s'amuse un peu de son personnage, mais il n'en invente pas les propos. Et je pourrais plaider la cause contraire. Je n'oublie ni Gerbert d'Aurillac, ni Guy de Nogent, ni Hildebert de Lavardin, ni les Ecoles de Chartres dont on ne voit pas d'équivalent hors de France au XIII^e siècle, mais, justement, il semble qu'en Italie le latin n'ait pas eu besoin de tant de soins

ment marquer, aussi fortement que possible, ce que le cas de Dante a d'unique à cet égard. C'est d'avoir écrit un immense poème dont la matière est faite d'idées et qui pourtant n'est aucunement un poème didactique, comme le *De rerum natura*, mais une épopée, comme l'*Énéide*. Le beau n'y est pas la splendeur du vrai, comme dans la *Summa theologiae*, mais la vérité y est la matière dont sa transfiguration poétique obtient la beauté. Si nous ne nous trompons, c'est cette sensibilité passionnée à la beauté du vrai (scientifique, philosophique et théologique) qui est la marque propre de Dante. Et le cas semble bien unique, du moins dans la tradition littéraire de l'Occident, où le Vrai prime le beau, ainsi qu'il se doit, partout, sauf en poésie. *Convivio*, III, XII.

5. L'anecdote de Benoît de Cluse, rapportée par Adhémar de Chabannes, se trouve dans *Monumenta Germ. Hist. Scriptores*, IV, 109. Ou simplement dans MIGNÉ, P.L. 141, 107-108. Pour ce qui précède, voir ce que Dante rapporte sur les modèles latins qu'il s'est choisis en matière de langue et de style. *De vulgari eloquentia*, II, VI : en poésie, Virgile, Ovide, Stace et Lucain ; en prose, Tite Live, Pline, Frontin et Paul Orose. Un monde le sépare de Pétrarque : Cicéron n'est pas là.

pour survivre. Il n'a jamais complètement cessé d'être la langue du pays⁶.

Je regarde, et je cherche en vain au Moyen Age un autre esprit, comparable ou non en génie à celui de Dante, qui ait été possédé comme lui, au même degré, de l'amour passionné de la beauté littéraire et de celui de la vérité du savoir sous toutes formes. Je vois bien des amis des Lettres, comme Pétrarque, mais ils n'aiment guère la science ni la philosophie ; je vois encore des philosophes et des théologiens de très grande classe, et bien supérieurs à Dante en cela, par exemple saint Thomas d'Aquin, mais on chercherait en vain chez eux cet amour de la beauté plastique et du style qui semble se fondre naturellement chez Dante en un même amour de la beauté de la vérité. Il ne s'agit donc pas simplement ici du fait que Dante a cumulé les deux cultures, mais bien plutôt et d'abord du sentiment profond, né des racines de son être, qui les lui a fait désirer l'une et l'autre, puis se donner passionnément à leur étude et les chérir d'un amour égal. On ne peut plus ici que l'écouter pour l'entendre parler de ce ton qui ne trompe pas. Après avoir rapporté dans le *Convivio*, II, XII, qu'il avait cherché dans Boèce et Cicéron quelque consolation de la mort de Béatrice, Dante reconnaît qu'il avait trouvé difficile d'en pénétrer le sens, mais qu'il y était enfin entré autant que le lui permettait *l'arte di grammatica*, qu'il avait et les dispositions naturelles dont la *Vita Nuova* donne des signes. C'est alors qu'en cherchant de l'argent, il trouva de l'or. Il découvrit la philosophie et trouva cette nouvelle

6. Il faut avoir lu les écrits des grammairiens parisiens de la fin XII^e siècle pour toucher du doigt ce qui séparait alors la grammaire française de la *grammatica* italienne. Cf. l'*Ars versificatoria* de Mathieu DE VENDÔME (vers 1175). Mathieu estime que les poètes anciens ont accumulé des figures de rhétorique, des métaphores et des digressions inutiles : « Hoc autem modernis non licet. » Il pense même qu'il y a des constructions vicieuses dans Virgile, Stace, Lucain, Térence et Ovide. Là-dessus, les 'modernes' doivent excuser les anciens plutôt que les imiter : « In hoc autem articulo modernis incumbit potius antiquorum apologia quam imitatio » (E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1924, pp. 180-184). Auteur d'un célèbre *Doctrinale*, achevé en 1199, et dont le succès fut colossal (296 éditions imprimées, dont plus de cent avant 1500) Alexandre de Villedieu décide simplement, en bon Français, qu'il n'y a pas lieu de conserver les règles vétustes de l'accent latin : « vetustas normas non credo servandas tempore nostro », dans J. DE GHELLINCK, S. J., *Littérature latine du moyen âge*. 2 vol., Paris, 1939 ; vol. II, p. 271. C'est seulement en vue de tels faits qu'on peut s'expliquer la réaction de Pétrarque contre les « barbares » français. Une telle cruauté envers la langue de Cicéron ne pouvait que lui faire horreur. En ce qui concerne Dante, on sait assez qu'il fait honneur à Virgile de lui avoir appris ce qu'est un style, mais il faut se souvenir d'abord que pour conduire à son point de perfection la 'délectable' langue vulgaire dont il voulait faire une langue littéraire, Dante a toujours eu le latin classique sous le yeux ; il va plus loin et l'on devra toujours relire, du *De vulgari eloquentia*, le lib. I, cap. XIX : c'est vraiment du Dante : « Quod idiomata Italica ad unum reducuntur, et illud appellatur Latinum. »

Dame de ses pensées si belle, qu'à peine en pouvait-il détourner les yeux. Suit le passage connu, mais dont il faut bien voir la portée : « Cette image me conduisit là où sa vérité se démontre, c'est-à-dire aux écoles des religieux et aux discussions des philosophes. Ainsi, en peu de temps, environ trente mois, je commençai d'en tellement sentir la douceur que son amour chassait et détruisait en moi toute autre pensée. » Et voici la conclusion, que nul autre que Dante ne pouvait écrire : « C'est pourquoi, me sentant attiré au-delà de mon premier amour à la séduction de celui-ci, j'ouvris la bouche pour dire la chanson qu'on a lue, y dépeignant ma condition sous figure d'autres choses... Je commençai donc à dire : *Voi che ntendendo il terzo ciel movete.* » Il célébrait ainsi en poète cette « fille de Dieu, reine de tout, la très noble et très belle Philosophie ». Cet homme chez qui la beauté du vrai fait jaillir le chant, c'est Dante. D'autres ont pu aimer autant que lui la philosophie et la théologie, mais il est le seul, me semble-t-il, dont l'amour ait débordé en une telle nappe de poésie. Ce spectacle laisse pareillement songeurs poètes et philosophes. Tirer de la poésie de la physique d'Aristote, n'est-ce pas une sorte de miracle ? C'est faire jaillir l'eau du rocher.

Nous voici conduits loin de Platon et de sa discorde invétérée entre la philosophie et la poésie. Pourtant, prenons bien garde à ce qui se passe. Dans cette sorte de miracle, Dante n'ouvre pas la bouche pour parler en philosophe, comme fait Lucrèce, mais pour chanter en poète. C'est la poésie qui a le dernier mot. Il faut donc distinguer entre l'usage que Dante fait de la vérité dans les œuvres de divers genres qu'il nous a laissées.

Il en est où Dante parle en pur savant ou en pur philosophe et théologien. Telles sont la *Questio de aqua et terra* et, au premier chef, la *Monarchia*. Aucune difficulté en pareil cas ; Dante y procède en scolastique ; il expose des thèses pour elles-mêmes et nous devons comprendre en philosophes ce que lui-même dit en philosophe. Ce sont des œuvres où le poète parle et ne chante pas. D'autres, du genre chantefable, parlent et chantent. Chacune d'elles a son style propre et demande un effort distinct de compréhension. La *Vita Nuova* ne se lit pas comme le *Convivio*. Pour nous en tenir à ce dernier écrit, il est visible que Dante y parle de philosophie en philosophe et qu'il y chante la philosophie en poète. Le commentateur n'a pas le choix en expliquant les parties philosophiques de l'œuvre. Dante y est visiblement enchanté de faire montre du nouveau savoir qu'il vient d'acquérir et que son œuvre a pour objet de communiquer aux laïcs lettrés. C'est un « banquet » où il les invite. On peut d'autant moins hésiter à faire appel à la philosophie pour commenter le texte des poèmes inclus dans l'œuvre que c'est ce que Dante fait lui-même. Pour s'en tenir au même passage du *Deuxième Traité*, il est facile de constater que le traité tout entier développe, comme le ferait un professeur de philosophie, le « savoir » (sapere) caché dans les vers de la chanson initiale ; *Voi che*

'ntendendo il terzo ciel movete. Rien de plus clair. Le déversement de philosophie qui suit se propose de « *più latinamente vedere la sentenza litterale, alla quale ora s'intende* ». Nous sommes alors aux prises avec le problème médiéval des *modi dicendi*. Il y a un *modus dicendi philosophicus* ; quand l'auteur le parle, le commentateur doit en faire autant.

La remarque s'applique évidemment à la *Divine Comédie*. Pleine de notions philosophiques et théologiques, c'est le sens philosophique et théologique de celles-ci que le commentateur doit préciser. Il est alors le sens littéral du passage en question, et comme tous les autres sens reposent sur lui, c'est à l'établir que le commentaire doit s'attacher d'abord. Ici pourtant, un grave problème se pose dont la réponse décide du sens de toute l'œuvre. Authentique ou non — c'est aux érudits d'en décider — *l'Epistola a Can Grande* offre l'intérêt majeur de poser explicitement le problème de la manière correcte d'interpréter le Poème Sacré. Je rappelle brièvement la réponse, en ajoutant cette seule remarque préliminaire, qui est je crois importante, qu'à aucun moment Dante ne parle de son œuvre comme d'un écrit théologique, mais plutôt comme d'une sorte d'Écriture Sainte. La *Divine Comédie* doit s'interpréter, toutes proportions gardées, comme les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ceci ramène aussitôt la doctrine théologique classique de la multiplicité des sens de l'Écriture : *polysema sunt biblia sacra*. Dante lui-même emploie l'expression technique : « *istius operis non est simplex sensus, immo dici potest polysemum, hoc est plurium sensuum ; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram* »⁷. Nous voici donc en

7. *Epistola XIII... Cani Grandi de la Scala...*, § 7. Le choix de l'exemple retenu par l'auteur de la lettre impose le souvenir d'un travail récemment publié par le professeur Charles SINGLETON, « *In Exitu Israel de Aegypto* », *Annual Report of the Dante Society*, Care of the American Academy of Arts and Sciences, vol. 78, Boston 46, Mass., 1960. L'auteur lui attribue un rôle important dans la structure de la *Divine Comédie*. On peut en effet l'y retrouver en plusieurs endroits, soulignant la notion de passage, de sortie de l'homme vers Dieu. Cf. DUNSTAN TUCKER, O.S.B., « *In Exitu Israel de Aegypto. The Divine Comedy in the Light of the Easter Liturgy* », *The American Benedictine Review*, vol. XI. Sur ce dernier travail, remarques dans E. H. WILKINS, « *Voices of the Divine Comedy* », *Annual Report of the Dante Society*, vol. 79, 1961. Le choix fait de *In exitu* par l'auteur de *l'Epistola XIII...*, est en faveur de l'importance que ces auteurs attribuent à ce texte.

L'authenticité de *l'Epistola XIII*, à Cangrande, est controversée entre les dantologues. Je crois devoir spécifier que je n'ai aucune opinion personnelle sur la question. Les citations que j'en fais signifient seulement, d'abord que je ne découvre aucune incompatibilité entre la doctrine de la Lettre et ce que nous savons avec certitude des idées de Dante ; ensuite, que j'y trouve certaines thèses, dont, même si Dante lui-même ne les a pas formulées dans cet écrit, il est heureux qu'un autre l'ait fait en son nom. Elles décrivent fidèlement son attitude à l'égard de ces problèmes. Avoir dit que le sens allégorique du poème est avant tout 'moral' ou 'pratique', et avoir inscrit en tête des modes d'expres-

présence de deux sens principaux, le *sensus litteralis*, et le *sensus allegoricus*, que l'on appelle encore *sensus mysticus*. Quand on lit dans l'Écriture : « In exitu Israel de Aegypto », et la suite, le sens littéral est la sortie d'Égypte des enfants d'Israël conduits par Moïse. Mais toute une série de sens allégoriques, ou mystiques (cachés) se dissimule sous la lettre du texte. Le sens *allégorique* proprement dit voit dans la lettre de l'Ancien Testament une figure du Nouveau Testament ; ici, la sortie d'Égypte préfigure notre rédemption par le Christ. La même lettre du texte a encore un sens *moral*, en ce qu'elle signifie la conversion de l'âme de la misère du péché à l'état de grâce⁸. Enfin le même texte peut avoir un sens dit *anagogique*, en ce que la sortie d'Égypte signifie le passage de l'âme sainte de la servitude du temps à la liberté de la gloire. Notons la précision technique du langage de Dante : ces trois sens cachés peuvent tous se nommer *allégoriques*, parce qu'ils sont *autres* que le sens « littéral ou historique ».

Restons-en là de notre analyse. Il résulte de ces déclarations, que le sens littéral doit être entendu littéralement. Si le sens est philosophique ou théologique, on l'entendra donc en théologien ou en philosophe. La même *Epistola a Can Grande* en apporte une démonstration saisissante. Il s'agit de commenter la Comédie, et particulièrement *Paradiso*, chant I, vers 1. Littérairement, on remarquera que ce vers 1 correspond exactement au vers 145 et dernier du chant XXXIII^e et dernier de la *Divine Comédie* : *La gloria di Colui che tutto move*, annonce visiblement *L'amor che move il sole e l'altre stelle*. Ceci est le point de vue de la critique littéraire, mais elle est irrésistiblement tentée de faire intervenir la philosophie et la théologie. Peut-être même le doit-elle. Pourquoi ? Parce qu'ici la *vérité* de la doctrine, disons son *sens*, est un élément intégrant de la structure littéraire de l'œuvre. En outre, ce sens était certainement présent à la conscience de Dante. L'illustre et toujours regretté Michele Barbi aurait ici satisfaction, car il aimait répéter que « ce qui n'est pas inclus dans la conscience de Dante lui-même ne nous intéresse pas ». Ici, il est absolument certain que Dante connaît la distinction classique entre Dieu première cause efficiente et Dieu dernière cause finale. Saint Thomas ne cesse de la réaffirmer. Quel admirable cadre pour le *Paradiso* tout entier ! Entre le premier vers qui invoque le Premier Moteur Immobile et le dernier vers qui évoque la causalité suprême de la fin et du Bien, la matière entière du chant est prise comme entre les deux bornes ultimes de l'être.

sion employés par le poète le mode *poeticus* et le mode *fictivus*, s'accorde mal avec l'hypothèse du P. Auguste Valensin, que la lettre est l'œuvre « d'un de ces théologiens qui se sont abattus sur la *Divine Comédie*, comme sur un gibier de choix, pour la dépecer en quartiers de doctrine » (p. 12, note 6). La race en existe, il est vrai, et elle sème le désordre dans le champ des études dantesques, mais si on lui a posé la question à laquelle la Lettre répond, Dante lui-même ne pouvait guère répondre autrement qu'elle ne fait.

8. *Op. cit.*, § 7.

Je crois que, littérairement parlant, le commentaire philosophique est ici nécessaire ; lui seul peut nous faire voir la beauté d'une certaine vérité.

Mais la lettre à Can Grande ne s'en tient pas là. Une fois engagé dans le sens littéral, son auteur continue dans le même sens. Il donne alors l'exemple de ce que peut être une *lettura dantesca* par un professeur de philosophie ou de théologie. Je ne sais si vous en avez entendu. C'est une chose curieuse, car elle consiste principalement à parler de tout ce que l'on peut dire à propos du sens littéral du texte sans se soucier de savoir si ce que l'on dit a ou non un rapport nécessaire à son sens poétique. Tous ceux qui se livrent à cet exercice ont droit de se retrancher derrière l'autorité de la lettre à Can Grande. Car il s'agit bien du sens littéral : *ad litteram accedatur*. Là-dessus, le paragraphe 20 s'emploie à démontrer en détail l'existence de Dieu comme être nécessaire, selon la méthode suivie par saint Thomas dans la *Tertia via* ; l'être nécessaire par soi est première cause de tout, et voilà pour l'existence : *Sed hoc quantum ad esse*. Passons à l'essence. Sauf la première, toute essence est causée, sans quoi il y aurait plusieurs êtres nécessaires par soi, ce qui est impossible. Tout ce qui est causé l'est, immédiatement ou médiatement, par un intellect. Ici, puisque le pouvoir de la cause suit son essence, il faut que, de même que nous avons posé une cause unique de toute existence, nous posions une cause unique de toute essence. Ainsi, toutes les essences inférieures viennent de la première, toutes les Intelligences inférieures rayonnent de la Première dont elles reflètent les rayons comme autant de miroirs. C'est ce que dit Denys dans sa *Hiérarchie Céleste*, et ce que déclare le *Liber de Causis*, savoir, *quod omnis intelligentia est plena formis*. Pour faire bonne mesure, l'auteur de la Lettre conclut, en vrai théologien scolastique, que ce que la raison enseigne à ce sujet, l'autorité de l'Écriture le confirme. Il cite alors ses textes et passe à un autre point⁹.

C'est de l'excellent travail, mais sans rapport nécessaire au sens poétique de l'œuvre. Lorsqu'il écrivait le premier vers de *Paradiso*, Dante sonnait un premier accord sur le mode solennel pour nous induire en cet état de réceptivité où la poésie opère son charme. Le sens du passage est exactement celui que définit le commentaire ; seulement, comme ce que Dante veut obtenir est que nous sentions la beauté de cette vue philosophique et théologique du monde, il se contente de la faire voir en elle-même. Nous avons alors affaire avec la Béatrice céleste, sous quelque nom qu'elle nous soit montrée : dans la *Vita Nuova*, à partir du sonnet XVIII et du paragraphe XXXV jusqu'à la fin, ou dans le *Convivio*, II, II. Souvenons-nous de ce qu'elle est. C'est la très noble et la très belle, la même, précise le *Convivio*, dont il a été parlé à la fin de la *Vita Nuova* et qui, notons bien le point, fut immédiatement accompagnée d'amour : *parve primamente accompagnata d'Amore*. Suivez le texte ligne à ligne,

9. *Op. cit.*, § 20-21.

presque mot à mot, et vous ne pourrez plus hésiter. Il n'y est question que de la *bontà* et de la *bellezza* ; sa bonté est dans son sens, sa beauté est dans l'ornement du langage, et toutes deux nous sont offertes pour la joie qu'elles donnent : *e l'una e l'altra è con diletto*. Il n'est plus question que de cela ; il faut que la beauté fasse plaisir à voir : *che la bellezza fosse agevole a vedere*. Mais le philosophe et le théologien ne seront pas contents. Ce n'est pas voir la bonté, et jouir de sa beauté, c'est voir la vérité et en jouir qui les intéresse. Aveugles qui ne savent pas ce qu'est la poésie ! Car on ne leur demande même pas de comprendre, la vérité du sens n'est ici perçue que comme un bien dont nous sommes invités à jouir. Allons ! philosophes, allons ! théologiens, dit le poète, détendez-vous un peu, laissez-vous aller un moment, laissez-vous faire. Comprenez la vérité, certes, mais, pour une fois, au lieu de la comprendre pour la savoir, essayez donc de la comprendre pour en jouir. Ma poésie est justement là pour vous faire voir sa beauté plutôt que pour vous la faire connaître. « Que veux-je vous dire d'autre en tout ceci, sinon : O hommes, si vous ne pouvez pas voir le sens de ce chant, ne le rejetez pourtant pas, mais tournez votre esprit vers sa beauté, qui est grande : *ma ponete mente la sua bellezza, ch'è grande*. » Et voici le plan complet de ce que le poète attend que nous comprenions dans sa poésie, comme poésie : « La beauté en est grande par la construction, qui appartient aux grammairiens, et par l'ordre du discours, qui appartient aux rhétoriciens, et par le nombre de ses mètres (*de le sue parti*) qui appartient aux musiciens. Si l'on y regarde bien, on y verra toutes ces choses belles ». Et c'est tout cela, vérité, bonté, beauté, qui est le sens littéral du chant.

Telle est, me semble-t-il, et à m'en tenir aux paroles de Dante lui-même, l'attitude qu'il nous conseille d'adopter à l'égard de son œuvre. Je dis, de son œuvre poétique en tant qu'elle est poésie. D'abord, la beauté fait partie du sens littéral : « E questa è tutta la litterale sentenza de la prima canzone »¹⁰. C'est seulement ensuite

10. Ce texte, où Dante s'adresse à la *Canzone Prima* (*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete...*) pour en commenter l'envoi, me semble définir avec toute la clarté désirable la manière dont Dante souhaite que son lecteur aborde son œuvre. Le dernier vers de l'envoi disait, parlant pour la chanson : si vous me trouvez difficile à comprendre, « Ponete mente almen com'io son bella ». Voici ce précieux commentaire : « Poi che non vedete la mia bontade, ponete mente almeno la mia bellezza. Che non voglio in ciò altro dire... se non : O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però ; ma ponete mente la sua bellezza, ch'è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li grammatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici. Le quali cose in essa si possono belle vedere, per chi ben guarda. E questa è tutta la litterale sentenza de la prima canzone, che è per prima vivanda intesa innanzi. » *Convivio*, II XI 8-10. Je reconnais qu'il y a quelque arbitraire à étendre cette règle d'interprétation de la première chanson du *Convivio* à la *Divine Comédie* ; je ne vois du moins rien qui interdise de le faire ; au contraire, elle me semble s'appliquer parfaitement.

qu'il conviendra de procéder à l'interprétation allégorique. Mais ici, Dante ajoute une précision dont le sens retiendra notre attention pour conclure les réflexions qui précèdent, car je la crois d'importance exactement centrale dans l'interprétation de la *Divine Comédie*. Dante dit, au début du chapitre XII du Traité II du *Convivio* : « Après avoir suffisamment fait voir le sens littéral, on devra procéder à l'exposition allégorique *et vraie*. » Que faut-il entendre par ces mots certainement significatifs : *la esposizione allegorica e vera* ?

J'ai fait observer qu'en analysant les divers sens de son œuvre, Dante en parlait plutôt comme d'une Histoire Sainte que comme d'un traité de théologie. On pourrait confirmer ce point en rappelant la liste des diverses formes de langage mises en œuvre dans la *Divine Comédie*. Le premier mode d'expression, remarquons-le, est le mode poétique, que suit aussitôt le mode fictif¹¹. Comme nous sommes invités à dépasser ce sens littéral pour aller au sens *vrai*, qui en est le sens allégorique ou mystique, l'interprète en conclut aussitôt qu'il a devoir d'entendre le sens de la lettre en la réduisant au sens vrai. Un philosophe, plus encore un théologien, procédera presque fatalement de cette façon, mais je crois qu'un nombre immense d'interprétations arbitraires qui encombrant le chantier des fouilles dantesques tient à quelque erreur initiale apparentée à celle-là. C'est pourquoi je me permets de suggérer une autre manière de situer la vérité par rapport à la poésie dans la *Divine Comédie*.

Quand on dit, comme je viens de faire, que le sens premier de l'œuvre est la beauté que le poète nous découvre, on peut être certain de s'entendre reprocher une sorte de dédain, presque de mépris, à l'égard de la vérité, qui doit pourtant rester le bien suprême de l'esprit.

Nul ne songe à mépriser la vérité, il s'agit seulement de savoir quelle est la vérité de la *Divine Comédie*. En quoi consiste-t-elle et où faut-il la chercher ? Évidemment, où Dante lui-même l'a mise. Or, il ne l'a pas mise, dans la *Divine Comédie*, où il la mettait dans la *Monarchia* ou dans les parties du *Convivio* qui sont de pure exposition doctrinale. C'est alors de vérité spéculative qu'il s'agit. Scientifique, philosophique ou théologique, historique même, elle est là pour notre information. La *Divine Comédie* en contient souvent¹²,

11. « Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et exemplorum positivus. » *Epistola XIII*, § 9.

12. La *Divina Commedia* contient des développements qui relèvent du genre didactique. Ils sont là en vue de l'enseignement qu'ils donnent et c'est dans le même esprit qu'il convient de les interpréter. On notera, par exemple, selon ce *modus tractandi digressivus*, l'exposé du problème du libre arbitre, confié à Marco Lombardo (Marco da Venezia) dans *Purg.* XVI 64-81 ; nature de l'amour, exposée par Virgile sur la demande de Dante, *Purg.* XVIII 16-39 ; charité et liberté, *loc. cit.* 46-75 ; génération de l'homme, exposée par Stace, sur requête de Virgile, *Purg.* XXV 34-106 ; explication philosophico-théologique de la cause du vent, et de celle de la présence de l'eau dans le Paradis Terrestre, *Purg.*

elle aussi, mais l'information que le savant, le philosophe, le théologien ou l'historien proposent afin de nous en instruire, le poète la présente intégrée à son œuvre et subordonnée à sa fin. La fin propre de la *Divine Comédie* n'est pas spéculative. En tant que, comme œuvre d'art, elle entend servir une vérité, elle s'ordonne vers une vérité pratique. « Le genre de philosophie dont relève (la *Comédie*) dans l'ensemble et dans les détails, est la morale, ou *Éthique*, car ce n'est pas pour spéculer, mais en vue de l'action, qu'on l'a conçue dans son ensemble comme dans son détail. » Et, comme pour lever toute équivoque, l'auteur continue : « En effet, même si en quelque endroit et quelque passage on discute comme s'il s'agissait d'un problème spéculatif, on ne le fait pourtant pas en vue de ce problème spéculatif, mais en vue de l'action. »¹³ La vérité que sert la *Divine Comédie* est donc une vérité pratique. C'est même la plus haute, puisqu'il s'agit de conduire l'homme à sa fin dernière, la béatitude divine.

On dira que c'est aussi la fin de la théologie, et cela est vrai, mais, précisément, la fin de la doctrine sacrée est de conduire l'homme à Dieu en lui enseignant la vérité salutaire, au lieu que la fin du Poème Sacré est de conduire l'homme à Dieu en agissant sur sa pensée, sur ses sentiments et sur sa conduite par le moyen de la poésie. Comme œuvre d'art, la fin de la *Divine Comédie* n'est que d'être belle ; comme œuvre d'art au service d'une fin morale et religieuse, le Poème Sacré se propose d'inviter l'homme à bien user de sa liberté pour mériter d'être récompensé par la justice divine et éviter le châtement. A cet égard, elle a une vérité propre, qui se confond dans une large mesure avec son efficacité. Comprendre ce

XXVIII 85-108 et 121-138 ; leçon faite par Béatrice sur l'ordre de l'univers, *Par.* I 103-142 ; puis sur les causes des taches de la lune et les influences des astres, *Par.* II 46-148 ; origine et nature de l'âme, *Par.* IV 16-63 ; les vœux religieux involontairement rompus, *Par.* IV 73-114 ; sainteté des vœux, *Par.* V 19-84 ; la rédemption, *Par.* VII 25-148 (les derniers tercets touchent légèrement le problème de l'immortalité de l'âme) ; angéologie, *Par.* XXIX 10-84. Ce sont là des blocs doctrinaux, plus ou moins techniques, distribués par le poète à travers son œuvre, et dans lesquels, toujours présente, la poésie cède pourtant le pas à l'enseignement. Il est donc légitime de les commenter à partir des doctrines que ces développements se proposent d'exprimer, à condition seulement de ne pas se tromper de sources et de ne pas broder sur la doctrine. En dernier ressort, même le didactique est chez Dante, dans la *Divine Comédie*, informé par le poétique comme par son acte suprême. On peut prendre occasion du poème sacré pour faire des cours sur la philosophie et la théologie médiévales, ou, avec le P. Cornoldi, faire de Dante un 'philosophe', mais on manque alors l'essence même de l'œuvre, qui est d'être une œuvre d'art.

13. « Genus vero philosophiae sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica ; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars. Nam si aliquo loco vel passu pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia speculativi negotii, sed gratia operis ; quia, ut ait Phylosophus in secundo *Metaphysicorum* [I a, 993 b 19-23] 'ad aliquid et nunc speculantur practici aliquando'. *Epistola XII*, § 16.

que dit le poète consiste alors à interpréter son langage en fonction du but qu'il assigne à son œuvre. Le poète doit alors exprimer la vérité, et rien ne l'autorise jamais à écrire quoi que ce soit dont l'interprétation allégorique puisse contredire en rien l'enseignement de la théologie ; seulement, il a droit d'être jugé sur le rapport du sens littéral de ce qu'il dit à l'effet qu'il attend de son œuvre sur le lecteur. S'il avait voulu enseigner la philosophie ou la théologie, Dante eût sans doute écrit en prose, ou bien il eût tenté un poème chrétien de même genre que le *De rerum natura* de Lucrèce. On serait alors en droit de mesurer la vérité de ce qu'il dit en comparant son langage à celui de l'autorité philosophique et de l'orthodoxie théologique. On le fait souvent, et l'expérience fait voir que Dante peut fort bien subir l'épreuve avec succès, mais il y a des raisons décisives pour que l'expérience ne réussisse pas toujours et, même, en un sens, pour que, dans l'ensemble, elle doive échouer. L'échec n'est pas alors imputable à l'œuvre, il peut être au contraire la marque de son succès.

En énumérant les *modi tractandi* qui caractérisent la *Comédie*, Dante cite en premier le *modus poeticus* et le *modus fictivus*. Cela suffirait à introduire entre le Poème Sacré et la théologie une différence initiale qui ne se laissera plus réduire désormais. Acceptons de comparer l'exégèse de l'œuvre de Dante à celle de l'Écriture Sainte telle que l'entend un théologien. Selon celui à qui Dante fait le plus confiance, Thomas d'Aquin, une règle absolue domine le travail de l'exégète : dans l'Écriture, le sens littéral est vrai, il est toujours vrai, les sens allégoriques ne sont vrais qu'en tant qu'ils se fondent sur le sens littéral, et cela est même si vrai qu'on ne saurait tenir pour révélée une proposition qui ne se fonderait que sur le sens allégorique seul. En fait, dit saint Thomas, il n'existe pas une seule vérité nécessaire au salut que Dieu n'ait révélée au moins une fois en langage clair et intelligible en vertu de la lettre seule de la formule¹⁴. Tout repose donc sur la vérité du sens littéral, ou « historique », sur lequel le sens spirituel se fonde et qu'il présuppose¹⁵.

Il se trouve que le *modus poeticus* est, sur ce point, le contraire même du mode théologique. Là, c'est le sens allégorique qui est vrai, et sa vérité seule justifie le sens littéral, qui n'a d'autre fonction que de la signifier. Saint Thomas connaissait le problème, car quand on

14. THOMAS D'AQUIN, *Summa theologiae*, I, 1, 10, ad 1 m : « nihil sub spirituali sensu continetur fidei necessarium, quod Scriptura per literalem sensum alicubi manifeste non tradat ». Cf. « Unde ea, quae in uno loco Scripturae traduntur sub metaphoris, in aliis locis expressius exponuntur. » *Summa theologiae*, I, 1, 9, ad 2 m.

15. « Illa ergo prima significatio, qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est sensus historicus, vel literalis. Illa vero significatio, qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super literalem fundatur, et eum supponit. » THOMAS D'AQUIN, *Summa theologiae*, I, 1, 10, Resp. Cf. *Quodlibet* VII, art. 1, ad 3 m, qui renvoie sur ce point au *De doctrina christiana* de saint Augustin.

lui demandait pourquoi les poètes usent si souvent de métaphores, il répondait tranquillement, dans la meilleure tradition platonicienne, que c'est *propter defectum veritatis*¹⁶. En fait, c'est accidentellement ou incidemment que le sens littéral de la *Divine Comédie* se trouve être vrai. Il l'est souvent, mais pas toujours ni nécessairement et l'ensemble de la fable est évidemment une fiction. Dante ne s'est pas trouvé perdu dans une forêt vers le milieu de sa vie, il n'y a rencontré ni les fauves ni Virgile, il n'est descendu ni aux Enfers ni en Purgatoire et il n'est pas monté au Paradis. Avec toutes les distinctions que l'on voudra, la *Divina Comedia* est vraie du même genre de vérité que l'*Énéide*, et non point du tout de celui que saint Thomas revendique pour l'Écriture Sainte. C'est une *bella menzogna*, mais ce mensonge littéral compte sur sa beauté pour séduire les esprits et les cœurs à la vérité morale, allégorique et mystique dont il est le véhicule. « Le poète, dit Thomas d'Aquin, fait usage de métaphores pour représenter, car la représentation plaît naturellement aux hommes » : *repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est*¹⁷. Dante use de représentations fictives pour attacher l'esprit du lecteur au sens de la vérité qu'elles signifient.

16. Le problème se posait aux théologiens comme aux poètes, car l'Écriture Sainte use de métaphores. On verra quel embarras ce fait créait pour eux en lisant saint THOMAS, *Summa theologiae*, I, 1, 9 : « Utrum sacra Scriptura debeat uti metaphoris. » Après avoir dit (ad 1 m) que le poète emploie des métaphores pour dépeindre (voir note suivante), il ajoute : « Sed sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem, et utilitatem, sicut jam dictum est » ; *loc. cit.* ad 1 m. Saint Thomas ne paraît pas s'être demandé si le poète ne pouvait pas se trouver, lui aussi, dans la nécessité de recourir à des métaphores, ou si, comme ce fut le cas de Dante, il n'a pas trouvé utilité à le faire. Sans attacher aucune valeur historique à ce sentiment, je ne peux m'empêcher de croire que Dante s'est proposé de créer, grâce aux ressources de son art, une sorte de *sacra scriptura* qui fût comme un équivalent de la véritable et divine, bref, une théologie poétique usant de ses méthodes propres en collaborant en son ordre aux fins de la théologie des Docteurs. Mais ce sont là rêveries qu'il ne faut pas donner pour de l'histoire. Leur vérité n'est pas vérifiable.

17. *Summa theologiae*, I, 1, 9 ad 1 m. Les remarques contenues dans la fin de la note précédente, bien qu'elles ne soient pas vérifiables, viennent irrésistiblement à l'esprit quand on lit ce que Thomas d'Aquin dit des divers sens de l'Écriture, par exemple : « Veritas autem quam sacra Scriptura per figuras rerum tradit, ad duo ordinatur : scilicet ad recte credendum, et ad recte operandum. » *Quodlibet* VII, q. 6, art. 2, Resp. Comment Dante pouvait-il lire ce texte, ou un semblable, sans penser que la *Divina Commedia* remplit ces deux mêmes fonctions par les moyens poétiques dont elle dispose, à commencer par les figures ? Sans entrer dans le détail de la question, il est intéressant de remarquer que saint Thomas eût résolument nié qu'il puisse y avoir une analogie quelconque entre la *Divina Commedia* et une somme de théologie. Selon lui, aucun genre d'écrit autre que l'Écriture ne possède de sens spirituels. Cette doctrine peu connue mérite l'attention. Les choses seules peuvent avoir un sens spirituel : « spiritualis sensus sacrae Scripturae accipitur ex hoc quod res cursum suum peragentes significant aliquid aliud, quod per spiritualement sensum accipitur » (*Quodl.* VII, q. 6, art. 3). Par exemple, Moïse signifie spirituellement le Christ,

Il faudrait un long travail pour illustrer avec un détail suffisant l'intérêt de cette conclusion pour l'interprétation du Poème Sacré. Ce travail seul permettrait de mettre en pleine évidence le sens de ce que l'on pourrait nommer la « vérité poétique », peut-être en général, certainement du moins dans la *Divine Comédie*. Pour ne pas rester dans le vague, je choisirai en terminant un exemple de nature à mettre en lumière le sens de cette notion.

Entre tant d'endroits sur lesquels la sagacité des théologiens s'est exercée, tantôt pour attribuer à Dante des thèses dont on veut lui faire honneur parce qu'elles sont vraies, tantôt pour le défendre d'avoir soutenu d'autres positions, parce qu'elles sont fausses, je ne connais pas d'exemple mieux fait pour concrétiser ma pensée que celui de Pierre de La Vigne, au XIII^e Chant de l'*Inferno*, dans le Bois des Suicidés.

L'épisode est célèbre, et il mérite de l'être, pour sa beauté plastique, pour son pathétique et, pour quoi ne pas le dire, pour sa dureté. L'effet produit par le passage est saisissant et d'ailleurs inoubliable. C'est ce que Dante voulait et, si nous nous laissons faire, le poète a obtenu de nous ce qu'il voulait obtenir : un sentiment d'horreur pour un certain genre de crime. Quand on dira devant nous : suicide, nous penserons aussitôt : Pierre de La Vigne.

Ce résultat n'est pas du tout celui que se propose un théologien. Celui-ci veut savoir ce que c'est qu'un suicide et où le situer dans le tableau des péchés. Il va conclure que le suicide est une variété de l'homicide, qui est lui-même une violence faite à la nature, donc à l'ordre établi par Dieu. Exactement, le suicide est un homicide que l'homme commet contre soi-même. Le commandement de Dieu est d'ailleurs formel : Tu ne tueras point. La question est réglée.

Elle l'est même très bien, pour le théologien, mais si l'on compte sur les remarques de saint Thomas à ce sujet pour retenir un désespéré de se suicider, on est loin de compte. Pierre de La Vigne explique à merveille pourquoi il s'est suicidé. Je rappelle d'un mot le passage (*Inferno*, XIII, 70-72) : ministre déchu de Frédéric II, injustement condamné à subir une honte imméritée, Pierre voulut refuser à son maître la satisfaction de la lui infliger. Juste envers

parce qu'il existe, mais Béatrice ne signifie pas spirituellement la théologie ni quoi que ce soit d'autre ; elle peut signifier littéralement cela ou autre chose, mais rien de plus. Les écrivains ne produisant que des lettres, leurs écrits ne peuvent avoir d'autre sens que littéral, même si c'est un sens figuré. Dieu seul parle avec des choses : « Significare autem aliquid per verba vel per similitudines fictas ad significandum tantum ordinatas, non facit nisi sensum litteralem, ut ex dictis patet. Unde in nulla scientia humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus ; sed solum in ista Scriptura, cujus Spiritus Sanctus est auctor, homo vero instrumentum, secundum illud *Psalm.* XLIV, 2 : *Lingua mea calamus scribae velociter scribentis.* » *Quodl.* VII, qu. 6, art. 3. C'est le type de la question quodlibétique, choisie par quelque étudiant ou collègue : « *Utrum illi sensus inveniantur in aliis scripturis.* » Dante a visiblement conçu la nature et la fonction de la poésie tout autrement que saint Thomas d'Aquin.

Frédéric II, qui le condamnait injustement, il commit envers lui-même une irréparable injustice en se donnant la mort :

*L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto.*

C'est encore bien abstrait. Au point de vue style, c'est même ce que l'on nomme une « pointe » et les commentateurs ne la laissent pas passer sans explications. Un prédicateur sentirait le besoin d'insister, de trouver des paroles pour nous émouvoir. Il voudrait nous inspirer l'horreur efficace de ce crime. Dante est du côté du prédicateur, car il se propose la même fin morale, seulement la prédication est un art ; elle relève de l'éloquence, chère à Cicéron, et qui ne va pas sans quelque rhétorique, au lieu que le poète pratique un art différent, qui consiste à *imaginer pour faire voir* et, ainsi, toucher directement les cœurs comme le peut faire la vue, tellement plus émouvante que les mots. Il va donc procéder autrement. Lui aussi va démontrer sa conclusion, mais il en donnera, si l'on peut dire, une sorte de démonstration plastique, en ordonnant une suite d'images choisies par lui, selon une disposition telle que l'ensemble du tableau fasse irrésistiblement sentir l'horreur du suicide.

On ne résume pas la poésie ; on ne la traduit même pas en prose ; je rappellerai donc seulement à votre mémoire les éléments du tableau.

La scène se passe dans une horrible forêt dont les arbres sans fruits ne portent qu'un feuillage sombre et des épines vénéneuses. Ici, première touche du génie. Entre tous les personnages du poème, il y en a un qui n'est jamais loin, l'Italie, et non seulement son idée ou son âme, mais sa terre, son corps. La forêt douloureuse ne ressemble à rien que nous puissions imaginer ; disons pourtant qu'elle est encore plus touffue que le repaire de bêtes sauvages entre Cecina et Corneto. Par la magie de ces deux noms de lieux, toute l'imagerie du passage prend le poids et la densité de la réalité. Qu'allons-nous voir ? Je te le dirais bien d'avance, dit Virgile, mais c'est tellement incroyable que j'aime mieux attendre que tu le voies. Notons les mots : *però riguarda ben, si vederai...* C'est à la vue que s'adresse le poète, non à l'esprit comme le théologien.

Des gémissements se font entendre ; Dante s'arrête, d'autant plus surpris qu'il ne peut s'en expliquer l'origine. Alors se produit un incident significatif. Au lieu d'expliquer au poète ce qui se passe, Virgile lui dit : « Casse une brindille d'un de ces arbustes, et tu comprendras. » Virgile obéit, et un cri s'échappe de l'arbre avec du sang : *Perché mi schiante ?... Perché mi scerpi ?* Es-tu donc sans pitié ? Nous suivons le poète, mais il sait bien qu'un moment de réflexion fera lever nos scrupules. L'arbre est Pierre de La Vigne et il y a cruauté gratuite à lui faire souffrir cette blessure. On attendrait plutôt que Virgile arrêtât le bras de Dante et dit : « N'y

touche pas, cet arbre est un homme, tu vas le mutiler ! » Mais Dante sait bien pourquoi Virgile l'a fait, puisque c'est lui qui le fait agir, et le motif de cette conduite étrange est ici aussi clair que possible : le poète veut que Virgile lui fasse *voir* l'horrible spectacle, parce qu'il veut nous obliger nous-mêmes à *voir*, en pensée, ce que les paroles ne suffisent pas à exprimer. Au cri que pousse Pierre de La Vigne : *non hai tu spirto di pietà alcuno ?* Virgile répond, pour s'excuser : « âme blessée, si Dante avait pu croire sans avoir vu, je ne lui aurais pas fait porter la main sur toi, mais c'est ce que la chose avait d'incroyable qui m'a fait conseiller cet acte que je regrette moi-même ». Le malheureux Pierre de La Vigne est victime d'une expérience de vivisection, mais celle-ci est exigée pour l'efficace poétique de la démonstration.

Voilà donc le châtement des suicidés. Prisonnières dans des arbres, leurs âmes sont exclues de leurs propres corps, et elles le sont pour toujours, puisque même après la résurrection générale, alors que tous les ressuscités retrouveront chacun le sien, les violents contre eux-mêmes verront pour toujours leur corps pendu à côté d'eux, comme accroché à l'arbre qui les emprisonne et sans jamais pouvoir revêtir de nouveau leur dépouille mortelle.

Châtiment extraordinaire en vérité, et, à sa manière, unique, bien fait pour mettre en mouvement la curiosité des commentateurs. D'abord, il y a les sources littéraires, et naturellement l'*Énéide*, III, 41-42 : *Quid miserum, Aenea, laceras ? Jam parce sepulto...* L'épisode de Polydore est certainement présent, et avec lui bien d'autres choses, souvenirs, sentiments et idées qui font de Dante l'homme particulier qu'il était, mais nous aussi nous avons Virgile et nous avons quelque rapport avec quelque théologie, pourtant nous n'écrivons pas la *Divine Comédie*.

On cherchera donc autre chose et, naturellement, on trouve. Par exemple, un érudit fait observer que le malheureux Pierre est désormais un incarcéré : *spirito incarcerato* (XIII, 87). Mais pour qui les âmes sont-elles dans leur corps comme dans une prison, sinon pour Platon et son école ? Voici donc le commentaire aiguillé sur la voie du platonisme, vers Plotin, Macrobe et toute leur école. Mais c'est une fausse voie, car si Dante avait pensé que le corps fût une prison pour l'âme, de quel droit lui reprocherait-il d'avoir voulu s'en évader ? L'âme de Pierre de La Vigne n'est incarcérée que parce que, au lieu d'être dans son corps, elle est dans un tronc d'arbre. Loin de se plaindre d'être en prison dans un corps, elle ne demande qu'à réintégrer le sien. C'est une âme aussi aristotélicienne que Dante lui-même. Cette forme est privée de sa matière propre et liée à une autre pour laquelle elle n'est pas plus faite que celle-ci ne l'est pour elle ; elle aspire à rentrer chez elle sans espoir d'y jamais revenir¹⁸.

18. Voir une position analogue dans Georg RABUSE, *Der kosmische Aufbau der Jenseitsreiche Dantes, Ein Schlüssel zur göttlichen Komödie*, Hermann Böhlau, Graz-Köln, 1958. Particulièrement p. 21, où l'auteur rapproche *Inf. XIII 87-89* : « *spirito incarcerato, ancor ti piaccia di dirne come l'anima si lega in*

Des théologiens pensent à autre chose ; c'est la question d'orthodoxie qui requiert leur attention. C'est leur devoir, puisqu'ils en sont responsables, mais chercher l'orthodoxie du *modus dicendi theologicus* quand il s'agit de la *modus dicendi poeticus* conduit fatalement à des impasses, non que ce que l'on dit alors soit faux, mais parce qu'il est hors de propos.

Le théologien s'inquiète de ces âmes qui ne seront jamais réunies à leurs corps et les verront éternellement pendus, auprès d'elles, comme une guenille à un arbre. En effet, cette vue n'a rien de traditionnel, mais si le poète s'en tenait à la tradition orthodoxe sur les peines de l'enfer, celle-ci ne le conduirait pas loin. Albert le Grand réduisait ce qu'on en sait à deux choses : que l'enfer est quelque part sous terre et que les damnés y souffrent corporellement d'un feu lui-même corporel. Pour faire imaginer aux lecteurs les supplices infernaux, il faut chercher autre chose et, comme poète, Dante trouve plus de ressources sur ce point au livre VI de l'*Énéide* que dans la *Somme* de saint Thomas d'Aquin. Il y transportera même Polydore, venu du livre III, et bien d'autres images encore pourvu qu'elles soient chargées de poésie. Un théologien peut récuser en bloc le projet de l'*Inferno*, et même de toute la *Divine Comédie*, mais c'est la poésie même qu'il refuse. Il ne reste plus alors qu'à mettre en vers la *Somme* de saint Thomas d'Aquin.

Aucun que je connaisse n'est allé jusque-là, du moins aux temps modernes. Bien au contraire, la plupart d'entre eux ont une tendresse pour Dante et, manquant de goût pour l'accuser, ils l'excusent. Ce n'est pas impeccablement orthodoxe, disait l'un d'eux, à propos justement du Chant XIII de l'*Inferno*, mais l'intention est excellente, car même si les corps des suicidés ne doivent jamais retrouver leurs âmes, ainsi que le voudrait la vérité théologique, du moins ils ressuscitent comme ceux de tous les autres hommes. L'essentiel du dogme est sauf¹⁹.

questi nocchi », de *Convivio*, II iv 17 : « chè non altrimenti sono chiusi li nostri occhi intellettuali, mentre che l'anima è legata e incarcerata per li organi del nostro corpo. Ce parallélisme verbal est trompeur. Il n'y a aucun rapport entre dire qu'une âme humaine est incarcérée quand elle est liée à un tronc d'arbre et dire qu'elle est incarcérée quand la présence du corps empêche son intellect de percevoir directement l'intelligible, sans images sensibles. La deuxième proposition ne suit pas de la première, mais saint Thomas les accepterait l'une et l'autre, au langage près et d'ailleurs sur des plans différents. Il n'était pas un platonicien.

19. A. VALENSIN, S.J., *Le christianisme de Dante*, Paris, Aubier, 1954, pp. 80-83. Le P. Valensin estime qu'en la circonstance, « l'audace de Dante est une audace mesurée » (p. 81), car Dante affirme que les corps des suicidés ressusciteront, bien qu'ils ne doivent jamais rentrer dans leur propre corps. Il conclut : « Il y aurait mauvaise grâce sans doute à chicaner le poète pour cette poétique invention. » Disons plutôt qu'il faut l'en louer ; l'intention morale de Dante, comme l'a remarqué Graziolo dei Bambaglioli, est de détourner le lecteur du suicide et son intention poétique est de revêtir cette vérité théologique de l'image la plus frappante possible. On n'en saurait imaginer de plus appropriée ni par conséquent de plus frappante.

Le seul inconvénient de ce genre de spéculation est de cacher aux yeux le vrai sens du texte de Dante, à quoi il réussit aussi bien que ceux qui le noient dans des commentaires empruntés de Platon, de Plotin, de Porphyre, de Macrobe et nombre d'autres. Ce n'est pas se rapprocher de Dante, c'est lui tourner le dos. On ne peut faire ces remarques sans s'exposer au reproche de priver la *Divine Comédie* de son sens le plus profond, mais c'est exactement le contraire qui est vrai, car le Poème Sacré est plein de sens et d'idées. On peut dire de lui ce que Servius écrivait, précisément dans l'introduction de son commentaire au livre VI de l'*Énéide* : « Totus quidem Vergilius scientia plenus est », mais, dans les deux cas, il s'agit d'un savoir de poète et mis au service de la poésie. Quand on le lit dans cet esprit, Dante déploie pour son lecteur une intelligence prodigieuse de la nature, des fins et des ressources de son art.

Pour s'en apercevoir, il faut naturellement partir des sentiments fondamentaux qui l'animent et qui déterminent le sens de son œuvre. Ici, tout repose sur le principe, d'inspiration chrétienne et thomiste, de l'unité indestructible du composé humain. C'est d'ailleurs un fait aux yeux de Dante, et chaque homme en fait l'expérience dans l'horreur que lui inspire la seule idée de la mort. L'angoisse de l'agonie est la protestation de la nature contre cet arrachement violent qui sépare une âme du corps particulier qu'elle a pour fonction d'animer et qui sépare le corps de l'âme particulière dont il tient l'être et la vie. Il n'y a qu'un corps possible pour chaque âme et qu'une âme possible pour chaque corps. Cela est si vrai que, selon Thomas d'Aquin, ni l'âme à part ni le corps à part n'est une substance complète. La substance complète est l'homme ; l'âme séparée provisoirement du corps par la mort ne cesse d'aspirer à le retrouver pour reconstituer l'homme qui fut, et qui redeviendra lui-même au jour de la résurrection des corps. Le suicidé commet contre soi le crime de défaire violemment cette union qui est son être même. Pour parler le langage d'aujourd'hui, il détruit dans sa racine profonde le principe de sa propre personnalité.

Pour trouver un châtement approprié et à la mesure de ce crime, Dante ne pouvait rien attendre de Virgile ni même des théologiens. Virgile ne savait rien de cette notion chrétienne de l'homme ; les théologiens la connaissaient fort bien et condamnaient le suicide comme un crime, mais c'était pour eux un péché mortel passible des mêmes châtements que les autres ; Dante seul, parce qu'il était poète, cherchait une manière de supplice qui mît en évidence, avec l'horreur particulière de la faute, le germe mauvais et premier dont elle naît. C'est celui que Dante déteste farouchement et dont il dénonce partout les méfaits, l'injustice. En tuant son corps, l'homme a commis l'injustice la plus manifeste envers soi-même ; qu'il en soit donc à jamais séparé, puisqu'il l'a voulu ainsi :

ché non è giusto aver ciò ch'uom toglie.

Dans ce vers, qui dit tout (*Inf.*, XIII, 105), Dante nous découvre à la fois le sens intelligible et la grandeur de son art ²⁰.

Qu'on relise en effet le passage, on y verra tout concourir à servir indivisément sa vérité et sa beauté. Ce n'est pas seulement l'image finale, dans sa désolation grandiose, qui saisit alors l'imagination — car comment faire mieux *voir* la nature du crime qu'en suspendant éternellement le corps du suicidé près d'une âme qui ne le retrouvera jamais ? — les moindres détails du tableau sont inventés de génie pour en faire éclater le sens. Quand l'âme du violent se sépare du corps dont elle vient de se dépouiller, Minos l'envoie au Septième Cercle. Elle tombe dans la forêt ; le poète dit bien, *cade*, car elle y tombe au hasard. Cette âme unique faite pour un corps unique auquel un lien unique l'attachait, le juge ne lui choisit même pas un corps végétal qui puisse lui convenir mieux qu'un autre ²¹. Il n'y a plus de justice pour elle, qui l'a si cruellement outragée. Elle va donc pousser dans une plante quelconque :

20. C'est pourquoi l'on ne saurait parler ici d'un arrière-plan platonicien. La transmigration platonicienne demanderait ici que l'âme du violent soit jetée dans un corps végétal plus ou moins approprié. Il n'en est rien. Au contraire, le crime qu'elle a commis en rompant le rapport naturel qu'elle avait avec son propre corps doit être ici châtié par son envoi dans un corps *quelconque*, sans rapport aucun avec son désir propre et dont le séjour soit pour elle une 'violence', donc une véritable incarcération. Toute cette imagerie poétique n'a de sens que dans un univers d'esprit aristotélicien, où les natures sont régies par une stricte nécessité. Si l'on veut s'assurer de la substructure dogmatique du passage en question, on la trouvera dans saint THOMAS D'AQUIN, *Contra Gentiles*, II, 28, où le théologien établit qu'il y a dans la nature créée de la nécessité absolue (sous la seule condition que Dieu veuille créer telle nature) ; en effet, il est nécessaire qu'une certaine nature ait tout ce qui est requis par la définition de son essence, donc aussi pour sa perfection (*op. cit.* II, 28, § 9). En ce sens, il y a une 'dette' de 'justice' envers chaque être : « *Justitia autem propria dicta debitum necessitatis requirit ; quod enim ex justitia alicui redditur, ex necessitate juris ei debitur* » (*loc. cit.*, § 12). On ne pouvait montrer plus de profondeur dans l'intelligence de la doctrine, ni plus de génie créateur dans sa transposition poétique.

21. On a fait observer qu'ici Dante « semble oublier son Aristote » (A. H. GILBERT, *Dante's Conception of Justice*, Duke University Press, Durham N.C., 1925 ; sur Pierre de La Vigne, pp. 88-90 ; le mot est de READE, *ibid.*, note 21). Il est vrai que, fidèle à la lettre d'Aristote, saint Thomas lui-même ne tient pas le suicide pour une injustice envers soi-même : « *qui seipsum occidit, injuriam quidem facit, non sibi sed civitati et Deo* » (*Sum. theol.*, II a-II ae, 59, 3, ad 2 m) ; mais cette vue légale de la justice et de l'injustice est complétée par une vue morale. Discutant la question s'il est licite de se tuer, saint Thomas répond que c'est tout à fait illicite, et d'abord parce que c'est une faute contre la charité dont toute chose s'aime elle-même : « *Et ideo quod aliquis seipsum occidat, est contra inclinationem naturalem, et contra caritatem qua quilibet debet seipsum diligere* » (*Sum. theol.*, II a - II ae, 64, 5, Resp.). Si le suicide est « *contra inclinationem naturalem* », il est aussi « *contra naturalem legem* » et, à ce titre, c'est une injustice. En outre, Aristote lui-même admet qu'on peut dire par analogie qu'un homme qui se suicide est injuste contre soi-même : *Eth. Nic.*, V, 11,

*Cade in la selva, e non l'è parte scelta ;
ma là dove fortuna la balestra...*

Il s'agit bien ici de précision dans le langage et dans les idées, mais non de précision théologique, sinon en ce sens que la force de la vision poétique, dans son tout comme dans ses détails, revêt la formule intelligible du théologien d'une forme plastique perceptible à l'imagination et presque au sens. C'est au succès de cette transposition si difficile, ou même impossible à tout autre qu'au génie poétique, qu'il convient de mesurer l'art du poète. Après tout, saint Thomas d'Aquin lui-même en convenait. Les poètes usent de métaphores parce que les hommes n'aiment pas seulement qu'on leur explique les choses, mais encore qu'on les leur fasse voir. Le sensible ne peut représenter l'intelligible que suivant sa nature et ses propres lois ; c'est là le vrai point de vue pour comprendre la *Divine Comédie*, et jusque dans sa théologie même. Son sens le plus profond ne fait qu'un avec le pouvoir de sa beauté.

1138 b 5-8. Saint Thomas le suit dans son commentaire in lib. *Ethic.*, V, lect. 17 ; ed. F. M. Spiazzi, O.P., par. 1106 : « Deinde cum dicit (Aristoteles) secundum metaphoram, ostendit qualis sit metaphorica justitia, et dicit quod secundum quamdam metaphoram et similitudinem contingit, non quidem quod sit justum vel injustum totius hominis ad seipsum, sed quod sit quaedam species justitiae inter aliquas partes hominis adinvicem. » Ceci s'applique particulièrement aux rapports de la raison avec le concupiscible et l'irascible qu'elle gouverne : « Et ad ista respiciunt aliqui, quibus videtur quod sit justitia hominis ad seipsum, propter hoc quod in talibus contingit aliquem pati propter proprios appetitus. Puta cum ex ira vel concupiscentia facit contra rationem. Sic igitur in his est quoddam justum et injustum, sicut inter imperantem et eum cui imperatur » (*loc. cit.*, par 1107). Albert le Grand adopte la même position dans son commentaire sur l'Éthique à Nicomaque. J'ignore qui sont les *aliqui* dont parle saint Thomas. Il est en tout cas naturel que, poète, Dante ait suivi l'usage métaphorique du terme ; la partie de l'homme qu'est l'âme est injuste envers l'autre partie de l'homme qu'est le corps.

LA MIRABIL VISIONE

*Come fu ricevuta da gli angeli con dolce canto
e riso gli spirti vostri rapportato l'hanno che
spesse volte quel viaggio fanno.*

(Cino da Pistoia à Dante.)

Le titre de cette étude se réfère au dernier chapitre de la *Vita Nuova* (chap. XLII) et comme cette page sera l'objet principal de mes réflexions, je demande la permission de la citer d'abord en entier.

Après ce sonnet, il m'apparut une admirable vision dans laquelle je vis des choses qui me firent décider de ne plus parler en mes vers de cette bienheureuse, jusqu'au jour où je pourrais plus dignement la prendre pour sujet. Et je fais pour y arriver tout ce qui est en mon pouvoir, ainsi qu'elle le sait véritablement. En sorte que, s'il agréé à Celui pour qui vivent toutes choses de faire durer ma vie encore quelques années, j'espère dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune femme¹.

La *Vie Nouvelle* est un recueil de sonnets, ballades et chants (odes, *canzoni*), où chaque poème est précédé et suivi d'éclaircissements en prose. Dès l'ouverture du recueil, on se trouve en pleine atmosphère scolastique et aussi loin que possible de l'humanisme qu'illustrera bientôt Pétrarque.

Le maître scolastique ouvrait devant ses élèves un livre et

1. J'emprunte l'excellente traduction de DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, traduction nouvelle par André Pézard, avec introduction, notes et appendices, Éditions Nagel, Paris, 1953 ; ch. XLII, p. 171. Sur l'évolution et la continuité de la pensée de Dante dans ses œuvres maîtresses, voir Bruno NARDI, *Dal 'Convivio' alla 'Commedia'*. Sei saggi danteschi. Istituto storico per il medio evo, Roma, 1960. Sur les principaux problèmes posés par l'interprétation de la première œuvre majeure de Dante, voir Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958. Sur la vision merveilleuse, p. 77.

commençait par en lire un passage. Le poète lui aussi va lire dans un livre, celui de sa mémoire. Le maître scolastique commençait par diviser son texte en ses parties principales ; *Hic Philosophus facit duo, ou tres, ou quinque*, selon les cas. Dante suit exactement la même méthode, sauf qu'au lieu de placer la division avant le texte, il la place parfois après, en indiquant d'ailleurs d'un mot le point où commence chacune des parties ainsi divisées. Les parties en prose permettent de relier les poèmes et de construire le récit qu'ils illustrent. Le chapitre XLII, qui vient d'être cité presque en entier, et que certains éditeurs ne comptent d'ailleurs pas comme un chapitre distinct², est une sorte de réflexion sur le sonnet XXV, qui le précède immédiatement.

Ce sonnet a quelque chose d'extraordinaire, par l'intensité du ton et l'ampleur des perspectives qu'il découvre à l'imagination ; on ne peut l'interpréter sans tenir compte d'indications éparses à travers l'œuvre entière, mais il importe de le prendre d'abord en lui-même, dans la sécheresse de l'analyse que le poète en a donnée.

Le sonnet se divise en cinq parties ; un scolastique dirait : *facit quinque*.

Dans sa première partie, le sonnet dit où, en quel lieu, va la pensée du poète : « Au-delà de la sphère qui tourne la plus large, passe le soupir qui sort de mon cœur. » Par le mot cœur, il faut entendre la pensée du poète, et par le mot soupir la pensée particulière qui en sort. Le lieu où passe cette pensée particulière est au-delà de la sphère des étoiles fixes, ou firmament. C'est donc ce que Dante nomme ailleurs l'Empyrée ou ciel des bienheureux.

Deuxièmement, le sonnet dit à cause de qui, ou de quoi, la pensée du poète s'élève là-haut. C'est une intellection nouvelle, dit-il, que l'amour pleurant met en lui et qui le tire vers le haut. On ose à peine ajouter à ces mots des interprétations, tant on a peu de chances de rencontrer les parties de sa pensée que le poète n'a pas formellement exprimées, mais s'il m'est permis de parler à titre purement personnel, il me semble que cette *intelligenza nuova* mise en lui par l'amour, est une résolution nouvelle, ou un dessein nouveau de s'élever par la pensée au ciel des bienheureux, où vit désormais Béatrice. Ce penser nouveau est l'aube d'une vie nouvelle.

Dans la troisième partie, continue Dante, je dis ce que l'esprit voit là-haut. Je le nomme un esprit pèlerin (*spirito peregrino*), pour donner à entendre qu'ayant alors quitté son pays natal, la terre, il se trouve à présent en contemplation au pays des bienheureux :

2. Dans certaines éditions de la *Vita Nuova*, le paragraphe final est numéroté à part, comme § 43. Tel est le cas dans l'édition E. MOORE, *Tutte le opere di Dante Alighieri*, 3rd edition, Oxford University Press, 1904, p. 233. Dans la traduction A. Pézard, le paragraphe final, que voici, est inclus dans le ch. XLII et dernier : « Et ensuite, plaise à celui qui est seigneur de toute courtoisie que mon âme puisse s'en aller vers la gloire de ma dame ; c'est-à-dire de cette Béatrice bénie, qui dans sa gloire contemple la face de celui qui est per omnia secula benedictus. »

« Une fois arrivé là où il souhaite être, il voit une Dame comblée d'honneur et qui brille tellement que l'esprit pèlerin la contemple pour sa lumière. »

Quatrième partie du sonnet. Là, dit Dante, je dis dans quelle condition était cette dame quand je la vis. Mon esprit, dis-je alors, « la voit telle que, lorsque je me le redis à moi-même, je ne le comprends pas, tant il parle subtilement au cœur dolent qui l'inspire. » C'est l'un des rares endroits où, dans son explication du poème, Dante recourt aux connaissances philosophiques qu'il est en train d'acquérir. Il voit sa dame revêtue d'une qualité telle que son intellect est incapable de l'exprimer, « car, comme dit Aristote au livre II de sa *Métaphysique*, notre intellect est à ces âmes bienheureuses comme notre œil débile est au soleil ». Aristote, bien entendu, ne parle pas d'âmes bienheureuses, mais d'êtres purement intelligibles parce qu'immatériels; Dante ne se trompe donc pas dans l'application qu'il fait d'Aristote à sa propre situation. Béatrice est devenue pour lui un intelligible qui transcende l'entendement humain lié au sens.

La cinquième partie se passerait à la rigueur de commentaire, si elle ne levait une incertitude possible sur un point important, savoir, que cette dame est bien Béatrice. Quoique l'esprit ne puisse pas se représenter *ce que* cette dame est, il sait du moins fort bien *qui* elle est. La raison de sa certitude est que, pendant même qu'il parle de cette dame, il se souvient fréquemment de Béatrice. C'est donc bien elle qui est cette bienheureuse, mes chères Dames, et je ne peux pas m'y tromper : *Si ch'io lo'tendo bene, donne mie care.*

Quelles conclusions tirer de cette analyse sommaire du dernier sonnet de la *Vita Nuova* ?

Il est d'abord certain qu'elle fut écrite en un temps où, comme Dante le dit lui-même, il était déjà engagé dans ses études philosophiques et théologiques. La citation qu'il fait d'Aristote n'a rien de rare, mais c'en est une, et sa présence sous la plume d'un poète est assez inattendue. Dante dit davantage : il s'est engagé dans l'étude de la philosophie en vue d'une fin précise : il veut se mettre à même de célébrer Béatrice d'une manière digne d'elle. On ne pouvait marquer plus fortement le lien organique qui lie à la *Vita Nuova* et à la *Divine Comédie* le *Convivio*, trait d'union entre les deux œuvres. La *Divine Comédie* est la réalisation d'un projet formé dès le temps de la *Vita Nuova* et dont les études représentées par le *Convivio* étaient la condition nécessaire.

Une deuxième remarque s'impose : la *Vita Nuova* ne fut achevée qu'après le commencement des études exigées par la préparation du *Convivio*. La conclusion de la *Vita Nuova* parle de ces études au présent : *studio quanto posso*.

On est parti de là, et de considérations analogues, pour inférer que cette conclusion de la *Vita Nuova* est une conclusion postiche, remplaçant une conclusion ancienne et inventée après coup pour relier artificiellement cette œuvre de jeunesse à la *Divine Comédie*. Sans pouvoir entrer ici dans une discussion qui s'étendrait elle-même beaucoup et nous détournerait de notre propos, je désire dire seu-

lement que je n'ai encore rencontré aucun argument décisif en faveur de cette thèse ; que je m'inclinerai devant lui si j'en rencontre un au cours de la présente recherche, mais que j'ai quelques raisons de douter que cette hypothèse corresponde à la réalité.

A prendre l'œuvre d'ensemble, il est incontestable que la *Vita Nuova* soit un recueil de pièces qui ne sont pas toutes de même origine. Certains poèmes ont été écrits pour la *Vita Nuova*, certaines parties de la *Vita Nuova* ont été écrites, parfois assez gauchement, pour justifier l'insertion de certains poèmes déjà composés. Il y aura toujours beaucoup d'incertitude dans les hypothèses que l'on peut faire à ce sujet. La composition d'un livre est toujours mystérieuse, parfois pleine d'incidents, et le vraisemblable en ces matières n'est pas toujours le vrai. Aucune hésitation n'est du moins possible touchant l'ordre de succession des trois écrits. Il est également certain que la *Vita Nuova* représente un style d'écriture et de pensée qui la distingue des deux grandes œuvres suivantes ; elle est, dans sa substance même, un moment défini de l'art de Dante. Mais s'en tenir là serait simplifier à l'excès un problème dont les données sont plus complexes.

Dante avait dix ans quand il rencontra pour la première fois Béatrice ; lorsque Béatrice mourut, il avait vingt-cinq ans, peut-être un ou deux ans de plus ; mais Béatrice meurt avant la fin de la *Vita Nuova*, le poète y célèbre même le premier anniversaire de sa mort, et il faut qu'un temps appréciable se soit écoulé entre le chapitre anniversaire (chap. XXXIV) et le chapitre final, puisque l'intermède de la dame compatissante se situe dans l'entre-deux : rencontre de cette dame, vers écrits pour elle (*Color d'amor e di pietà sembianti*), lutte contre cet amour naissant (chap. XXXVIII), jusqu'à la vision de Béatrice, vêtue de la robe rouge qu'elle portait lors de la première vision sur laquelle s'ouvre le livre (chap. III) et qui inspire à Dante le repentir des désirs par lesquels il s'est laissé posséder quelques jours (*alquanti die*) contre la constance de la raison. On voit que la chronologie manque de précision : combien de jours font ces quelques jours ? *Dopo questa tribulazione* (combien de temps après, Dante ne le dit pas, mais seulement que c'était pendant la Semaine Sainte) se place l'épisode des pèlerins en route pour Rome. Puis (*poi*) deux dames gentilles lui envoient demander des vers sur son état présent, et il compose pour elles le sonnet XXV, que nous avons déjà analysé. Sans prétendre à plus de précision que ces données n'en autorisent, on peut dire que, puisque toute cette histoire est terminée lorsque Dante entreprend de l'écrire, il devait avoir environ trente ans lorsqu'il commença son travail. Et n'oublions pas que ce travail ne fut en effet commencé (sauf pour les pièces éparses qu'il peut y avoir insérées en le rédigeant) qu'après les événements qu'il raconte. Avec une grande liberté dans le détail de la construction, la *Vita Nuova* possède une remarquable unité de plan.

L'œuvre s'ouvre sur la rencontre de Dante et de Béatrice, âgée de neuf ans ; c'est le coup de foudre ; Dante sait que cet amour

dominera toujours son âme, et non seulement il cherche souvent à revoir Béatrice, mais sa passion devient pour lui un guide, car son amour ne le gouverne jamais que selon la raison. Dante aurait beaucoup à rapporter à ce sujet, mais il s'aperçoit que ce qu'il pourrait rapporter d'une enfant si jeune passerait pour un conte fait à plaisir³.

La première date importante à mentionner ensuite se place neuf ans après cette première rencontre. Béatrice lui apparut cette fois-là vêtue de blanc, entre deux dames plus âgées, « et passant par une rue, elle tourna les yeux vers l'endroit où je me tenais tout craintif et, avec une indicible courtoisie dont elle est aujourd'hui récompensée dans le monde d'en haut, elle me fit un salut dont la vertu fut telle qu'il me sembla voir alors les limites extrêmes de la béatitude. »⁴ Au moment où il écrit ceci, tout au début de son œuvre, Dante sait donc déjà que Béatrice est morte, et qu'elle est au ciel.

Cette rencontre se distingue des précédentes, en ce que Béatrice adressa ce jour-là la parole à Dante pour le saluer. Nous ne savons en quels termes elle le fit, mais ce fut la première fois que les paroles de Béatrice vinrent jusqu'à ses oreilles : *quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi*. En d'autres termes, ce fut la première fois que Béatrice lui parla, et il en fut comme enivré, à tel point qu'il quitta la compagnie où il était et se retira seul dans sa chambre, en proie à une violente émotion. Il s'endort en pensant à Béatrice, et c'est alors que lui vient une première vision merveilleuse (*maravigliosa*) mais qui est en réalité un rêve, puisqu'elle s'offre à lui dans un doux sommeil. Dante voit l'Amour sous forme d'un seigneur redoutable et disant des paroles incompréhensibles, où il distingue pourtant ces mots : *Ego dominus tuus*. Béatrice est endormie dans ses bras, presque nue ; l'Amour tient dans ses mains le cœur enflammé de Dante et veut contraindre Béatrice à le manger, ce qu'elle ne fait pas sans hésiter. La joie d'Amour se change alors en larmes et, recueillant cette dame entre ses bras, il semble s'en aller avec elle vers le ciel. Nous n'en sommes qu'au chapitre III, et pour la deuxième fois déjà,

3. Il est remarquable que Dante lui-même sait ce que la précocité de cet amour a de peu vraisemblable au regard de l'opinion générale, mais il n'a jamais varié sur le fait. On trouvera un cas analogue dans la belle biographie de Tolstoï, par Henri Troyat. Le 24 juin 1890, âgé de 62 ans, Tolstoï écrivait dans son *Journal* : « Ai pensé écrire un roman d'amour comme pour Sonia Kolochine : un amour qui rendrait impossible le passage à la sensualité, qui serait la meilleure défense contre la sensualité. » Sonia Kolochine et Tolstoï avaient tous deux neuf ans lors de leur première rencontre ; Tolstoï en était tombé aussitôt éperdument amoureux. Agé de 75 ans, Tolstoï devait écrire à son ami Birioukov : « Mon plus grand amour a été un amour d'enfant, pour la petite Sonia Kolochine. » Il y avait bien des différences entre les deux cas, mais le cœur de l'expérience est sensiblement le même.

4. *Vita Nuova*, ch. III.

le poète a trouvé moyen de mentionner la mort et la transfiguration de Béatrice.

On voit ainsi se former, touche à touche, une sorte de schéma pour l'imagination : dame, amour, mort, anges, ciel, par exemple dans les sonnets III et IV. A travers le jeu alors convenu des faux amours assumés à titre de *défenses*, pour protéger le secret du vrai, le poète se dirige d'un pas sûr vers le but qu'il s'est proposé. Toujours gratifié en son sommeil de visions qui dirigent sa conduite (chap. XII), mais aussi capable d'entamer avec lui-même des disputes scolastiques sur l'amour, ses avantages et ses inconvénients (chap. XIII), il se sent dirigé vers son destin par une force invincible, qui est Béatrice. Il la revoit une fois en compagnie et peu s'en faut qu'il ne perde connaissance : « J'ai posé les pieds en cet endroit de la vie au-delà duquel on ne peut aller avec espoir d'en revenir » (chap. XIV). C'est que Béatrice elle-même est une invitation à l'au-delà. Elle n'appartient pas vraiment à ce monde, et le poète le sait : « Un ange crie dans l'intellect divin, et dit : " Seigneur, on voit dans le monde une merveille dont l'être procède d'une âme dont la splendeur se voit encore de cette hauteur où nous sommes. Le ciel, à qui rien ne fait défaut que de l'avoir, la demande à son Seigneur ". » *Madonna è disiata in sommo cielo...*, Dante sait trop bien la suite de l'histoire pour ne pas nous y préparer (Canz. I). Les poèmes se succèdent jusqu'à un nouvel avertissement funèbre : la mort du père de Béatrice (chap. XXII) ; quelques jours plus tard, Dante lui-même tombe malade, il pense naturellement à Béatrice et à la mort : « Il faut nécessairement qu'un jour la très gentille Béatrice meure » (chap. XXIII). Il lui vient alors une sorte d'hallucination, comme un délire. Des femmes échevelées et des visages affreux apparaissent, et lui disent : « Tu es mort. » Au milieu du désordre de son imagination (la terre tremble, des oiseaux tombent morts, les astres s'obscurcissent, etc.) il lui semble qu'un ami vient lui dire : « Ne le sais-tu donc pas ? Ton admirable dame est partie de ce monde. » Sur quoi Dante fond en larmes. Il s'imaginait regarder vers le ciel, et il lui semblait voir « une multitude d'anges qui s'en retournaient là-haut, et ils avaient devant eux un petit nuage blanc. » C'est Béatrice, à n'en pas douter, et d'ailleurs il la voit aussitôt, morte ; des dames la couvrent d'un voile blanc et son visage est empreint d'une telle humilité qu'elle semble dire : « Je vois le principe de la paix. »

Ce délire intense, que rapporte le chapitre XXIII, contient tous les thèmes principaux de l'œuvre qui nous sont déjà connus : Béatrice, l'amour, la mort, les anges, la paix, la béatitude, mais il en introduit un autre, dont l'importance ne cessera de croître jusqu'à devenir le thème dominant : le désir de suivre Béatrice au lieu de gloire où elle est, afin de participer par elle à la béatitude. Dante croit assister à son ensevelissement et, rentré dans sa chambre, il s'entend dire, avec sa voix réelle : « O âme très belle, qu'il est heureux celui qui te voit ! » La chanson II, qui suit, reprend chacun de ces thèmes, jusqu'à celui de la paix céleste ; Béatrice morte semble dire : *Io sono in pace*, c'est-à-dire : *je suis au ciel*, et surtout à ce que l'on

pourrait appeler l'appel à Béatrice : *Beato, anima bella chi te vede.*

Ce chapitre XXIII marque un moment décisif dans l'œuvre. On sait désormais que, de manière ou d'autre, il faudra que Dante rejoigne Béatrice si la mort l'en sépare. Après divers épisodes, une dissertation sur la manière dont les poètes se représentent l'Amour et de nouvelles louanges données à la beauté de Béatrice, l'événement redouté se produit : Béatrice meurt et, bien entendu, elle partage aussitôt la gloire du Seigneur de Justice sous la bannière de la bienheureuse Vierge Marie. Il ne pouvait en être autrement. Déjà dans le délire que nous avons rapporté, quand il voit les anges monter au ciel ayant devant eux un petit nuage blanc, ils chantent un chant de gloire : « Et les paroles que je croyais entendre, dit Dante, étaient *Hosanna in excelsis*, et il ne me semblait entendre rien d'autre. » Dès avant la mort de Béatrice, il savait qu'elle n'appartenait pas vraiment à cette terre ; le ciel seul était digne de la posséder, et c'est pourquoi Dante dit qu'elle vient d'être rappelée au ciel par le Seigneur de Justice : elle est où il était juste qu'elle fût. Mais lui, comment l'y suivre ? Les anges, le ciel, Béatrice telle qu'elle est devenue, il ne peut rien se représenter de tout cela ; il sait que, pur esprit désormais, Béatrice est plus belle encore qu'elle n'était en cette vie :

Perche il piacere della sua bellezza
partendose dalla nostra veduta
divenne spirital bellezza grande⁵.

Mais une beauté purement spirituelle nous échappe de par sa spiritualité même. Dante est en proie au désir de revoir l'aimée qu'il ne peut plus se représenter.

Une sorte de hantise s'empare désormais de l'imagination du poète. Béatrice s'en est allée au haut du ciel, dans le royaume où les anges possèdent la paix, et elle se tient avec eux :

Ita n'è Beatrice in l'alto cielo
nel reame ove gli angeli hanno pace,
e sta con loro⁶.

Séparée d'elle par son corps, il laisse sa puissante imagination rôder autour d'elle. Les anges, avec qui elle vit désormais, obsèdent sa pensée. Dante se laisse voir au naturel, tel qu'il fut en ces jours qui vont de la mort de Béatrice à la fin de la *Vie Nouvelle*. Au chapitre XXXV, il se dépeint lui-même, le jour anniversaire de son deuil, assis en un lieu où, dit-il pensant à elle, je dessinais un ange : *disegnava un angelo sopra certe tavolette*. Ainsi, quand il pense à Béatrice morte, s'il laisse sa main errer sur le papier, elle dessine un ange. Mais suivons son récit : « Pendant que je le dessinais, je levai les yeux et vis près de moi des personnes à qui il convenait

5. *Vita Nuova*, Canzone IV.

6. *Vita Nuova*, Canzone III.

que je fisse honneur. Elles me regardaient faire et, à ce que l'on m'a dit depuis, elles avaient été là quelque temps déjà avant que je ne m'en aperçusse. A leur vue, je me levai et leur dis en les saluant : " Quelqu'un était tout à l'heure avec moi ; c'est pourquoi j'étais pensif." Et lorsqu'elles furent parties, je me remis à mon ouvrage, c'est-à-dire à dessiner des figures d'anges. » On ne saurait relire trop souvent ce passage où, sous la forme concrète d'une image, l'état d'âme du poète s'exprime complètement : *Onde partiti costoro, ritornaimi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli*. Et qui donc était ce quelqu'un qui, il n'y a qu'un moment, était avec lui, sinon Béatrice ? C'est pourquoi, tout songeur, il dessine des anges⁷.

La *Vita Nuova* se hâte à présent vers sa conclusion. Hanté par le désir de cette beauté spirituelle qui se cache dans la lumière, le poète tente de se représenter le lieu, si c'en est un, où Béatrice partage dans la paix la béatitude des anges. Il n'est pas encore au terme de ses efforts. Tenté parfois par d'autres visages, mais honteux de l'être, il surmonte ces tentations par une force dont lui-même ne s'explique pas l'origine, à moins que ce ne soit Béatrice elle-même qui, du paradis où elle est, lui envoie les secours dont il a besoin.

7. *Vita Nuova*, ch. XXXIV. La réalité de cette période d'exaltation contemplative, ainsi attestée par la *Vita Nuova*, est un fait capital et d'ailleurs hors de doute. Elle est confirmée par le témoignage strictement contemporain de l'ami de Dante, le poète Cino da Pistoia, dans sa réplique au poème de Dante sur la mort de Béatrice. Dante, dit Cino, veut suivre Béatrice au ciel pour l'y revoir : « Lasso me ! quando e come veder vi potro io visibilmente ? » (V. 7-14). Et plus loin : « ch'avete in ciel la mente e l'intelletto » (v. 30-31). Michele Barbi lui-même s'étonne de la vigueur presque excessive de certains de ces vers : « Ver l'alma vostra, che ancora spera / vederla in cielo e star ne le sua braccia » (v. 54-55). Cino représente la pensée de Dante à cette époque comme fréquemment occupée au voyage de la terre au ciel : « Come fu ricevuta (Beatrice) / dagli angeli con dolce canto e riso, / gli spirti vostri rapportato l'hanno, / che spesse volte quel viaggio fanno » (v. 67-70). Voir M. BARBI et F. MAGGINI, *Rime della Vita Nuova e della giovinezza*, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 128-130. — Dante lui-même a reconfirmé plus tard la réalité du fait dans *Convivio*, Canzone I, *Voi ch'intendendo il primo ciel movete*, vv. 14-19 : « Suol esser vita de lo cor dolente : un soave penser, che ce ne gia / molte fiata a' pie' del nostro Sire, / ove una donna gloriar vedia, / di cui parlava me si dolcemente / che l'anima dicea : Io men vo gire. » Plus loin, le commentaire de Dante précise qu'en parlant d'être allé souventes fois aux pieds du Seigneur, il veut dire « che io pensando contemplava lo regno de' beati » (II, 2, 4). Mais le texte le plus fort est celui où Dante considère ces fréquentes ascensions mentales comme des quasi-ravissements : « E dico la final cagione incontanente perche là su io saliva pensando, quando dico *Ove una donna gloriar vedia*, a dare a intendere ch'è perché io era certo, e sono, per sua graziosa rivelazione, che ella era in cielo. Onde io pensando spesse volte come possibile m'era, me n'andava quasi rapito » (*Convivio*, II, 7, 6). Il veut alors mourir pour aller où elle était (II, 7, 7). Son esprit *montait la voir* : « salia a vedere quella beata » (II, 7, 8). Naturellement, on ne peut démontrer que ce triple témoignage concordant a une valeur historique, mais si ces faits sont réels, toute l'œuvre de Dante trouve son sens.

Vingt fois il l'a dit, et ce qui n'est pour nous que langage poétique était pour lui l'expression pure et simple de la vérité même. Il racontait alors sa propre histoire, car c'est seulement son amour indestructible pour Béatrice qui lui donnait, après chaque rechute, la force de se ressaisir. Il finit ainsi par se sentir libre de tout autre amour que celui de Béatrice. Cet amour bienfaisant, il voudrait que tous pussent s'y associer. Des pèlerins traversent Florence en route pour Rome ; ils deviennent pour lui le symbole de tous ceux qui sont étrangers à son deuil et ne savent rien de Béatrice. Sa pensée se tend plus que jamais vers elle, et c'est alors qu'il entre dans la méditation ultime d'où sortira le sonnet XXV que nous avons analysé d'abord.

En se reportant à cette analyse, on est immédiatement frappé par l'in vraisemblance des suppositions faites sur le caractère factice de la conclusion de l'œuvre telle que nous la connaissons. Et nous ne la connaissons sous aucune autre forme. Non seulement le dernier sonnet ne donne pas l'impression d'être un *rifacimento*, mais il paraît suivre de tout ce qui précède avec une sorte de nécessité. Pour refaire sa conclusion, il eût fallu que Dante refit son œuvre tout entière, car elle n'est que le récit d'un amour indestructible, privé de son objet par la mort et travaillé par le désir de le retrouver, dès cette vie si possible, en le rejoignant par la pensée, jusqu'au jour où, mourant à son tour, il le retrouvera vraiment. Le sonnet XXV nous montre Dante déjà installé en pensée dans l'Empyrée et voyant Béatrice dans une gloire telle que, lorsqu'il tente de se redire à lui-même ce qu'il a vu, il n'y parvient pas. Que peut-il encore faire ? Ce qu'il a toujours fait depuis les premiers temps de son amour : chercher sa consolation et son bonheur dans son chant.

C'est ce qu'annonce la conclusion de la *Vita Nuova*. Chanter Béatrice bienheureuse était une tout autre entreprise que louer la beauté de la jeune fille, ou jeune femme qu'il rencontrait parfois dans les rues de Florence. Il fallait, pour y réussir, s'instruire du paradis, des anges, des bienheureux, bref de tout ce que les philosophes et les théologiens peuvent nous enseigner des mystères de l'autre monde. *Après ce sonnet*, il ne pouvait plus que se taire, ou bien s'engager dans l'entreprise redoutable de dire de Béatrice ce qu'en effet aucun poète n'avait jamais dit d'aucune femme. Il fallait pour cela une longue préparation philosophique et théologique. La *mirabil visione*, qui se situe après le sonnet, et avant la décision de s'initier aux arcanes de la théologie, est née de la longue méditation du poète sur Béatrice morte et de son désir passionné de la retrouver en pensée, en attendant de la revoir en réalité.

Cette interprétation littérale de la *Vita Nuova* ne se heurte à rien qui la contredise dans le témoignage du *Convivio*. Tout au contraire. La mort de Béatrice fut suivie chez Dante, selon le récit de la *Vita Nuova*, d'une double crise. D'abord d'une crise morale, où le poète cherche l'oubli dans des désordres dont lui-même a honte et que d'ailleurs Béatrice lui reprochera amèrement dans la *Divine Comédie* ; puis une crise intellectuelle d'importance décisive : la

découverte de la philosophie et de sa beauté propre, que fit tardivement le poète mais qui devait marquer pour toujours sa pensée et son œuvre. C'est par elle qu'au lieu de rester un troubadour, il est devenu un poète épique.

Le *Convivio* confirme entièrement le témoignage de la *Vita Nuova* sur la réalité et le sérieux de cette crise. Il m'est de plus en plus difficile, je l'avoue, d'approuver ceux qui voient une contradiction entre les deux œuvres⁸. Il est vrai que, si on le veut absolument, on peut soutenir qu'il y en a une. Le dernier chapitre annonce que Dante ne parlera plus de cette bienheureuse en attendant de pouvoir en parler dignement. Et il est également vrai qu'il en parle pourtant de nouveau dans le *Convivio*, II, 2. Il y a donc contradiction littérale, mais, précisément, rien de plus. Dante ne s'est pas engagé à ne plus prononcer le nom de Béatrice en attendant l'œuvre future. *Dire di questa benedetta*, c'est la prendre pour sujet d'un chant ; c'est, comme l'ajoute aussitôt le poète, *trattare di lei*. Deux œuvres le font, et deux seules, la *Vita Nuova*, que l'on vient de voir toute repliée d'elle, et la *Divine Comédie*, que dominera entièrement la bienheureuse, car c'est elle qui envoie d'abord Virgile pour guider Dante, qui viendra le guider elle-même ensuite, et qui se fera remplacer par saint Bernard de Clairvaux pour conduire le poète au terme de son voyage. Le *Convivio* ne traite pas de Béatrice ; elle n'en est pas la figure dominante et moins encore le sujet. Le témoignage du *Convivio* ne contredit donc pas celui de la *Vita Nuova*, il le confirme en attestant la réalité du conflit dont la *Divine Comédie* était à la fois l'enjeu et la solution. Dante allait-il laisser la *grammatica* dominer son œuvre, ou allait-il la sacrifier à la *dialectica* ? La comédie scella l'union des deux types de culture dans l'œuvre

8. Je fais allusion à la controverse qui mit jadis aux prises Michele Barbi et Luigi Pietrobono, celui-ci appuyé de la haute autorité de M. Bruno Nardi : « Il est évident qu'au cours des années suivantes, Dante lui-même a donné à la *Vita Nuova* une conclusion différente de celle qu'elle avait eu d'abord » (B. NARDI, *Dal Convivio...*, p. 7). J'ai partagé cette opinion jusqu'à une date toute récente, mais les nouvelles lectures de Dante que le Septième Centenaire de sa naissance m'a conduit à faire, m'ont au contraire persuadé qu'on ne peut rien voir de plus cohérent que la conclusion de la *Vita Nuova* et ce que Dante dit de Béatrice dans *Convivio II*. L'unité de composition de la *Vita nuova* me semble à présent frappante. D'où viennent ces désaccords ? De ce que Michele Barbi, très sensible aux exigences esthétiques de l'œuvre dans la *Vita nuova*, entendait avec raison la décision de ne plus écrire de Béatrice au sens de : ne plus écrire d'œuvre qui lui soit principalement consacrée, comme la *Vita Nuova* venait de l'être, ou comme le serait plus tard la *Divine Comédie*. Le *Convivio* n'étant pas une œuvre de ce genre, Dante ne s'est pas contredit. Je reconnais volontiers qu'on peut prendre le passage de *Vita Nuova* XLII au pied de la lettre, et si quelqu'un décide de le faire, on ne saurait lui prouver qu'il a tort. Tout au plus me permettrais-je de lui faire remarquer que si on penche pour l'hypothèse d'une refonte de la fin, on trouvera difficile de ne pas faire remonter de plus en plus haut dans l'œuvre le point où s'est produit le remaniement, jusqu'au commencement.

unique qu'elle seule pouvait donner. Dans cette lutte entre l'amour naissant de la philosophie et celui de *quella gloriosa Beatrice* qui, dit Dante, *tenea ancora la rocca della mia mente*, il est heureux pour nous que Béatrice ait tenu bon, sans quoi nous aurions eu un philosophe médiéval de plus, et nous n'en manquons pas, mais nous aurions eu en moins la *Divine Comédie*, qui est unique. Le *Convivio* confirme simplement la résolution prise par le poète de ne plus faire de Béatrice l'héroïne d'aucune œuvre poétique, en attendant celle dont il entrevoit déjà la forme. Pourquoi sera-t-il beau de prendre provisoirement congé de cette bienheureuse en parlant de l'immortalité de l'âme ? Précisément parce qu'il faut que *quella viva Beatrice beata* soit en effet vivante, pour que la *Divine Comédie* ne soit pas sans objet. Le *Convivio* réitère donc la décision de ne plus la chanter *in questo libro*⁹, parce que la Béatrice immortelle de la *Vita Nuova* reste celle que, dans la grande œuvre encore à naître, Dante se propose de chanter. En ce sens, la *Comédie* est bien la continuation et l'épanouissement de la *Vie Nouvelle*, le *Convivio* restant pour nous le témoin de l'immense effort de préparation que le poète a dû s'imposer pour que la promesse faite un jour pût effectivement être tenue.

Ces considérations me semblent jeter quelque jour sur ce que peut avoir été la *mirabil visione*, sa nature et sa place dans la suite des événements.

Si nous faisons confiance au récit de Dante lui-même, bref mais formel et précis, toute la suite des événements rapportés dans la *Vita Nuova* aboutit à l'ultime méditation sur Béatrice dont la substance tient dans le sonnet XXV, le dernier poème du recueil. La vision vient *après* le sonnet et la méditation qu'il présuppose : *Appresso a questo sonetto apparve a me una mirabile visione*. Aucune pensée incluse dans le sonnet ne peut donc avoir été révélée à Dante par la vision venue après lui. La vision n'a donc pas révélé à Dante que Béatrice était au ciel : il l'avait toujours su ; il a su qu'elle y serait avant même qu'elle fût morte. La nature ineffable de la béatitude céleste et la splendeur de sa gloire ne lui ont pas non plus été révélées à ce moment, puisque le sonnet en fait explicitement mention. La vision ne peut pas non plus avoir été un premier effort pour s'élever jusqu'à Béatrice en sa gloire, puisque le sonnet représente déjà Dante s'élevant par l'amour *oltre la spera che più larga gira*, c'est-à-dire au ciel des bienheureux. En fait, la matière du dernier sonnet porte exactement sur ce qui deviendra le sujet du *Paradiso*. La vision ne peut donc avoir eu pour objet de le lui révéler.

Pourtant, puisqu'elle vint « après le sonnet », la vision ne saurait être sans aucun rapport avec lui. Au contraire, elle doit avoir été aussi organiquement liée avec lui, qui vint avant, qu'elle-même avec la *Comédie*, qui devait venir après. Il est à peu près impossible de ne pas imaginer qu'on en sait davantage. Certains font du poète un

9. *Convivio*, II, 9.

Visionnaire, ou un Voyant. Ils supposent donc que la vision merveilleuse lui révéla au moins le plan général de la *Comédie*, avec ses trois parties et, pour les relier, lui-même comme pèlerin de l'au-delà s'élevant de l'Enfer au Purgatoire, puis au Paradis, sous la protection proche ou lointaine de Béatrice. Comment prouver que ce n'est pas vrai ? De grands érudits répugnent à croire que Dante ne soit que l'auteur d'une sorte de roman théologique ou, au mieux, et pour reprendre la boutade de Charles Péguy, un « touriste » racontant son voyage dans l'autre monde. Ils tiennent à ce que le Poème Sacré soit le récit de quelque chose de réellement arrivé, bref, un récit sérieux.

Il l'est assurément, mais des malentendus pullulent dans les discussions de ce genre. Il faudrait notamment, et peut-être en premier lieu, savoir de quel genre de sérieux il s'agit, celui de l'expérience personnelle et vécue, ou celui du savoir, ou celui de l'art ? Pour répondre à la question, il faudrait savoir comment Dante lui-même concevait le sens de son propre travail.

Assurément, il parle comme si le Poème Sacré était le récit d'une expérience vécue. Il dit partout : j'ai vu, je vis, et la *Comédie* se donne pour le récit fidèle d'un voyage réellement fait. Le début du *Paradis* est caractéristique de cette méthode d'exposition. « Vraiment, dit le poète, tout ce que j'ai pu retenir du Royaume Saint dans ma mémoire sera désormais la matière de mon chant. » Pourquoi ne pas le croire ? Et si nous le croyons, pourquoi ne pas admettre qu'il ait réellement vu, dans une vision merveilleuse, l'ensemble des faits et des lieux qu'il décrit ?

Je reconnais volontiers qu'on ne peut démontrer le contraire et, pour ma part, je ne voudrais rien dire qui puisse diminuer le plaisir de ceux à qui cette manière de comprendre la *Divine Comédie* donne satisfaction. Mais comme il m'est à moi-même impossible de me la représenter de cette manière, je voudrais dire du moins ce qui me retient de prendre au pied de la lettre le langage du Très Haut Poète.

Le passage même que je viens de citer m'en donne une première raison. Dire, j'ai vu et je raconte ce que j'ai vu, est la règle classique du récit romanesque. Robinson Crusoe ne s'exprime pas autrement. A cet égard, le récit vrai et le récit feint s'expriment exactement de la même manière, mais Dante se souvient de ce qu'il y a d'invraisemblable dans son propos au moment même où il le tient. La règle de tous les états mystiques est celle même que saint Paul définit à propos de son propre ravissement au paradis : il y entendit des paroles ineffables, qu'il n'est pas permis à l'homme de redire (II, Cor., 12, 4). Dante s'en souvient ; il se souvient même du texte de saint Paul, puisque au moment même (Par., I, 4-5) où il affirme tranquillement : « Je suis allé au ciel » (*nel ciel... fu'io*), il ajoute aussitôt : « Et je vis des choses que je ne sais redire, et que ne peut redire celui qui descend de là haut, car en s'approchant de son Désir, notre intellect va si profond qu'il n'en peut plus garder le souvenir. » En somme, Dante promet de raconter tout ce dont sa mémoire a gardé la trace en parcourant le Paradis, où l'intellect est

incapable de redire ce qu'il a vu. Comment avouer plus directement qu'il s'agit d'une convention littéraire ? Dante parle comme s'il avait vu ce qu'il décrit, et nous-mêmes, entrant dans le jeu, faisons semblant de croire qu'il l'a réellement vu. Or, précisément le sonnet XXV en a déjà fait la remarque : son désir voit Béatrice telle que, quand il le lui redit, Dante ne le comprend pas :

Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no lo intendo...

Mais si le *Paradiso* est fait tout entier de souvenirs, il faut que le poète descendu du ciel se souvienne vraiment de beaucoup de choses. On comprend mal alors qu'il précise lui-même dans son commentaire du sonnet que là où sa pensée l'entraîne à la suite de Béatrice, il ne peut plus voir : *avvegnachè io non possa vedere là ove il pensiero mi trae*. La vision admirable qui suivit se rapportait donc certainement à la gloire céleste de Béatrice, mais elle ne peut lui avoir rien révélé d'assez précis pour que le poète pût le redire. Quoi qu'il puisse avoir vu, ce n'est pas la description de son propre *paradiso* qu'il peut avoir vue.

Une deuxième raison m'empêche de prendre Dante pour un extatique racontant son voyage d'outre-tombe : c'est toute sa vie, toute sa personne, toute son habitude, qui ne sont pas d'un saint, mais d'un poète et d'un artiste. S'il est allé vraiment en paradis avant sa mort, il y est allé pour un motif et par une méthode sans analogues dans les annales de la mystique chrétienne. La seule chose qui ne soit pas fiction dans ce récit, est la personne même de Béatrice, cette petite fille de neuf ans qui grandit, vieillit et meurt, puis continue de vieillir au ciel sans jamais cesser d'être la même à travers l'œuvre entière de Dante. Je ne dis pas que Béatrice fut réellement telle qu'elle était dans son imagination créatrice, mais celle dont il a fait Béatrice fut une femme réelle, elle a réellement existé et la passion poétique qui fit d'elle sa Muse, l'inspiratrice par excellence, fut le vrai ressort de sa création poétique. L'identité du personnage avec la petite fille de Florence est une condition nécessaire de la possibilité de l'œuvre. Écris un poème, dit Amour au poète de la *Vita Nuova* (chap. XII), pour dire comment tu fus à elle tout de suite, dès ton enfance : *da la tua puerizia*. C'est la même personne que nous retrouvons au début du *Convivio* (II, 12) : *appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata*. Soit, dira-t-on, mais la glorieuse dame du *Paradiso*, est-ce encore une fois la même personne ? Certainement, et Béatrice le lui affirme expressément pour que nul n'en doute : *Guardaci ben ! Ben sem, ben sem Beatrice !* (Purg. XXX, 73). L'unité personnelle de Béatrice assure celle de l'œuvre de Dante dans ses trois manifestations principales. la *Vita Nuova*, le *Convivio* et la *Divine Comédie*. Aucune mystique chrétienne connue n'a proposé l'amour courtois comme une ascèse pour atteindre à l'extase. Dante lui-même ne peut pas ne pas s'en être aperçu.

Il s'en est effectivement aperçu. Dans aucune de ses œuvres, à aucun moment de sa vie, Dante ne s'est proposé en modèle de haute vie spirituelle ascétique ou mystique ; il ne s'est même pas présenté comme un philosophe ni comme un théologien, mais comme un poète qui avait dû s'initier tardivement à la philosophie et à la théologie pour se mettre en état d'écrire à la louange de Béatrice un poème d'un genre sans précédent. Quelle récompense en attendait-il ? Le ciel ? Mais il pouvait faire son salut de manière plus simple. La récompense à laquelle il aspirait de tout son cœur n'était pas la gloire éternelle promise à tous les Chrétiens, poètes ou non ; c'était la récompense poétique suprême, cette couronne de laurier dont il espérait se couronner lui-même dans le baptistère de Florence, le jour où la gloire de son poème lui aurait enfin rouvert les portes de la ville et valu la fin ardemment désirée de son long exil :

S'il devait arriver que le Poème Sacré,
 où le ciel et la terre ont mis la main
 et sur lequel j'ai maigri pendant bien des années
 Fléchît la cruauté qui me chassa du
 beau bercail où, jeune agneau, je dormis
 gardé des loups qui lui faisaient guerre,
 Avec une autre voix qu'alors, avec une autre toison
 je reviendrai, poète, et de sur les fonts
 de mon baptême, je me saisirai de la couronne de laurier.
 (Par. XXV, 1-9.)

Un poète donc¹⁰, et un aussi grand poète religieux qu'on voudra, le plus grand poète religieux que le monde ait jamais connu sans doute, mais ni un saint contemplatif ni un mystique élevé par la grâce à des expériences extraordinaires ; il est difficile d'écrire la *Divine Comédie* si l'on veut être en même temps un saint Paul et un saint Bernard de Clairvaux.

10. C'est-à-dire un écrivain. Dante ne laisse pas son lecteur oublier que ce qu'il lit est l'œuvre d'un artisan de la langue. Voici quelques exemples : « Alors, Lecteur, lève les yeux... » (Par. X, 7) ; « Maintenant, Lecteur, arrête-toi pour réfléchir... » (Par. I, 23) ; « Réfléchis, Lecteur... et conclus par toi-même... » (Par. V, 109-113) ; le poète note à l'occasion un changement de style : « Mais ici, que la poésie morte ressuscite... » (Purg. I, 77) ; enfin, pour confirmer le *ritornelò poeta* qui précède, qu'on relise le début de *Paradiso*, I, 5-6 ; 10-12, 13-15 : « O grand Apollon, pour ce dernier effort, rends-moi aussi plein de ton souffle que je dois l'être pour mériter de recevoir en don le laurier désiré... » ; « O divin pouvoir (d'Apollon), si tu m'accordes de montrer quelque ombre du Royaume d'en Haut comme je le vois dans mon esprit, tu me verras marcher vers ton bienheureux laurier et me couronner de ses feuilles, comme toi-même et mon sujet m'en auront rendu digne... » Une couronne de ce feuillage qu'on a trop rarement occasion de cueillir, dit superbement Dante, « pour le triomphe d'un poète, ou pour un empereur ». Une récompense franchement de ce monde, qui n'exclut pas celle à laquelle aspirent les saints, les mystiques ou les simples visionnaires, mais qui en est spécifiquement différente.

La question que nous posions ne comporte peut-être pas de réponse, parce qu'elle implique une méprise sur la nature de son objet. En demandant ce que Dante peut avoir vu dans la vision merveilleuse, on admet implicitement que ce qu'il vit était de même nature que les pensées qui avaient précédé la vision ou que celles qui la suivirent quand la *Divine Comédie* fut écrite. Il est remarquable que ni lui ni ceux qui ont rapporté des expériences semblables aient été capables de rien dire de clair sur leur contenu.

Mais ces expériences ont-elles un contenu ? Il semble plutôt qu'au moment où un grand esprit se sent mûr pour quelque grande œuvre, dont il sait qu'elle veut naître et qu'il a mission de la mettre au monde, une sorte de bouleversement affectif se produit, comme une explosion dans les profondeurs qui ébranle tout l'être en le confirmant dans le sentiment d'être choisi pour une tâche quasi sacrée¹¹. Ce que cette tâche sera n'apparaît pas encore nettement, mais son idée générale s'impose avec force, presque avec violence, et que cette idée s'offre ou non accompagnée d'images plus ou moins nettes, ce que l'on nomme alors vision, d'un terme d'ailleurs impropre, n'est jamais la vision de l'œuvre à faire, mais la vision qu'une œuvre est à faire et de ce qu'en sera, en gros, la nature ; bref, c'est la vision qu'elle sera, plutôt que de ce qu'elle sera. Ce genre d'expériences n'est pas réservé aux seuls poètes ; l'abstraite mathématique connaît de tels enthousiasmes, mais ils président à la conception des grandes œuvres plutôt qu'à leur naissance. La vision merveilleuse était le signe qu'une œuvre plus merveilleuse encore allait naître, mais elle n'était pas née ; des années de travail obstiné, conduit par un prodigieux artiste, séparaient encore la vision du jour où viendrait enfin au monde le Poème Sacré « auquel le ciel et la terre ont collaboré ».

11. La discussion de cas de ce genre nous entraînerait loin de notre sujet, d'autant plus que chaque cas a ses caractères propres et que cette variété de la *Traumdeutung* comporte tous les aléas du genre. Encore faut-il en connaître l'existence. Par exemple, René Descartes et ce songe que Jacques Maritain ne lui a jamais pardonné ; nuit du 10 au 11 novembre 1610 : « cum plenus forem enthusiasmo et scientiae mirabilis fundamenta reperirem. » Cf. H. GOUHIER, *Les premières pensées de Descartes...* Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1958, pp. 47-48. Ayant médité avec une extrême intensité d'attention sur les fondements possibles d'une mathématique universelle, Descartes eut les visions qu'on trouvera décrites dans le livre cité d'Henri Gouhier. Mais Descartes avait encore devant lui tout l'effort de créer la géométrie analytique ; l'œuvre ne lui fut pas donnée dans la vision. Il arrive parfois qu'elle ne le soit jamais. Tel sera le cas de Stéphane Mallarmé. La crise mystique au cours de laquelle il crut être finalement sorti vainqueur de sa lutte avec Dieu, annonçait le grand œuvre, le Poème, le Livre, qui ne devait jamais être écrit. Cf. Stéphane MALLARMÉ, *Propos sur la poésie...*, éd. par Henri Mondor, Éditions du Rocher, Monaco, 1945, p. 25 et pp. 26-27.

RÉFLEXIONS SUR LA SITUATION HISTORIQUE DE DANTE

La commémoration du septième centenaire de la naissance de Dante approche de son terme. Nous y avons tous pris part, plusieurs de nous activement, et le moment est peut-être venu pour nous de former quelques impressions d'ensemble sur ce qui fut une expérience à certains égards extraordinaire. L'amour du grand poète s'est affirmé dans le monde entier ; sa gloire n'est pas seulement intacte, elle est plus vivace que jamais. Que son œuvre, elle-même si diverse, ait fourni matière à des interprétations parfois diverses, il ne faut pas s'en étonner ni s'en inquiéter. Chaque fois qu'on parle soi-même de Dante, on sent qu'il faudrait pouvoir dire de lui, *en même temps*, plusieurs autres choses, car son œuvre est faite de divers plans tous également réels et tous vrais à la fois. Invité à intervenir une fois encore dans cet immense colloque, et souhaitant que cette intervention ne soit pas inutile, je me permettrai de discuter une certaine vue de Dante, que j'ai entendu formuler plusieurs fois au cours de cette année jubilaire, et dont je ne puis m'empêcher de penser qu'elle apporte moins de lumière qu'elle ne cause de confusion.

Je veux parler de la conception, si répandue dans l'enseignement, d'un Dante « humaniste ». Que l'on me comprenne bien ! Je n'ai aucune intention de régenter le langage. Chacun doit se sentir libre d'appeler Dante un humaniste, s'il le désire. J'ajoute que le sens des mots étant libre, il est certainement possible de donner de l'humanisme une définition telle qu'elle s'applique correctement à Dante. Enfin, il faut bien admettre que le mot humanisme, même restreint à la culture intellectuelle caractéristique de la Renaissance italienne, couvre un ensemble de faits et de caractères assez différents. Pétrarque, Boccaccio, Salutati, Ficino, sont les noms de personnalités fort différentes ; on ne voit pas *a priori* d'impossibilité à leur adjoindre Dante. On n'en verrait pas, du moins, si les dénominations de ce genre n'impliquaient si souvent des jugements de valeur. En général, dans l'esprit de ceux qui en usent, « humanisme » connote la notion de bon, comme « scolastique » connote celle de mauvais, ou du moins d'arriéré. Si donc on entend qualifier Dante d'humaniste afin de le louer, je n'y mettrai aucun obstacle, car nul n'est plus

disposé à chanter ses louanges que je ne le suis. Une seule chose m'inquiète dans cette manière de parler, c'est le retentissement qu'elle risque d'avoir sur notre vue générale de l'œuvre du poète et de la culture intellectuelle de son temps. Je dirai donc ce que j'en pense, et je le ferai d'autant plus librement, que mes conclusions rejoignent celles qu'à partir de données différentes et par des voies toutes personnelles, le Pr Giorgio Padoan a établies dans son excellent travail sur *Dante di fronte all'umanesimo letterario*¹.

D'un premier point de vue, qui est de loin le principal, Dante est absolument inclassable. Si j'étais professeur de Littérature comparée, je me ferais fort de soutenir que son art est unique entre ceux des créateurs d'épopées, et d'ailleurs, si on voulait le comparer, plus proche peut-être de celui d'Homère, que Dante n'a pas lu, que de celui de Virgile, qu'il connaissait si bien. Mais à s'en tenir à son propre temps, ou au moment de la civilisation européenne qu'il représente, Dante fait éclater tous les cadres. Aucun trouvère ni troubadour n'a rien écrit de comparable à la *Vita Nuova* ; aucun poète épique, écrivant « de France, de Bretagne et de Rome la grande », n'a laissé d'œuvre d'art qui puisse se comparer, de si loin que ce soit, à la *Divine Comédie*. Il ne s'agit pas simplement d'une différence de degré dans l'art, mais d'espèce. *L'Illiade* ne raconte pas les aventures d'Homère, ni *l'Énéide* celles de Virgile, ni *Paradise Lost* celles de Milton. La *Divine Comédie* semble bien être la seule grande épopée dont l'auteur soit à la fois le poète et le sujet. Devant une originalité si éclatante, peu importe qu'on adjuge Dante au Moyen Age ou à la Renaissance, à la scolastique ou à l'humanisme ; il déborde tous les cadres ; il est seul.

Ceci dit, puisque le problème se trouve posé et implicitement résolu par plusieurs en un certain sens, on ne peut guère éviter de se demander si ce sens est le bon. Parlant en mon nom personnel, et en tout respect de la liberté d'autrui, je crois devoir dire que faire de Dante un humaniste — si c'est pour l'agréger au groupe de ceux qu'on désigne généralement de ce nom — me semble créer de graves équivoques. Car si on veut que Dante soit un humaniste, en quel sens l'est-il ?

1. Il ne l'est pas par la date. Né en 1265, Dante est mort en 1321. En 1265, Thomas d'Aquin avait encore neuf ans à vivre. La date de la naissance de Jean Duns Scot est controversée, mais l'accord tend à se faire sur 1265 ; ainsi, la même année marquerait le septième anniversaire de la naissance de Dante et de Duns Scot. Ce dernier mourra d'ailleurs prématurément en 1308, treize ans avant Dante. Ces faits appellent deux remarques. D'abord que, chronologiquement, Dante et Duns Scot sont strictement contemporains : la vie de Duns Scot tient tout entière à l'intérieur de celle de Dante. Ensuite, et au contraire, que le Docteur Subtil et le Poète ne sont pas contemporains, comme on dirait aujourd'hui, culturellement. Ils ne

1. In « *Lettere Italiane* », XVII (1965), pp. 237-257.

vivent pas dans le même univers mental. Comme il était naturel, Dante a vécu dans l'univers philosophique et théologique créé par la génération antérieure à la sienne, celle d'Albert le Grand et de saint Thomas d'Aquin, non dans celui de Scot, alors encore en formation. C'est pourquoi la scolastique familière à Dante est celle du XIII^e siècle, la scolastique classique. Quand Albert le Grand mourut, âgé de 87 ans, Dante et Duns Scot n'avaient encore que 15 ans. On conçoit que l'horizon doctrinal de Dante ait moins été celui de Scot que celui d'Albert le Grand. C'est ce que je veux souligner en disant que, si Duns Scot est un homme du Moyen Age, Dante l'est encore plus que lui.

2. On objectera que Dante pourrait avoir vécu au Moyen Age et appartenir pourtant à la génération suivante. Il peut avoir été, comme on dit, en avance sur son temps.

J'accorde sans hésiter qu'il y a de telles gens. On trouvera difficilement cicéronien plus résolu que Jean de Salisbury, cet Anglais qui fut évêque de Chartres au XII^e siècle. Il ne lui manque, pour être un parfait humaniste, que la volonté, si essentielle chez Pétrarque et dans son groupe, de faire revivre le beau style de Cicéron, au besoin en le pastichant. Mais Dante n'est cicéronien en aucun sens. Cicéron ne figure qu'une fois, sous le nom de Tullio, dans la *Divine Comédie* ; il paraît plus souvent dans le *Convivio*², mais le Cicéron de Dante est exactement celui du Moyen Age, où il était bien connu des grammairiens. Plusieurs attribuent à un certain humanisme de Dante son culte de Rome, de Virgile, Ovide, Lucaïn et Stace, mais il faut oublier ce que fut la *Grammatica* médiévale pour s'en étonner. Dante a hérité cette culture littéraire classique du premier des Arts

2. Dante connaissait fort bien Cicéron ; le moyen âge n'avait jamais cessé de le lire depuis le IX^e siècle (Loup de Ferrières) ; au XII^e siècle, Jean de Salisbury est un cas-type de cicéronianisme à la fois littéraire et doctrinal (bien qu'il n'ait pas tenté de pasticher la prose de Cicéron). Dante lui-même était sensible à la beauté de la langue de Cicéron et à sa musique. Boèce et Cicéron ont inspiré à Dante l'amour de la philosophie ; ils l'ont fait « con la dolcezza di loro sermone » (*Conv.* II xv 1). S'il ne nomme Cicéron qu'une fois dans la *Comédie* (*Inf.* IV 141), il le nomme dix-sept fois dans le *Convivio*, trois fois dans la *Monarchia*, une fois dans la lettre à Can Grande. Les œuvres de Cicéron qu'il cite sont *De finibus*, *De officiis*, *De senectute*, *De amicitia*, les deux *Rhétoriques* ; aussi dans *Conv.* IV XII 6, une longue citation tirée de *Paradosso*, contre l'amour excessif des richesses. L'étendue de sa connaissance de Cicéron n'est pas ici en cause ; c'est la nature de son rapport à Cicéron qui le distingue de Pétrarque et des premiers humanistes. Virgile domine de haut la scène littéraire dantesque ; il est *poeta noster*, *l'altissimo poeta*, *la gloria degli Italiani*, etc... C'est à Virgile que Dante dit devoir son « beau style » ; Pétrarque se réclamera de Cicéron comme de son modèle principal. On pourrait dire (en simplifiant assurément beaucoup) que, après l'*aetas ovidiana* du XII^e siècle, et l'*aetas virgiliana* dont Dante marque le sommet, le XV^e siècle inaugurerait avec Pétrarque l'*aetas ciceroniana*, qui trouverait en Érasme son principal représentant. L'humanisme est inséparable du culte de Cicéron, que Dante connaît et admire, mais qu'à aucun moment, en aucune de ses œuvres, il ne s'est proposé d'imiter.

Libéraux, l'*arte di grammatica* dont il est question dans *Convivio*, II, XIII, 10. On peut, je tiens à le redire, nommer « humaniste » toute forme de culture littéraire, quelle qu'en soit la date, pourvu seulement qu'elle soit (comme elle fut dans toutes les écoles du Moyen Age, depuis celles de Canterbury et d'York jusqu'à celles de Chartres et des cités italiennes du XIII^e siècle) dominée par la tradition latine classique. C'est affaire de préférence personnelle, mais si on le fait, il faudra logiquement tenir pour humaniste toute la culture littéraire des écoles médiévales avant le tardif triomphe de l'aristotélisme scolastique. Dans cette perspective historique, la différence, pourtant si frappante, entre l'âge ancien de la *grammatica* et l'âge nouveau de la *dialectica*, tendrait à s'effacer ; ceux que nous nommons aujourd'hui les humanistes, à partir de Pétrarque notamment, n'auraient que continué l'enseignement littéraire des écoles où l'on n'avait pourtant fait qu'utiliser la tradition antique, alors qu'eux-mêmes entendaient bien faire revivre Rome dans sa langue, dans sa pensée et même dans son histoire. Il me semble fâcheux de désigner du même nom deux formes de culture latine si différentes. On multipliera les malentendus en désignant du même nom la forme de culture littéraire d'un Loup de Farrières, d'un Gerbert d'Aurillac et d'un Jean de Salisbury, et celle que Pétrarque et ses successeurs devaient illustrer.

3. La considération directe du style intellectuel de Dante conduit à la même conclusion. On s'étonne à tort que, déférent envers son illustre prédécesseur, Pétrarque manque d'enthousiasme pour son œuvre. C'est que, si grands que soient ces deux écrivains, une complète incompatibilité de style intellectuel et littéraire les sépare. Pour Pétrarque, Dante fait « vieux », et lui-même, dont la vie couvre les trois quarts du XIV^e siècle, me semble se savoir en partie responsable de ce vieillissement. Comme la plupart des grandes épopées médiévales, la *Divine Comédie* est écrite en langue vulgaire. Écrit en italien ou en latin, tout le reste de son œuvre est du style de la *disputatio* et du commentaire scolastiques. C'est vrai de la *Vita Nuova* et du *Convivio*, et plus encore de la *Monarchia* comme de la *Questio de aqua et terra*. Le latin des écoles est la langue savante de Dante, comme le latin cicéronien de la grande *eloquentia* latine est la langue naturelle à l'art de Pétrarque.

Je ne voudrais pas affaiblir une vérité en forçant l'expression, mais il me semble nécessaire de pousser un peu plus loin pour atteindre le fond du problème. Il s'agit de savoir si nous sommes vraiment ici à la ligne de partage de deux formes de culture intellectuelle assez distinctes pour qu'il convienne de les désigner de deux noms différents.

Je le crois, et bien qu'il soit dangereux de vouloir justifier des certitudes en quelque sorte immédiates, je risquerai la proposition, que chez l'artiste suprême que fut Dante, et qu'il avait conscience d'être, le vrai l'emporte en dignité sur le beau, à tel point que la joie de la science lui semble plus grande que celle de l'art. C'est par là

que Dante me semble garder la marque de la grande culture scolastique. Je pense en ce moment à un trait de Dante qui m'avait longtemps frappé, mais auquel, dans une conversation particulière, le Pr Sarolli a pour la première fois donné son vrai nom : l'humilité³. L'humilité de Dante ! Je ne dis pas qu'il soit humble entre les hommes, mais il l'est entièrement, totalement, devant la table des valeurs qu'il avait une fois adoptée⁴. Quand Dante ne comprend pas

3. La soumission de Dante au mystère s'affirme naturellement d'abord dans les questions qui relèvent de l'ordre surnaturel. Au premier plan, le mystère de la prédestination : « O predestinazion, quanto remota / è la radice tua da quegli aspetti / che la prima cagion non veggion total ! / Et voi, mortali, tenetevi stretti / a giudicar... », etc. (*Par.* XX, 130-138). Les victimes mêmes de la prédestination s'y soumettent ; par exemple Virgile, pensant à lui-même et à tous ceux qui, comme lui, sont condamnés à l'ignorance d'un savoir dont le désir éternellement inapaisé fait leur peine : « E qui chinò la fronte, e più non disse, e rimase turbato » (*Purg.* III, 44-45). Mais cette modestie devant l'inconnu s'étend à tous les ordres : « O superbi Cristian miseri lassi... » (*Purg.* X, 121-139). Tout le passage depuis : « O vana gloria dell'umane posse... » jusqu'à : « Tuo vero dir m'incora / buona umiltà » / (*Purg.* XI, 91-119). La raison générale de notre ignorance est le péché d'Adam, sans lequel nous saurions tout comme il le savait : « Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via / che tiene una sostanza in tre persone » (*Purg.* III, 34-39). Il y a nécessairement du mystère dans l'œuvre d'un Dieu lui-même mystérieux. Pour le lecteur moderne, Ulysse est le héros de l'esprit d'entreprise et de découverte, mais il poursuit la connaissance du bien et du mal (*Inf.* XXVI, 99) ; il néglige pour cela père, fils et épouse ; Dante le met en enfer.

4. La justification de ce propos, tel que je l'entends du moins, entraînerait une revue de l'œuvre entier de Dante. Son univers est fait d'ordres distincts et hiérarchisés ; il est dominé par la vertu de justice, qui consiste en ce que l'inférieur y reconnaît l'autorité du supérieur (Dieu au sommet ; au-dessous de Dieu, le Pape, l'Empereur et le Philosophe) ; dans chaque ordre, le devoir immédiat de l'inférieur est l'obéissance. Cette vertu repose d'abord sur l'acceptation inconditionnelle de l'ordre. L'exemple le plus frappant de cette acceptation par Dante lui-même est la manière dont il s'incline, sans comprendre ni protester, devant le mystère insondable de la prédestination (*Par.* XX, 130-141). Pourquoi Virgile n'est-il pas sauvé ? Pensée troublante, mais fait à quoi Dante ne peut rien. On multiplierait aisément les traits de ce genre. Pour nous en tenir au modeste problème qui nous occupe à présent, nous noterons que la vertu principale de la langue vulgaire, dans ses rapports avec le latin, est l'obéissance. Le vulgaire doit se montrer *obbediente* envers le latin son seigneur (*Conv.* I VII). Le mot 'humilité' ne s'est jamais offert à moi, parce que le texte de Dante lui-même ne me le suggérait pas, mais je pense, avec le Pr Sarolli, qu'il rend bien cette attitude de complète soumission personnelle de Dante à tout ce qu'il tient pour supérieur à lui. Quoi qu'il en soit du mot, j'entends par là cette disposition morale, ou vertu, que Dante lui-même nomme l'obéissance : « la buona disposizione che si chiama obbedienza » (*Conv.* I VII 1). Des trois caractères qu'elle doit avoir (*dolce e non amara, comandata e non spontanea, con misura e non dismisurata*) le deuxième suffirait seul à situer l'idéal humain de Dante dans la ligne du moyen âge ; cette obéissance « imposée et non spontanée » n'annonce guère l'exaltation moderne de l'indépendance personnelle. Aucune hésitation n'est possible sur le sens ; l'obéissance est « commandée » et en aucun sens « spon-

la volonté de Dieu, il ne se révolte pas, il souffre et se résigne. Le vrai est au-dessus du beau et la joie de savoir l'un l'emporte sur celle de sentir l'autre, Dante ne le conteste pas un instant. Pour avoir le droit de situer son Virgile bien-aimé au-dessus de tous et de tout, il a fallu que Dante le conçût tel, précisément, que l'avait conçu le Moyen Age. Ainsi *l'altissimo poeta* (*Inf.*, IV, 80), le *divinus poeta noster* (*Mon.* II, III, 6), la *nostra maggior Musa* (*Par.* XV, 26) reste encore pour Dante il *savio gentil che tutto seppe* (*Inf.* VII, 3), et s'il existe un Virgile médiéval, aucun ne peut l'être plus que celui-là.

On peut s'assurer que Dante a toujours maintenu cette échelle de valeurs en comparant une fois de plus son art à celui de Pétrarque. On peut le faire sans sortir de la Vénétie, car la scolastique de Padoue, et même de Vérone où régnait le destinataire de la lettre à Can Grande, a fleuri dans l'espace bien près de la studieuse solitude d'Arquà. On voit donc fleurir en Vénétie, à peu de distance dans le temps, deux types de culture latine irréductibles l'un à l'autre. La langue et l'art de chacune de ces deux cultures sont engagés dans leur différence. Même dans la *Divine Comédie*, Dante veut introduire le plus de savoir possible ; or, cela lui est plus facile à faire en langue vulgaire que dans le latin classique de Virgile. L'italien n'étant pas encore une langue soumise à une grammaire savante, Dante peut lui faire violence autant qu'il en a besoin ; le latin régi par l'art de Priscien ne se laisserait pas faire avec la même docilité. Chaque fois qu'on voulait parler science en latin, on ne disposait que du latin des écoles. D'où la curieuse situation où va encore se trouver Pétrarque. Quand il voudra faire du beau style, il évitera les sujets techniques, non d'ailleurs sans risquer de s'enliser dans la rhétorique des lieux communs. Quand il entrera en controverse avec les « barbares » ou les scolastiques, dont il détestera la langue autant que la philosophie, on verra son style s'animer et se moderniser ; lui aussi écrira alors, selon sa propre expression, *stylo parisiensi*. Souvenons-nous qu'il n'y a jamais eu d'autre langue latine technique utilisable en philosophie (à l'exception de la morale) que le latin scolastique créé par Boèce. Celui de Lucrèce, bon pour un atomisme matérialiste, ne convenait pas à des aristotéliens chrétiens. Il fallait donc parler scolastique pour parler science et philosophie, ou renoncer à traiter de telles questions si on voulait parler la langue de Cicéron.

On peut toucher pour ainsi dire du doigt l'acuité du problème, qui autrement risque de nous échapper tant il est pour nous devenu inactuel, en se souvenant des mouvements d'impatience qui nous échappent, et que d'ailleurs Dante a prévus, lorsque nous devons

tanée », « quando quello che fa obbediendo, non averebbe fatto senza comandamento, per suo volere, né tutto, né in parte » (*Conv.* I VII 6). D'où cette conclusion qui ne laisse aucun doute sur le lien que Dante établit (ou trouve établi en fait) entre la langue latine même et les connaissances savantes qu'elle est seule capable d'exprimer : « lo latino... averebbe esposite molte parti de la sua sentenza (*ed espone, chi cerca bene le scritture latinamente scritte*) che nol fa lo volgare in parte alcuna » (*Conv.* I VII 8 ; les italiques sont de moi).

lire l'interminable discussion de *Convivio*, I, v-XIII, pour justifier l'emploi de l'italien au lieu du latin dans cet ouvrage. C'est que pour Dante le problème était d'importance capitale. L'ouvrage se composait, comme la *Vita Nuova*, de poèmes italiens à relier par un commentaire. Rien ne nous semble plus naturel que de faire ce que Dante a effectivement fait, relier des poèmes italiens par des commentaires écrits en italien. Mais il y avait à cela une objection que Dante formule avec toute la précision qui, de son temps, était nécessaire. C'est que, comme il y insiste au début du *Convivio*, ce deuxième écrit se distingue de la *Vita Nuova* comme la maturité de la jeunesse. Il s'agit cette fois pour lui, non plus de chanter son amour, si exaltant soit-il, mais d'enseigner la sagesse en la mettant à la disposition de tous ceux qui la désirent. D'où ce problème : comment s'adresser à tous autrement qu'en langue-vulgaire ? Mais comment parler de philosophie autrement qu'en latin ?

Je ne peux ici que renvoyer à sa longue discussion du problème ; le point que j'en veux retenir est que, à ses propres yeux, une tare substantielle du *Convivio* est d'être écrit en italien, non en latin : « Poi che purgato è questo pane da le macule accidentali, rimane ad escusare lui da una sustanziale, cioè da l'essere vulgare e non latino ; che per similitudine dire si può di biado e non di frumento » (*Conv.*, I, v, 1). Son objection fondamentale à l'emploi du latin comme langue de commentaire, c'est qu'il est plus noble que la langue vulgaire. Ceci, qui peut sembler d'abord une objection plutôt artificielle, et qui l'est peut-être pour une part, répond en réalité à un souci majeur dans l'esprit du poète. Formulé en termes plus familiers qu'il ne fait, et pour aider ainsi à le comprendre, je dirai que, si un écrivain décide d'écrire en latin, il va inévitablement se trouver entraîné à parler en philosophe et à parler de ce que le latin scolastique est fait pour exprimer. En d'autres termes, de son objet. En effet, l'objet des poèmes du *Convivio* n'est pas d'enseigner la philosophie, mais d'exhorter les hommes à la cultiver. L'ouvrage ne s'adresse donc pas aux philosophes, mais à tous les bons esprits soucieux de le devenir, princes, barons, chevaliers et autres personnes nobles des deux sexes, dont beaucoup ignorent le latin. Or, écrit en latin, le commentaire n'aurait pas été au service des poèmes, il les aurait dominés ; il n'aurait pas été leur sujet, mais leur souverain. Il l'eût été, notamment, en noblesse, en force et en beauté. De ces trois attributs, retenons le second. Chaque chose est *virtuosa* quand elle fait ce pour quoi elle est faite, et mieux elle le fait plus elle est efficace. S'il s'agit de langage, puisque sa fin est d'exprimer la pensée de l'homme, il est d'autant plus puissant (*virtuoso*) qu'il le fait davantage. Donc, « étant donné que le latin peut exprimer beaucoup de conceptions de l'esprit, dont l'expression est impossible à la langue vulgaire, comme le savent tous ceux qui possèdent les deux langues, le latin est une langue plus puissante que la vulgaire » (*Conv.* I, v, 12).

Cette aptitude du latin à dire beaucoup de choses que l'italien ne pouvait pas encore exprimer à cette époque, en fait un commentateur dangereux pour des poèmes en langue vulgaire, parce que ce

pouvoir qu'il a va le tenter d'en user. Dante semble donc craindre, s'il écrit le *Convivio* en latin, de doubler ses poèmes italiens d'un commentaire scolastique sous lequel ils seront écrasés. Or, c'est précisément ce qui s'est produit dans la lettre XIII à Can Grande della Scala. A peine a-t-il commencé ce commentaire latin de la *Divine Comédie*, Dante s'engage dans des démonstrations scolastiques de l'existence de Dieu, problème dont le Poème Sacré n'a cure, car comment y aurait-il une *Divine Comédie* s'il n'y avait pas de Dieu ? Mais Dante n'y peut rien. S'il reprend en latin le sujet de la *Comédie*, il lui faut procéder comme font ceux dont la langue naturelle est le latin, fait pour parler de ces choses. Langue savante, le latin ramène la scolastique avec lui.

4. Je voudrais conclure en suggérant la généralité du problème que pose pour nous l'œuvre de Dante. Quand on dit que l'homme et l'œuvre appartiennent de droit au Moyen Age, on sent bien que cette manière de parler les enferme entre des limites trop étroites ; on s'y résigne parce que les catégories de Renaissance et d'Humanisme sont telles, elles aussi, que Dante refuserait pareillement de s'y laisser enfermer. La tension interne que nous observons ici est caractéristique d'une œuvre située à la frontière de deux véhicules linguistiques de la pensée, dont chacun s'était spécialisé dans l'expression d'un ordre distinct de concepts. La philosophie et la science exigeaient alors l'emploi de la langue créée par les Scolastiques. Disons plutôt par les traducteurs latins des écrits grecs d'Aristote ou de leurs versions arabes. Comparé au latin de Cicéron, celui de la Scolastique était un jargon bien fait pour inspirer de l'horreur aux amateurs de beau langage. En fait, c'était le latin hellénisé d'où sont issues presque toutes les langues philosophiques européennes modernes. Elles ne viennent pas du latin classique, mais du gréco-romain de la scolastique. Au temps de Dante, puisque le vulgaire n'avait pas encore constitué sa technique philosophique, il fallait choisir entre le latin scolastique ou celui de Cicéron. Mais choisir Cicéron était du même coup exclure la métaphysique. La porte d'entrée de Cicéron fut aussi pour la philosophie aristotélicienne la porte de sortie. Pour retrouver une philosophie compatible avec le latin classique, le *xv^e* siècle devra se tourner vers Platon, Épicure ou Zénon. Ayant à choisir entre le péripatétisme des écoles et le latin classique, les humanistes sacrifieront généralement le Philosophe au bon latin. Dante, tout au contraire ; lui aussi a le sentiment qu'un choix s'impose, mais il ne fait pas le même. Au lieu de choisir entre deux latins, il choisit entre le latin scolastique et la langue vulgaire. Ayant à écrire un poème épique, Pétrarque l'écrira en latin classique, c'est l'*Africa* ; ayant à prendre la même décision, Dante écrit le sien en italien. C'est que l'italien est pour Dante la langue de son art. Mais il n'est pas celle de sa science. Devant fournir une justification doctrinale de l'emploi de la langue italienne, Dante écrit le *De vulgari éloquentia* ; il justifie l'usage de la langue vulgaire, en latin.

C'est aussi là, me semble-t-il que passe la ligne de partage qui

le distingue de Pétrarque et de son groupe. On peut nommer ces types de culture intellectuelle comme on voudra. Il me semble que celui que Dante a illustré représenterait assez bien ce que nous nommons la culture médiévale, au lieu que celui de François Pétrarque s'accommoderait mieux du qualificatif d'humaniste. Mais peu importent les noms. L'important est de ne pas confondre en un seul ces deux types de culture et, pour éviter que la confusion ne se répande, de ne pas leur donner le même nom.

NOTE SUR LA PHILOGIE ROMANCÉE

Michele Barbi considère la ballade *I' voi che tu ritrovi amore* comme la première poésie de la *Vita Nuova* qui parle certainement de Béatrice. Or, les deux dernières strophes s'expriment comme si le poète avait voué à Béatrice un amour qui ne s'est jamais démenti. Chacune de ses pensées l'a induit à aimer Béatrice : *tosto fu vostro, e mai non s'è smagato* (v. 28). Si Dante dit vrai, un problème se pose : comment expliquer le silence gardé par Dante sur Béatrice pendant tant d'années, alors qu'elle aurait été l'objet véritable de son amour ? Michele Barbi, qui ne croit pas à cette fiction poétique, propose plusieurs explications possibles entre lesquelles il nous laisse le choix.

a) La ballade prie Béatrice d'excuser Dante d'avoir regardé d'autres femmes ; mais les poètes avaient souvent dans leurs papiers des poésies écrites sur des 'thèmes' communs, sans que rien ne se soit réellement passé. Quand il se mit à écrire la *Vita Nuova*, Dante pouvait avoir, entre autres exercices poétiques, cette ballade-là : « Et comme il lui convenait, pour faire croire que l'amour de Béatrice était l'unique amour de sa vie, de transformer ses premières amours en amours paravents..., il put utiliser cette poésie à cette fin, bien qu'elle n'eût pas été écrite pour Béatrice. »

b) Dante peut avoir écrit cette poésie aussitôt après avoir conçu la *Vita Nuova*, « pour l'insérer dans cette œuvre et faire mieux apparaître — malgré les poésies écrites pour d'autres dames — que son véritable amour avait toujours été pour Béatrice ». Dante dira dans le *Convivio* que toutes les chansons composées après la mort de Béatrice, le furent pour la philosophie, ce qui n'est pas vrai. Il veut faire croire ici que les amours pour les deux femmes mentionnées au début de la *Vita Nuova* étaient des amours feintes. Pourquoi n'aurait-il pas écrit cette ballade pour rendre le récit de la *Vita Nuova* plus vraisemblable ?

c) Même en admettant que Béatrice n'ait pas été son seul véritable amour depuis son enfance, et que Dante ait réellement 'servi' les deux dames dont il devait dire ensuite qu'elles servaient à cacher la vérité, « il pourrait toutefois avoir eu pour Béatrice une sympathie spontanée ; il se pouvait que quelque manifestation

de cette sympathie ait eu lieu, bien que nul véritable amour poétique ne se soit alors développé, même chez Dante, si bien qu'il put alors connaître d'autres amours et rimer pour elles. L'amour peut s'être développé chez Dante plus tard, dans des circonstances inconnues de nous, et Dante, s'enflammant pour ce nouveau sentiment, et repensant à la sympathie avouée de leur enfance, put se convaincre peu à peu que ces manifestations étaient déjà des témoignages d'amour, et que lui-même n'avait jamais eu une telle inclination, une affection aussi sincère que pour cette *gentilissima*. Voyant alors bientôt que Béatrice se faisait sévère, d'autant plus sévère qu'il lui laissait voir davantage son admiration croissante, n'a-t-il pu penser qu'il y avait en cela de sa faute et écrire la ballade *I' voi* pour se justifier ? ».

Pour conclure (provisoirement) Barbi dit enfin : « Le lecteur prendra de ces trois hypothèses celle qu'il jugera vraie, celle qui correspond mieux à l'idée qu'il s'est faite de la vie intérieure de Dante et de ses amours. On ne peut certainement pas s'en tenir au récit de la *Vita Nuova*, si du moins, je le répète, nous ne nous proposons pas de déterminer la psychologie de Dante au moment où il composait cette œuvre, mais de retrouver, d'après des traces éparses, la vérité de ses amours. »¹

Nous ne suivrons pas le savant critique dans les interprétations qu'il donne d'autres poèmes non accueillis dans la *Vita Nuova*, bien qu'écrits, assure-t-il, pour Béatrice (*E' m'incresce di me si duramente...*). L'exégète est conduit, dans ses interprétations à la fois subtiles et passionnées, par la certitude intérieure d'une vérité historique, souvent étrangère à la conscience de son lecteur, si bien que ce qui est preuve pour l'un reste sans force pour convaincre l'autre. On en vient alors à se demander pourquoi tant de savoir, de pénétration et, pour tout dire, d'intelligence, ne réussit pas à entraîner l'adhésion ?

Un premier indice met peut-être sur la voie de la vérité. Puisque l'exégète de Dante offre le choix entre trois réponses possibles à la question qu'il pose, c'est que lui-même n'a de quoi en démontrer aucune. On vient de voir que ces réponses, proposées comme acceptables, sont sensiblement différentes : *ou bien* Dante a sorti de ses tiroirs un de ces poèmes que l'on écrit n'importe quand sur des thèmes connus ; *ou bien* Dante a composé la ballade en vue de son insertion dans la *Vita Nuova* (ce qui est juste le contraire de la supposition précédente), afin de prouver qu'il n'avait jamais aimé vraiment que Béatrice ; *ou bien*, il avait effectivement eu dès son enfance un faible pour Béatrice, mais cette sympathie spontanée ne se développa que plus tard en amour poétique, et c'est seulement alors que, reconstruisant son passé, Dante imagina qu'un seul et même amour pour Béatrice avait habité son cœur depuis leur

1. DANTE, *Rime della 'Vita Nuova' e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, Felice Le Monnier, 1956, pp. 57-58.

enfance, sans changement ni interruption. En effet, tout cela est possible, mais si les trois suppositions sont libres, pourquoi cet acharnement à les défendre ?

Elles ont pourtant en commun quelque chose. On nous autorise à choisir entre elles, parce que toutes trois s'accordent contre une quatrième supposition, que Michele Barbi veut absolument que nous trouvions fausse. Il ne veut ni admettre, ni que nous admettions le récit de la *Vita Nuova*. Les choses ne peuvent pas s'être passées selon le récit que nous en fait Dante dans cette œuvre, qui se présente pourtant comme un livre de souvenirs personnels. Or, que dit la ballade *I' voi* ? Que Dante n'a jamais vraiment aimé que Béatrice. Sur quoi Michele Barbi se demande si la chose est vraiment possible ? Non pas en soi, mais étant donné le fait que Dante ne semble jamais avoir rien écrit pour Béatrice entre leur enfance et la *Vita Nuova*, n'est-il pas curieux que cet amour solitaire, unique et total ait pu rester si longtemps dans le silence ? Pourtant, Dante affirme ici qu'il n'a jamais aimé d'autre femme ; il veut se le faire croire et nous le faire croire ; entrons dans son jeu pour lui faire plaisir, mais la vérité de l'histoire ne peut avoir été ici celle de la *Vita Nuova*.

L'autorité de Michele Barbi est telle auprès de moi que je ne saurais refuser de le suivre sans avoir de sérieuses raisons de me séparer d'un tel guide. Je me demande donc d'abord : à laquelle des trois suppositions qu'il déclare acceptables donnerait-il lui-même la préférence ? Sans aucun doute possible, à la troisième. Sa raison déclarée pour ne pas admettre l'historicité de cette partie de la *Vita Nuova* est qu'il ne croit pas qu'un amour si intense, si total, puisse être durable. Une période d'amour tel que le décrit la *Vita Nuova* ne peut avoir duré des années : « Non si possa dare estensione di anni. » Si on fait abstraction des artifices poétiques, dit Barbi, « tutt' insieme a me non pare sentimento da poter durare molti anni ». Ajoutant à cette invraisemblance le fait qu'avant la ballade XII « il n'y a pas d'indices certains que Dante ait écrit des poésies pour Béatrice », notre critique conclut pour sa part que l'amour du poète naquit plus tard, ou, si l'on y tient, se développa tardivement à partir d'un sentiment de sympathie inconsciente². Tout, on le voit, plutôt que de croire à la réalité d'un amour unique, né dans un cœur d'enfant et durant aussi longtemps que la vie.

On observera d'abord que l'absence d'indices certains en un sens n'équivaut pas à un indice certain en sens contraire. C'est parce qu'il le sent que M. Barbi accumule les indices positifs contre l'historicité des poèmes et du récit. Toute cette histoire d'amour, de paravents inventés pour se cacher du public, de fausses sévérités suivies de pardons, etc., est ce qu'il y a de plus convenu dans la poésie courtoise du temps. Ce sont des banalités sans prétention à se faire prendre pour vérité historique. Et il est incontestable que

2. M. BARBI, *éd. cit.*, p. 59.

les éléments conventionnels sont nombreux dans la *Vita Nuova*. Ils le sont dans toute poésie, chaque époque a ses conventions préférées et il en est qui s'imposent à toutes les époques, depuis l'invocation liminaire aux Muses jusqu'aux lieux communs sur le printemps et les autres saisons, le soleil et la lune, les oiseaux et les fleurs ; l'idée que des formules conventionnelles ne puissent pas exprimer des sentiments réels ne s'accorde pas avec les faits. Les poètes se répètent et se copient, parce que rien n'est plus banal que ce qu'il y a de plus important dans la vie : la naissance, la mort et l'amour, dont la météorologie même manque remarquablement d'originalité. Parce qu'il connaît admirablement la littérature poétique du temps de Dante, le grand érudit retrouve partout chez d'autres poètes des formules analogues à celles dont Dante fait usage pour louer Béatrice, mais le savant est ici victime de son érudition. Ce qu'il dénonce comme une erreur grave n'est peut-être que l'envers de la sienne³. Qui de nous, faute de génie, trouve plus que des banalités pour exprimer ses douleurs et ses joies les plus profondes ? Cela n'autorise en rien à douter de leur sincérité.

La question n'est donc pas là, mais il faudrait d'abord savoir si Dante n'a vraiment rien dit, même dans la *Vita Nuova*, qui n'ait jamais été dit de son temps d'aucune autre femme. Je ne m'engagerai pas dans cette recherche, qui exige des compétences en histoire et littérature dont je suis dépourvu et dont Michele Barbi était si riche. Je poserai donc seulement la deuxième question : même en concédant que la *Vita Nuova* ne contienne que des banalités de la casuistique amoureuse du temps, quel autre poète a écrit quoi que ce soit qui ressemble à la *Vita Nuova* ?

On en arrive ici à une question fondamentale qui relève moins de la critique littéraire que de la philosophie de la critique. Il s'agit de savoir ce que l'on veut faire de l'œuvre de Dante, sa critique ou son histoire ? Ce n'est pas du tout la même chose. La critique littéraire porte sur les écrits qui nous sont livrés par les écrivains comme autant d'œuvres d'art. Quelle est la nature de cette œuvre ? Qu'est-ce que l'auteur a voulu faire et qu'a-t-il fait pour lui conférer la beauté dont il espère qu'elle nous séduira ? La critique littéraire se propose de discerner les beautés pour nous aider à les percevoir, ou les

3. « Lo dirò francamente. Per me è grave errore credere che la natura dell'amore e le manifestazioni di esso siano in Dante essenzialmente diverse da quelle degli altri rimatori, e non soltanto per le altre donne, ma anche per Beatrice. Questa stessa ballata che porge argomento alla nostra discussione, e i quattro sonetti che seguono e che furono narratori dello stato di Dante alla presenza di Beatrice dopo ch'elle gli ebbe negato il saluto, in che differiscono pei sentimenti, pel tono, da tante altre poesie di rimatori precedenti e contemporanei ? » Michele BARBI, *éd. cit.*, p. 56. — « Dante prova davanti a Beatrice gli stessi effetti che gli altri, e così le describe ; gli stessi lamenti degli altri... ; canta a modo degli altri ; aspira al saluto come gli altri... », etc., p. 56. — « Anche molte parti del racconto prosaistico della *Vita Nuova* corrispondono alla tradizione letteraria : altro che singolarità d'amore ! », *op. cit.*, p. 56.

faiblesses et s'il le faut les laideurs, pour nous expliquer à nous-mêmes nos réactions défavorables. L'histoire littéraire est toute différente. Prenant l'auteur et son œuvre comme des faits donnés, elle s'interroge sur l'œuvre comme document historique. Rien n'égalé la curiosité passionnée avec laquelle les historiens des lettres s'interrogent sur la valeur documentaire des chefs-d'œuvre, comme si ce que l'écrivain offre à lire n'était pas le chef-d'œuvre lui-même, sans aucune prétention à l'historicité. Chateaubriand est-il allé ou non au Niagara ? Loti a-t-il été joué par de fausses *Désenchantées* ? Qui était *Graziella* ? La rage avec laquelle certains bas esprits s'acharnent à déceler les tromperies auxquelles se sont complus de grands écrivains est une marque certaine que la critique littéraire n'est pas leur fait. Il faut en tout faire son choix. Quel est ici l'objet de l'enquête ? La *Vita Nuova* ou ce qu'il y a de réalité historique cachée dans la *Vita Nuova* ? Les deux points de vue sont légitimes, mais il ne faut pas les mélanger.

Du point de vue de la critique littéraire, que peut-on reprocher à la *Vita Nuova* prise précisément comme récit ? Rien ! Les historiens eux-mêmes le reconnaissent. Telle que Dante l'a composée, elle se tient, et si on la lit comme l'œuvre littéraire qu'elle est, en se prêtant aux intentions artistiques de son auteur, sa cohérence est satisfaisante. Quand l'historien se propose de la diviser en parties et de faire l'histoire de chaque partie prise à part, en elle-même et indépendamment de son rapport au tout, il entreprend une tâche parfaitement légitime en soi, mais entièrement distincte de la précédente et dont rien ne garantit d'avance qu'elle soit possible. Elle le sera dans certains cas, ceux, d'ailleurs assez rares, où des documents permettent de savoir quand, où, comment et à quelle fin tel poème a été composé. Surtout si les documents ne sont pas fournis par l'écrivain lui-même, à titre d'information donnée au lecteur, mais indépendants de l'œuvre : lettres, conversations confidentielles, brouillons non détruits et autres du même genre, on conçoit la possibilité de refaire l'histoire de chaque poème de la *Vita Nuova* comme s'il n'en faisait pas partie et n'avait pas été écrit pour elle. Mais c'est une possibilité abstraite car, en fin de compte, toute cette information fait le plus souvent défaut. Il est certain que l'œuvre est une rhapsodie de poèmes détachés cousus ensemble par un récit en prose qui se donne pour leur commentaire. Quelques-uns ont été écrits pour lui, les autres à des occasions et des dates différentes, mais même si le tri pouvait être effectué en vertu de critères objectifs, l'historien se trouverait aux prises avec des difficultés insurmontables pour reconstituer l'histoire, nécessairement hypothétique, de chacun des poèmes en question. La curiosité de l'historien une fois éveillée, rien ne peut l'arrêter dans son enquête, mais comme celle-ci ne porte que sur des possibilités imaginaires et des hypothèses incontrôlables, son entreprise est sans objet réel.

Le cas du jugement esthétique est différent. Sa relativité est bien connue, mais elle tient à d'autres causes. Statuant sur le rapport d'une partie de l'œuvre au tout, ce jugement porte sur deux

termes qui sont l'un et l'autre connus ; sa valeur est relative au goût, mais son objet ne comporte aucun terme imaginaire. Prenons, à titre d'exemple, le cas particulièrement épineux des poèmes du *Canzoniere* que plusieurs jugent avoir été certainement composés pour Béatrice et qui pourtant ne font pas partie de la *Vita Nuova*. Si la conviction qu'ils ont été écrits pour Béatrice est bien fondée (ce qui reste toujours finalement incertain du point de vue historique) on peut légitimement s'interroger sur la raison de leur exclusion. Le poème est là, comme l'est la *Vita Nuova*, il doit donc être possible de former une hypothèse raisonnable à ce sujet.

Le cas de la chanson LXVII, *E' m'incresce di me si duramente*, est particulièrement frappant. Il n'en existe pas de plus 'béatrice', si l'on peut dire ; par sa beauté, sa forme et les sentiments qu'elle exprime, tout en elle fait penser à Béatrice ; si elle était insérée dans la *Vita Nuova*, la supposition qu'elle ait été composée pour quelque autre personne ou en vue de quelque autre œuvre semblerait gratuite au point d'en être absurde. Personne ne se poserait aucune question à ce sujet. Et pourtant elle ne figure pas dans la *Vita Nuova*. On se demande pourquoi ?⁴ Naturellement, on n'en sait rien ; on en est donc réduit au jeu des hypothèses, et celles-ci restent indémonstrables, mais non pas gratuites, car la *canzone* est là, la *Vita Nuova* est là et les deux termes de la comparaison étant connus, les jugements esthétiques différents qu'on peut faire à leur sujet sont au moins comparables. Je n'ai personnellement aucun goût pour les conclusions invérifiables, je me contenterai donc de risquer, pour ce qu'elle vaut, l'impression que cette superbe pièce de vers est trop lourde pour s'insérer dans la *Vita Nuova* sans en compromettre l'équilibre. Quatre-vingt-douze vers ne se logent pas dans une œuvre comme la *Vita Nuova* sans en

4. « Seguendo il racconto della *Vita Nuova* docilmente (come si deve fare quando ci si voglia abbandonare alle impressioni che Dante ha voluto produrre con quella sua opera, e intenderla secondo la ispirazione che la generò, nel suo concepimento fondamentale e nei suoi fini) tutto si presenta coerente. Ma altro è mettersi nell'animo del poeta nel momento che compone la *Vita Nuova* e seguirlo docilmente dovunque egli ci voglia trasportare ; alto è ricercare quanto nel racconto di quell' opera ci sia di reale e d'immaginato — come in ogni opera poetica — per aver lume a intender altre poesie che furono escluse dalla *Vita Nuova*, e vedere come i dati da esse offerti si possono conciliare, se non col racconto della *Vita Nuova* stessa, con quanto risulta dalle poesie comprese in essa, intese in sè e in relazione con le sorelle stravaganti, senza lasciarsi abbagliare dalla luce del racconto posteriore. Certo la *Vita Nuova* fu scritta in un stato d'animo diverso, e con intendimenti diversi, da quelli con cui furono scritte le singole poesie ; è lecito dunque, per fini puramente storici, indagare se siano suscettibili di diversa interpretazione o pensare che possono essere scritte in occasioni diverse o per fine diverso. » DANTE, *Rime della « Vita Nuova » e della Giovinezza*, ed. M. Barbi e F. Mazzini, Firenze, F. Le Monnier, 1956, pp. 54-55. La note est signée M. B. et chaque ligne porte la marque de ce maître en études dantesques.

modifier la structure. Mais comment substituer notre jugement à celui de Dante ?

On ne sait donc pas pourquoi, mais on sait du moins *de quoi on parle* : une *canzone* rejetée et la *Vita Nuova*, au lieu que si on veut poser la question proprement historique (et non plus esthétique) de l'origine de la pièce, on est en pleine mer. L'*excursus* LXVII consacré par M. Barbi à la critique historique du poème commence de la manière la plus raisonnable : « L'opinion dominante, née de l'impression la plus directe et la plus spontanée, est que la chanson *E' m'incresce* fut écrite pour Béatrice. » On pouvait s'en tenir là, d'autant plus que les noms de plus de dix dantologues célèbres sont aussitôt cités à l'appui de cette opinion, mais à partir du moment où l'historien s'interroge sur les raisons qui favorisent cette conclusion, de nombreuses voix discordantes se font entendre. On ne tentera pas de résumer ici les douze pages où Michele Barbi résume lui-même les opinions contradictoires sur l'attribution de ce poème particulier à Béatrice⁵, leur seule existence suffit à faire comprendre que la critique s'engage alors dans des sables mouvants avec la certitude de s'y enliser.

Le dogmatisme ne fait pourtant pas défaut à nos historiens ! « Luigi Di Benedetto lui aussi croit pouvoir démontrer par huit raisons, que la chanson fut écrite *certainement* pour la *Donna gentile* ; mais, à des degrés divers, ses raisons sont privées d'efficacité démonstrative, parce qu'elles se fondent toutes sur des apparences extérieures et sur des coïncidences d'expression communes dans le langage, plutôt que sur de véritables et intimes ressemblances d'expression. » Il est de l'essence même d'un débat de ce genre de ne jamais recevoir de conclusion. On ne sait à la fin si la chanson a été composée pour Béatrice ou pour une autre ; au cas où elle l'aurait été pour Béatrice, si elle l'a été pour la *Vita Nuova* ou non et à quel moment de l'œuvre elle se rapporterait ; enfin au cas où elle aurait été composée pour une autre, on ne sait pour laquelle, si bien que le sentiment de futilité devient irrésistible. Ce genre de discussions donne l'impression d'un jeu passionnant pour les spécialistes, d'autant plus qu'il suffit de s'y dire gagnant pour avoir gagné. Le lecteur y prend moins de plaisir ; il est même habité par la crainte confuse de se laisser à son tour prendre au jeu, car il sait bien que celui qui commet l'imprudence d'y entrer n'en sortira plus jamais.

5. DANTE, *Rime della « Vita Nuova »...*, éd. cit., pp. 244-256.

DELACROIX ET DANTE

L'étude de l'influence exercée par Dante sur les écrivains, artistes et même philosophes français est à peine ébauchée. Auguste Comte en est un cas éminent entre les philosophes, Delacroix parmi les artistes¹. Les cahiers intimes du peintre contiennent à ce sujet quelques remarques, trop brèves à notre goût, mais fort précises et dont on va voir qu'elles pénètrent profondément dans l'interprétation de l'œuvre.

La première mention de Dante par Delacroix dans son *Journal*² remonte au 30 décembre 1823 (il avait alors 25 ans) : « J'ai repris ce soir mon Dante ; je ne suis pas né décidément pour faire des tableaux à la mode. » On pourrait presque soutenir que ces deux lignes disent déjà tout ce que Delacroix dira jamais sur ce point ; elles révèlent au moins le sens le plus profond de la relation intime qui lia de bonne heure le peintre au poète. Une certaine haute idée de l'art et de sa noblesse séduisait Delacroix dans la *Comédie* un peu comme elle avait séduit Dante lui-même dans l'*Enéide*. Il semble que le peintre se sente tout de suite en communion avec un poète qui, comme lui-même, avait toujours méprisé la vulgarité et visé plus haut que les succès de mode.

La même note se fait entendre dans le *Journal* du 4 mars 1824. Le peintre s'y trouve dans le désœuvrement coutumier d'un entre-deux-œuvres. Il est de mauvaise humeur. Le matin de ce jour, au Luxembourg, il s'est étonné « de l'incorrection de Girodet, particu-

1. Voir pourtant Gustave SOULIER, « L'inspiration dantesque dans l'art français », dans *Mélanges sur Dante*, édités par Maurice Mignon, Nouvelle Revue d'Italie. Les pages 130-133 de ce recueil sont consacrées à l'inspiration dantesque dans l'œuvre de Delacroix. Elles sont excellentes ; les textes essentiels y sont cités et, chose plus importante, fort bien interprétés. La seule raison que j'aie de publier le présent travail après celui de Gustave Soulier (dont j'ignorais l'existence quand j'écrivis le mien) est que, sauf erreur de ma part, les deux essais sont complémentaires sur certains points qui ne manquent pas d'intérêt.

2. Delacroix sera cité d'après le *Journal d'Eugène Delacroix*, nouvelle édition par André Joubin, 3 vol., Librairie Plon, Paris, 1950. Sans manquer à la reconnaissance qu'on doit à l'auteur de cette édition, il est permis de dire qu'en de nombreux passages elle peut facilement être amendée. — Le passage cité se trouve t. I, p. 39.

lièrement dans son jeune homme du *Déluge* ». Delacroix précise : « Cet homme là, au pied de la lettre, ne sait pas le dessin. » Lui-même d'ailleurs est mal disposé ; il souffre de l'estomac et, chose plus grave pour son art, il se sent inerte ; il se demande s'il n'est pas comme un sabot qui s'arrête à moins qu'on ne le fouette. « Je m'arrête, dit-il, sitôt que manquent les stimulants. » Ne sachant que faire pour sortir de cette torpeur, il a composé *Les Condamnés à Venise*, premier projet du futur *Marino Faliero*, mais l'inspiration semble s'être montrée rétive, car il éprouve le besoin de se secouer : « Remets-toi vigoureusement à ton tableau. Pense au Dante. Relis-le. Continuellement secoue-toi pour revenir aux grandes idées. Quel fruit tirerai-je de ma solitude, si je n'ai que des idées vulgaires ? »³. Vers la grandeur dans la solitude, on voit que le souci du peintre n'a pas changé.

Delacroix est ce qu'on nommait alors un peintre d'histoire : il peint habituellement des *sujets*. Bien qu'il ait entrevu par éclairs la possibilité de s'en passer, on le voit le plus souvent en quête de quelque anecdote qui serve de prétexte à la peinture. Dante pouvait lui en fournir à l'infini, mais Delacroix ne lui en a emprunté qu'un petit nombre et ce n'est pas principalement cela qu'il cherchait dans la *Divine Comédie*. Le peintre demandait au poète moins des sujets pittoresques qu'une certaine grandeur de ton et de style qui l'élevât de l'anecdote à l'art. Il est à l'honneur de Delacroix d'avoir senti ce besoin, mais c'est pour Dante un honneur aussi grand que le peintre se soit tourné vers lui pour lui demander ce service. Toutes proportions gardées, Dante a joué pour Delacroix un rôle analogue à celui que Virgile avait jadis joué pour lui. Le fait est d'autant plus intéressant qu'il implique une transposition de l'art d'écrire à l'art de peindre. Ce n'est plus ici un poète qui guide un poète, c'est un poète qui, répondant à l'appel d'un peintre, stimule chez lui le goût d'un art voué à la grandeur.

Le 17 mars de la même année Delacroix pense à un *Dante se promenant dans le Colisée au clair de lune*. Il n'en faut pas davantage pour nous assurer que, dans l'imagination du peintre, la figure de Dante est liée à ce que nous nommons aujourd'hui l'art romantique. Le projet ne semble pas avoir eu de suites, mais il dit en quel monde se mouvait alors l'imagination de Delacroix : Dante, Lamartine, Byron, Michel-Ange⁴. Il est vrai que c'était Ingres, non Delacroix, qui devait illustrer la mort de Francesca et de Paolo ! Mais avec Ingres, le romantisme était moins dans la peinture que dans le sujet.

3. *Journal*, I, p. 39.

4. *Journal*, 11 avril 1824, I, p. 74. Cf. du 4 mai 1828 : « Rentré avec Pierret et passé la soirée : thé, le Dante, etc... » Le thé, ne l'oublions pas était romantique. Berlioz disait : « Je bois du thé comme un damné. » En cas de nouvelle édition du *Journal*, il sera bon de s'assurer que, dans ce passage, 'Pierret' n'a pas remplacé 'Pietri'.

Le *Journal* du 9 mai 1824 contient un long passage du plus haut intérêt, où le peintre nous livre ses impressions sur Dante, non plus comme source possible d'inspiration, mais comme poète.

L'occasion n'en est pas sans intérêt. En rentrant ce soir-là chez lui de dîner avec des amis, Delacroix note qu'il a entendu le rossignol, et même qu'il l'entendait encore de loin, probablement du jardin du Luxembourg : « Ce ramage est vraiment unique, plutôt par les émotions qu'il fait naître qu'en lui-même. Buffon admire la flexibilité et la variété de ce chant ; moi je lui trouve cette monotonie, charme indéfinissable de tout ce qui fait une vive impression. C'est comme la vue de la vaste mer. On attend toujours encore une vague avant de s'arracher à son spectacle ; on ne peut le quitter. » Il s'en prend alors aux poètes en général, moins un seul : « Que je hais tous ces rimeurs avec leurs rimes, leurs gloires, leurs victoires, leurs rossignols, leurs prairies ! Combien y en a-t-il qui aient vraiment peint ce qu'un rossignol fait éprouver ? Et pourtant leurs vers ne sont pleins que de cela. Mais si le Dante en parle, il est neuf comme la nature, et l'on n'a entendu que celui-là. Tout est factice et paré et fait avec de l'esprit. Combien y en a-t-il qui aient peint l'amour ? Le Dante est vraiment le premier des poètes. On frissonne avec lui comme devant la chose. Supérieur en cela à Michel-Ange, ou plutôt différent : car il est sublime, mais pas par la vérité. *Come colombe adunata alle pasture*, etc. *Come si sta a gradicar la rana*, etc. *Come il villanello...*, etc., et c'est cela que j'ai toujours rêvé sans le définir. Sois en peinture précisément cela. C'est une carrière unique. »⁵

On craindrait d'insulter le lecteur en soulignant la profondeur et les beautés de ces lignes, nous n'en retiendrons donc que quelques traits significatifs. D'abord, que Delacroix cite Dante en italien, ce qui suggère qu'il le lisait en cette langue, comme nous en aurons d'ailleurs confirmation. Ensuite que ce peintre français n'hésite pas à mettre Dante au-dessus de tous les autres poètes. Le sentiment religieux n'entre pour rien dans ce jugement, puisque lui-même en était dépourvu ; il ne s'agit de Dante strictement que comme poète, et le mettre au-dessus de tous, y compris Homère et Virgile, c'est l'hommage suprême qu'on puisse lui rendre au royaume des arts du beau. Enfin et surtout, il est remarquable que Dante représente ici une fois de plus pour Delacroix le genre de beauté que lui-même souhaitait atteindre dans sa peinture ; non le sublime transcendant de Michel-Ange, mais le sublime à l'échelle de la nature, celui de la réalité. C'est à un tel art que pensait Delacroix lorsque, quelques lignes plus loin, il disait de sa propre peinture : « Tu n'as qu'à paraître avec ta simple et mâle rudesse, tu plairas d'un plaisir pur et absolu. » Dans son esprit cet éloge s'adresse manifestement aussi à la poésie de Dante ; c'est celui d'un style que bien peu ont su cultiver en aucun art.

Les citations de Dante faites en italien par Delacroix appellent

5. *Journal*, I, pp. 95-96.

une deuxième remarque : elles sont toutes inexactes, ce qui donne à penser qu'il les faisait de mémoire et qu'il était assez familier avec l'italien pour s'en souvenir dans cette langue. Les passages en question se laissent d'ailleurs facilement identifier, car tous sont célèbres. Ce sont : *Purgatorio*, II, 124-126 : « Come quando, cogliendo biado o loglio, gli colombi adunati alla pastura... » ; *Inferno*, XXXII, 31-33 : « E come a gracidar si sta la rana... » ; *Inferno*, XXIV, 7-15 : « Lo villanello a cui la roba manca... ». Ces images sont restées fixées dans la mémoire du peintre plus fermement que les mots italiens qui les exprimaient.

La seule petite difficulté soulevée par ce passage tient à ce que ces remarques sont inscrites par Delacroix dans son journal sous le titre commun : *Le rossignol*. En effet, il vient d'entendre l'oiseau chanteur dans les jardins du Luxembourg, ou dans quelqu'un des autres jardins que le quartier avait le bonheur de posséder encore à cette époque. Ceci ne fait pas de difficulté, mais Delacroix assure à cette occasion que le seul poète qui ait pu parler du rossignol est Dante, dont on peut se demander où il en a parlé ? Le mot *usignuolo* ne figure pas dans la *Divine Comédie*. *Filomela* ne s'y trouve pas non plus. On trouve *Procné* dans l'Index de Paget Toynbee pour l'édition de E. Moore, mais Procné, sœur de Philomèle, est l'hirondelle et non le rossignol. Le seul vers auquel Delacroix puisse avoir pensé paraît bien être *Purgatorio* XVII, 19 : *nell' uccel che a cantar più si diletta*. Vers inoubliable en effet et qui ne peut s'appliquer qu'à un seul oiseau, du moins si on pense à l'exaltation contenue de son chant. Mais il faut que Delacroix ait beaucoup aimé Dante pour que ce seul vers lui ait paru supérieur à tout ce que les poètes ont jamais dit de l'oiseau chanteur.

« Recueille-toi profondément devant la peinture et ne pense qu'au Dante. C'est là ce que j'ai toujours senti en moi. »⁷ Delacroix se sent d'autant plus en sûreté devant des artistes tels que Byron et Dante que ce ne sont pas des peintres. Ce qu'il leur demande est une stimulation de sa verve à leur contact. Il n'est pas question de les imiter, chose impossible d'un art à l'autre, mais de leur demander l'exemple de ce que l'art peut ajouter à la nature. Chaque objet naturel est invitation à dire des choses nouvelles ; il y en a toujours à dire et, dans le passé, les plus grands artistes n'ont fait qu'effleurer des possibilités immenses toujours en attente d'être exploitées⁸. On ne saura donc jamais combien souvent ni sous quelle forme Delacroix a fait appel à Dante. Une remarque occasionnelle nous apprend qu'il se faisait lire la *Comédie* par un certain Piétri pendant qu'il travaillait à son fameux tableau *La barque de Dante*, aujourd'hui

6. *Tutte le opere di Dante Alighieri...*, éd. par E. Moore, avec un Index des noms propres par Paget Toynbee, 3^e éd., Oxford, 1904.

7. *Journal*, I, p. 97.

8. *Journal*, I, p. 104.

au Louvre⁹. Ce Piétri était un Corse, député de son pays à la Constituante en 1848, et son choix comme lecteur bénévole s'expliquait par son origine : Delacroix voulait entendre Dante en italien et lu par une voix semblable aux voix italiennes. C'est que, pour lui, la musique du poème importait autant que le sens.

On le voit par un autre passage du *Journal*, en date du 24 décembre 1853, où le peintre développe longuement l'idée que l'émotion musicale et l'émotion que cause la peinture s'accordent remarquablement. Parmi les exemples personnels que Delacroix rapporte, il en est un dont la précision exceptionnelle permet de lier à l'influence de Dante l'exécution de l'une des figures de la *Barque de Dante* : « La meilleure tête de mon tableau du *Dante* a été faite avec une rapidité et un entrain extrêmes, pendant que (Pierret) me lisait un chant du Dante, que je connaissais déjà, mais auquel il prêtait, par l'accent, une énergie qui m'électrisa. Cette tête est celle de l'homme qui est en face, au fond, et qui cherche à grimper sur la barque, ayant passé son bras par-dessus le bord. »¹⁰ Il est toujours dangereux d'amender un texte au juger, sans l'avoir sous les yeux, mais les fautes de lecture ne manquent pas dans l'édition courante du *Journal*. Il est difficile de ne pas penser que *Pierret*, camarade de Delacroix au lycée et dont le nom revient fréquemment dans le premier volume du *Journal*, prend ici la place de *Pietri*, dont on vient de voir qu'il avait lu Dante à haute voix pendant l'exécution du tableau qui fut en effet le premier Salon de Delacroix, en 1822. Non seulement Delacroix en a parlé comme exemple de l'accord naturel de la peinture et de la musique — et que reste-t-il de la musique de Dante quand on le lit en français ? — mais il précise que ce furent l'accent et l'énergie de la langue qui l'électrisèrent, et il est bien difficile de préserver l'un et l'autre quand la musique du texte cesse de se faire entendre. Il est donc à peu près certain qu'une sorte de transfusion de génie s'est produite du texte de Dante à la toile de Delacroix.

Le peintre a fait observer « combien notre langue poétique se prête difficilement à la traduction des poètes tout à fait naïfs comme Dante. La nécessité de la rime ou de sauver la vulgarité d'un mot force à des circonlocutions qui énervent le sens »¹¹. Ces poètes, dont le ton et la langue restent naturels même dans le sublime, formaient à ses yeux une famille distincte, celle d'Homère, « et de tout ce qui lui ressemble », par exemple Shakespeare et Dante. « Il faut avouer

9. « J'y ai revu Pietri qui jadis me lisait le Dante pendant que je travaillais à ma *Barque* », *Journal*, 26 février 1849, I, p. 265.

10. *Journal*, II, pp. 136-137. Le cas est d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'une transposition totale. Delacroix devait donner, comme peintre, le maximum de consistance tactile à ce qui n'était qu'une ombre vaine, hors l'apparence. En peignant des ombres, Delacroix se devait de les peindre aussi vigoureusement que possible.

11. « En rentrant, lu les traductions de Dante et autres... », etc. *Journal*, II, p. 468.

que nos modernes (je parle des Racine, des Voltaire) n'ont pas connu ce genre de sublime, ces naïvetés étonnantes qui poétisent les détails vulgaires et en font des peintures pour l'imagination, et qui la ravissent. »¹² C'est ce qui avait fixé dans la mémoire du peintre plusieurs des *come...* du poète, dont ses lecteurs savent qu'ils annoncent souvent de ces comparaisons familières, et pourtant inattendues, qui font tableau.

En 1840, Delacroix terminait un grand tableau de 4,95 m de haut sur 3,96 m de large, qui est aujourd'hui au musée de Rouen et dont le sujet était *La Justice de Trajan*. Ce sujet était emprunté à la *Divine Comédie*. Selon Théophile Gautier, le peintre l'aurait tiré de quatre vers de M. Anthony Deschamps, traduits de Dante :

« Une veuve était là, de douleur insensée,
S'efforçant d'arrêter la marche commencée ;
Autour de l'empereur s'agitaient les drapeaux
Et la terre tremblait sous les pieds des chevaux. »

On peut écrire de plus mauvais vers, mais ce n'est pas facile. Gautier ajoute que le sujet n'était pas aisé à représenter d'une manière intelligible : « Que Trajan se soit arrêté et n'ait continué sa marche triomphale qu'après avoir fait rendre justice à la pauvre veuve, c'est ce qu'il n'est pas aisé de deviner à l'inspection du tableau, mais qu'importe ? » En effet, car sauf dans les *bandes* dessinées ou les suites de tableaux, une toile réussit rarement à représenter dans un espace immobile une histoire qui se déroule dans le temps. Gautier est bien inspiré en ajoutant que, de toute manière, ce qui intéressait Delacroix dans ce sujet était moins l'anecdote que le déploiement d' « accessoires » qu'il permettait¹³.

J'ignore où Gautier a puisé son information, mais Delacroix revenait souvent à l'œuvre de Dante et le Très Haut Poète a en effet raconté en détail l'anecdote illustrant l'humilité et la clémence dont Grégoire le Grand assure qu'elles valurent au grand empereur, quoique païen, le salut éternel (*Purg.* X, 73-98). Dante y représente la *vedovella* saisissant la bride du cheval de Trajan (Delacroix n'est pas allé jusque-là) entourée de cavaliers tandis qu'au-dessus d'elle les aigles romaines flottent sur l'or des étendards. La pauvre veuve demande justice pour la mort de son enfant, et à l'empereur pressé qui lui conseille de s'adresser à son successeur, elle répond : « Que t'importe, Trajan, qu'un autre que toi fasse le bien, si tu ne te soucies pas de faire toi-même ton devoir ? » Trajan lui donne raison et se met en mesure de lui rendre justice sur-le-champ : *giustizia vuole e pietà mi ritiene*. Un empereur romain, un cheval qui se cabre devant une femme éplorée dont l'enfant mort est à ses pieds,

12. *Journal*, 12 octobre 1859, III, pp. 235-236.

13. Voir la notice concernant ce tableau dans Alfred ROBAUT, *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix...*, commenté par Ernest Chesneau..., avec la collaboration de Fernand Calmettes, Paris, Charavay, 1885, p. 193.

avec cela des étendards et des aigles romaines, c'était pour Delacroix un tableau tout composé. Mais non pas tout peint. Ce chef-d'œuvre est au musée de Rouen.

Il convient de mentionner encore l'*Ugolin* auquel le peintre disait avoir « repris du goût » en 1847, auquel il travaillait encore en 1849, 1850 et 1856¹⁴ et qu'il semble n'avoir achevé qu'en 1860¹⁵. L'épisode tragique d'*Ugolino della Gherardesca*, qui commence à la fin d'*Inferno* XXXII, 124-139, occupe la plus grande partie du chant XXXIII, 1-90. Lui aussi raconte une action qui se déroule dans le temps, mais dont il eût suffi de retenir l'acte affreux du père, *si che l'un capo all' altro era cappello* (*Inf.* XXXII, 126). Delacroix n'a pas eu le courage de représenter cet épisode ; il s'est contenté de représenter une famille d'affamés dans une prison.

Il semble que Delacroix ait trouvé dans une de ses peintures murales les plus importantes l'occasion de publier son admiration pour Dante et de la dire dans la langue où lui-même était passé maître, la peinture. Il est vrai qu'à en croire son ami Villot, l'idée ne serait pas d'abord venue de lui. Dans une lettre qui nous a été conservée, Villot se flatte de lui avoir suggéré le sujet, et même de lui en avoir tracé le détail, alors qu'ayant reçu commande de décorer la coupole de la bibliothèque du Palais du Luxembourg, Delacroix se demandait quel sujet traiter¹⁶.

Ce n'est certes pas impossible, mais Delacroix n'a pas fait qu'accepter le projet, il l'a fait sien. Lui-même en a donné une description dans une note envoyée à l'*Artiste*, IV^e série, année 1846, t. VII, p. 221. En voici le premier paragraphe : « On a représenté, dans la coupole de la bibliothèque, les limbes décrits par Dante au IV^e Chant de son *Enfer*. C'est une espèce d'Élysée où sont réunis les grands hommes qui n'ont pas reçu la grâce du baptême : *Leur grande renommée leur a valu une distinction si précieuse*. Ces mots tirés du poème sont inscrits sur un cartouche élevé par deux enfants ailés et indiquant le sujet ; la légende portée par un aigle dans une autre partie du ciel complète cette explication et signifie : *Je vis l'illustre compagnie du poète souverain qui plane comme l'aigle au dessus de tous les poètes*. »¹⁷

Ces deux passages de la *Comédie*, que Delacroix cite ici en français, ont été peints par lui en italien. On peut s'en assurer *de visu*

14. « Je remonte dans ce seul jour (4 juillet 1856), le tableau de l'*Herminie*, à ma grande satisfaction. La veille, ç'avait été celui d'*Ugolin*, qui en avait bien besoin. » *Journal*, II, p. 461.

15. *Journal*, 14 avril 1860, III, 291-292.

16. Le texte de la lettre se trouve dans Maurice SÉRULLAZ, *Les peintures murales de Delacroix* (Les Éditions du Temps, Paris, 1963, p. 85). Villot cite le texte des inscriptions italiennes dont il va être question. Voir p. 86 : on notera, dans la seconde, la curieuse faute (peut-être d'impression seulement) : *Che sona* (au lieu de *sopra*) *gli altri...*, etc...

17. Le texte complet de la notice se lit dans SÉRULLAZ, *op. cit.*, 396-450. Sur l'histoire de l'œuvre, pp. 85-109.

si on a bonne vue, mais on le voit plus facilement en consultant la transcription qu'en a donnée Robaut, dans son catalogue *L'œuvre de Delacroix*, pp. 252-253. On peut aussi consulter les photogravures de la coupole dans le recueil de Louis Hourticq, *Delacroix, l'œuvre du maître* (Paris, Hachette, 1930, pp. 112-113). Dans les transcriptions du texte italien faites par Delacroix, deux détails sont à relever. Dans la première, que portent des « enfants ailés » (non pas des anges !) on notera l'orthographe *gli* au lieu du *li* des éditions modernes : Inf. IV, 76-78 :

L'onrata nominanza
che di lor suona nella tua vita
grazia acquista nel ciel, che si gli avanza.

Le second tercet, peint sur le cartouche que porte un aigle, est emprunté à *Inf. IV*, 94-96 ; on y notera la forme *vidio* pour *vidi* :

Cosi vidio adunar la bella scuola
di quel signor dell' altissimo canto
che sopra gli altri com' aquila vola.

Le commentateur du catalogue de Robaut (Ernest Chesneau ?) écrit à ce sujet : « E. Delacroix a paraphrasé mot à mot, et même en y ajoutant quelques détails, ce quatrième chant de *l'Enfer*¹⁸. » L'auteur de cette remarque n'a consacré que peu de temps à la comparaison des deux œuvres, car Delacroix ne pouvait suivre Dante qu'avec bien des restrictions. Le peintre n'était pas chrétien : il n'a voulu aucun emblème religieux sur sa tombe. En empruntant à un poème chrétien le sujet d'un tableau qui ne pouvait être chrétien, puisque lui-même ne l'était pas, Delacroix s'engageait dans des difficultés inextricables. Il est vrai qu'elles étaient en même temps sans importance pour lui, puisque son propos n'était que de trouver un sujet à peindre, mais l'œuvre achevée en porte pourtant les traces. La décoration devait représenter, nous l'avons dit, « une espèce d'Élysée où sont réunis les grands hommes qui n'ont pas reçu la grâce du baptême ». Prise à la rigueur, la phrase n'a aucun sens. Le baptême n'a rien à voir avec les Champs-Élysées ; ceux-ci ont leur place naturelle dans un poème païen, comme *l'Énéide*, non dans un poème chrétien comme la *Divine Comédie*. En outre, le baptême n'a rien à voir avec les Champs-Élysées, et les limbes de Dante se situent par rapport à un purgatoire et un paradis dont Delacroix paraît ignorer l'existence. Le recrutement des Champs-Élysées ne peut donc pas être le même que celui des limbes : il y a des héros antiques dans les limbes de Dante, il n'y a pas de grands chrétiens dans les Champs-Élysées de Delacroix.

La scène centrale de la coupole du Luxembourg représente à peu près exactement le moment de la *Comédie* que décrit la notice rédigée par le peintre à l'usage du public. Homère, appuyé sur une sorte de sceptre et accompagné des poètes Ovide, Stace et Horace,

18. Alfred ROBAUD, *op. cit.*, p. 252.

accueille Dante que lui présente Virgile. Dès ce premier moment, Dante a dû résoudre un problème, car ce n'est pas Stace que nomme Dante, mais Lucain. Il ne pouvait pas mettre Stace dans les limbes, car il a décidé de sauver Stace et de le mettre en paradis ; Stace se trouvera donc plus loin, dans la deuxième partie du poème, le Purgatoire, avec ceux qui sont déjà sur la voie du salut (*Purg.* XXI, 88-93). Faute d'avoir lui-même un paradis où le mettre, Delacroix a donc du moins placé Stace dans son Élysée. Pour ce faire, il est allé le chercher en purgatoire et l'a mis dans l'Élysée à la place de Lucain. Celui-ci s'est perdu au cours de l'opération.

On se demandera peut-être pourquoi Delacroix ne lui a pas trouvé une autre place dans sa composition. C'est probablement qu'il manque de place. Dante mentionne quarante grands hommes morts sans baptême ; il est plus facile de faire tenir quarante noms sur une feuille de papier que quarante personnages sur un plafond. Ce que Lucain pouvait représenter l'étant déjà par Stace, ce dernier suffisait. De toute manière, Delacroix se trouvait dans la nécessité de faire un choix, non seulement pour économiser la place, mais parce que son Élysée personnel ne correspondait pas exactement aux limbes de Dante. Dix noms seulement sont communs aux deux œuvres : Homère, Horace, Ovide, Virgile, Dante, César, Aristote, Platon, Orphée et Cicéron. Ces noms sont les seuls qui figurent à la fois dans les limbes de la *Divine Comédie* et sur la coupole du Luxembourg. Quant aux autres, Delacroix en a éliminé beaucoup, notamment tous ceux du Moyen Age, car il n'y a pas plus classique que nos romantiques, mais il est allé en chercher plusieurs dans l'enfer proprement dit pour les ramener en plus agréable séjour, où il les a simplement logés de sa propre autorité.

Chacun pourra librement spéculer sur les choix du peintre. Qu'il ait de lui-même ajouté Apelle, cela se conçoit : sans lui l'Élysée de Delacroix n'aurait pas contenu de peintre ! Pourquoi, d'autre part, éliminer Anaxagore, Avicenne et Averroès ? Parce que Socrate, Platon et Aristote représentaient suffisamment la philosophie. Quant aux autres, Delacroix s'est jugé libre, comme il l'était en effet, car c'était son œuvre qu'il voulait peindre, non celle de Dante¹⁹.

Pour donner quelque idée de ses choix, disons qu'Achille est extrait de l'enfer de Dante, où il souffre en compagnie de la luxurieuse

19. Personnages représentés par Delacroix : I. Groupe central : Homère, Ovide, Stace, Horace, Dante et Virgile ; en avant du groupe et sur les côtés : Achille, Pyrrhus et Annibal ; II. Groupe de Grecs illustres : Alexandre, Aristote, Apelle, Aspasia, Platon, Alcibiade, Socrate, Xénophon, Démosthène ; III. Orphée, Hésiode, Sapho ; IV. Groupe de Romains illustres : Porcia, Marc-Aurèle, Caton d'Utique, Trajan, César, Cincinnatus. En tout vingt-huit personnages, contre les quarante nommés par Dante et assemblés par lui au chant IV de son *Enfer*. De ceux-ci, Delacroix n'a retenu que dix : Homère, Horace, Ovide, Dante, Virgile, Aristote, Platon, Orphée, César et Cicéron. Il est allé en chercher deux en purgatoire : Stace et Caton d'Utique ; sept autres en enfer : Achille, Pyrrhus, Annibal, Alexandre, Socrate, Trajan, Cincinnatus. Les neuf derniers appartiennent à Delacroix seul : Apelle, Aspasia, Alcibiade, Xénophon, Démosthène, Hésiode, Sapho, Porcia et Marc-Aurèle.

Cléopâtre, de Paris et d'Hélène, en somme dans le groupe des grands amoureux : *il grande Achille che con amore al fine combatteo* (*Inf.* V, 65). Pyrrhus, assez mal placé en Enfer (XII, 135) en compagnie du pirate Sextus et du barbare Attila, se trouve ramené dans l'Élysée du peintre. Annibal, simplement mentionné par Dante, est glorifié par Delacroix que n'anime pas la rancune nationale de Dante contre un illustre ennemi de Rome. Le peintre sauve Alexandre le Grand de l'enfer où, à côté de Denys le Tyran, il expie les maux qu'il a fait souffrir. D'autres sont de libres initiatives du peintre ; Sapho en est une et, bien entendu, la charmante figure d'Aspasie, dont il avait besoin pour un blanc. La culture classique de Delacroix lui offrait un choix assez ample, mais il est remarquable que, parti de Dante, et restant en sa compagnie, le peintre ait abouti à une œuvre dont l'inspiration était toute sienne : ce que le sujet avait de spécifiquement chrétien disparaît ; le sentiment intensément romain qui l'animait s'atténue ; les personnages qu'il peint ne sont ni des élus chrétiens, ni des exclus, ni des damnés, tous sont des héros installés par la volonté du peintre au séjour qui est le lieu commun de leur gloire. Transformation inévitable d'ailleurs, car une idée de poète n'est pas une idée de peintre et qu'il n'y aurait même pas lieu de mentionner s'il ne s'agissait ici de préciser le rapport de Delacroix à Dante. Il résulte de cet examen que même inspirée du génie de Dante et ouvertement placée sous son patronage par les deux citations qu'elle empruntait au Poème Sacré, la coupole du Luxembourg doit son sujet au peintre plutôt qu'au poète ; elle est bien l'idée d'Eugène Delacroix.

Ces quelques notes seraient plus significatives si elles pouvaient s'insérer dans l'ensemble d'une histoire de Dante en France. Vues de notre propre temps, elles suggèrent une époque où Dante parlait encore à l'imagination des écrivains et artistes français. C'était donc une époque bien différente de la nôtre. Le septième centenaire de la naissance du poète, célébré avec éclat en Italie, observé avec une attention pieuse dans la plupart des universités et collèges des États-Unis, n'a guère soulevé d'intérêt en France dans les milieux littéraires, et quant aux arts plastiques, outre que nous vivons en un temps où beaucoup de peintres pensent qu'il suffit qu'un tableau n'ait pas de sujet pour être un bon tableau, on ne voit pas que ceux qui restent fidèles à la vieille notion de la peinture d'histoire, se soient adressés à la *Divine Comédie* pour lui demander des sujets. Un musicien a mis en musique une encyclique du pape Jean XXIII : *Pacem in terris*, mais il n'y a pas eu de nouveau Liszt pour composer une deuxième *Dante Symphonie*. L'œuvre de Dante est toujours respectée, plus semble-t-il qu'elle n'est lue et bien que même aujourd'hui elle ait encore des fidèles, le culte qu'ils lui vouent ne compense pas l'étroitesse de son public. On est donc heureux de pouvoir penser qu'il n'en a pas toujours été ainsi et qu'un grand peintre ait pu se sentir en communion avec l'altier génie du Très Haut Poète dans sa volonté de maintenir en toute sa noblesse l'idéal de ce qu'on nommait jadis le grand style, et qui n'était en somme autre chose que l'art même, dans sa pureté.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	7-8
De la Vita Nuova à la Divine Comédie	9-22
Qu'est-ce qu'une ombre?	23-45
« Ombre » et « luci » dans la Divine Comédie	47-65
A la recherche de l'Empyrée	67-77
Poésie et théologie dans la Divine Comédie	79-102
La Mirabil visione	103-117
Réflexions sur la situation historique de Dante	119-127
Note sur la philologie romancée	129-135
Delacroix et Dante	137-146
TABLE DES MATIÈRES	147

**DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD**

GENERAL BOOKBINDING CO.
1910
QUALITY CONTROL MARK

