

## AD MATHELDAM

La structure ternaire que Dante a voulu donner au monde de l'au-delà<sup>1</sup> se répercute aussi sur la montagne de la purification avec ses trois zones bien distinctes : l'Antipurgatoire, les sept corniches, le Paradis Terrestre. La tripartition de l'espace est probablement l'élément le plus nouveau de cette véritable création qu'est le Purgatoire dans la *Comédie*, car il permet à Dante d'introduire une vaste zone d'attente au bas de la montagne et de fixer à son sommet cet Éden sur la localisation duquel la tradition n'était pas très précise<sup>2</sup>. Le poète fait de ces deux étapes du voyage, auxquelles il consacre un même nombre de chants<sup>3</sup>, deux moments particulièrement propices à l'évocation des grands problèmes qui lui tiennent à cœur. Mais la focalisation est plus nette après ce véritable tournant du poème que constitue le chant de Marco Lombardo, où l'importance de la responsabilité de l'Église dans la corruption du monde

---

<sup>1</sup> Sur la "résistance" au Purgatoire chez religieux et poètes en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle, cf. Jacques LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 446-447.

<sup>2</sup> Charles S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 291-309.

<sup>3</sup> Sept chants au total si l'on inclut les deux chants de transition, respectivement le chant IX et le chant XXVII, marqués par des rêves prémonitoires qui se déroulent l'un et l'autre en marge du Purgatoire proprement dit. Il va de soi que les chants I et II, véritable prélude de toute la *cantica*, n'appartiennent pas encore à l'Antipurgatoire.

est enfin dégagée et mise en relief. Par ailleurs, le thème politique ne peut pas être abordé de la même façon dans l'atmosphère terrestre qui est encore celle de l'Antipurgatoire et dans celle déjà proche du ciel de la Lune où Dante a placé son Éden. L'histoire prend ainsi, dans le premier, l'aspect d'une chronique sanglante, tandis qu'elle se traduit, dans le second, par la représentation d'un drame aux dimensions cosmiques.

Au Paradis Terrestre, dit Singleton<sup>4</sup>, le voyage de Dante passe d'un ordre naturel à un ordre surnaturel que seules rendent compréhensible à l'esprit la Grâce et la Charité : c'est le sens même de cette "conversion" essentielle du poème qu'est la transmission des pouvoirs de Virgile à Béatrice. On ne s'étonnera pas si à ce moment crucial correspond une écriture à la fois plus solennelle et plus fermée. Aussi les figures rhétoriques y sont-elles nombreuses, le latin, biblique ou classique, s'installe aux moments clefs<sup>5</sup>, en même temps que les latinismes y prennent à la fois plus de place et plus de vigueur. Non seulement le sens littéral ne suffit pas à éclairer le texte et le recours au sens allégorique y est davantage indispensable que partout ailleurs dans le poème, mais, de plus, c'est ici que l'allégorie acquiert le plus d'épaisseur et, délibérément, d'hermétisme.

Dans ces chants, Dante occupe une place exceptionnelle, on peut même dire qu'il en est le protagoniste absolu : du reste le seul passage du poème où Dante auteur nomme Dante personnage se trouve au milieu même de la structure très élaborée qu'ils forment<sup>6</sup>. Mais si son destin y prend une aussi grande importance, c'est bien dans une double perspective, individuelle et universelle. Il y a un rapport immédiat entre le thème autobiographique et le thème universel. Seule sa résipiscence lui permet en effet de placer sur un autre plan la réflexion politique, en l'associant plus étroitement au problème religieux ; elle lui permet d'accéder à la connaissance du sens même de son voyage, qui est d'annoncer par son poème la prochaine restauration de l'autorité impériale et par conséquent le

---

<sup>4</sup> SINGLETON, *La poesia...*, p. 269.

<sup>5</sup> L'arrivée de Béatrice (Pg. XXIX, 85; XXX, 11 et 19-20) ; ses paroles prophétiques (XXXIII, 10-12). Jusque-là le latin n'apparaît que de façon fragmentaire dans le *Purgatoire* (pour indiquer les psaumes ou les prières des âmes pénitentes, ou bien les Béatitudes chantées par les anges) : il n'a pas cette fonction structurelle.

<sup>6</sup> Au vers 55 du chant XXX. Deux actions dramatiques se déroulent au Paradis Terrestre, l'une (la rencontre de Dante et Béatrice) s'encadrant dans l'autre (la procession mystique et ses avatars). Sur la valeur spirituelle de la place que Dante occupe dans ces chants, cf. Marziano GUGLIELMINETTI, "Il suon del nome mio", in "Lecture classensi", 8, Ravenna, Longo, 1979, p. 27-43.

retour de l'Église à sa pureté originelle<sup>7</sup>.

Autrefois séjour de la “*prima gente*”<sup>8</sup>, l'Éden est vide<sup>9</sup>, il n'est plus qu'un témoignage de ce que les hommes ont perdu à cause de leur péché. Créé pour les vivants, il n'est pas affecté à la purification des âmes en chemin vers le ciel. Il fut le décor du drame de la Chute, il est maintenant le décor où ressurgissent, devant les yeux de Dante qui saura transmettre sa vision aux vivants, les conséquences de cette autre Chute qu'est la Donation de Constantin<sup>10</sup> et où sera faite l'annonce du prochain Renouveau. Aussi l'Éden s'anime-t-il à nouveau pour lui et pour lui seul. Si Virgile y pénètre et Stace y reste jusqu'au bout, c'est en fonction du rôle qu'ils remplissent, l'un et l'autre, auprès de lui dans l'allégorie générale du poème (“*Vien con lui*”, dit Matelda à Stace<sup>11</sup>). Dante ne rencontre pas d'autres âmes au Paradis

<sup>7</sup> Pg. XXXII, 100-105 et XXXIII, 52-57. Sur le prophétisme dantesque, se référer plus particulièrement à Bruno NARDI, *Dante profeta*, in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1990, nuova edizione a cura di Paolo Mazzantini (1942<sub>1</sub>), p. 265-326; Nicolò MINEO, *Profetismo e Apocalittica in Dante*, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968 ; Guglielmo GORNI, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990. Plus particulièrement axé sur le *Purgatoire* et son épilogue : Sergio CRISTALDI, *Dalle beatitudini all'“Apocalisse”*, in “*Lecture classensi*”, 17, Ravenna, Longo, 1988, p. 23-67.

<sup>8</sup> Sur le sens ambivalent de cette expression, à la fois “premier couple” et “humanité de l'âge d'or” (Pg. I, 24), cf. SINGLETON, *La poesia...*, p. 337-357. L'analyse qui suit, à propos de la finalité de l'Éden, s'écarte cependant de celle de l'illustre dantologue américain.

<sup>9</sup> Il est “*l'alta selva vota*” (Pg. XXXII, 31).

<sup>10</sup> La faute d'Adam, rachetée par la venue du Christ (Pg. XXXII, 37-60), s'est en quelque sorte renouvelée, aux yeux de Dante et de la plupart des mouvements religieux contestataires de l'époque, le jour où Constantin - contre la volonté de Dieu (*contro al corso del ciel*, Pd. VI, 2) - a arbitrairement mutilé les prérogatives de l'Empire romain (Cf. *Mon. II*, 2, § 5 : “*divina voluntas [...] ipsum ius*” et III, 10, § 8: “*Imperii vero fundamentum ius humanum est [...] contra ius humanum esset, si se ipsum Imperium destrueret*”). Le parallèle entre ces deux moments clefs de l'histoire de l'humanité est explicitement évoqué par Béatrice lorsqu'elle recommande à Dante de ne pas oublier de signaler aux vivants “*la pianta [...] due volte dirubata*” (Pg. XXXIII, 56-57). L'extrême conséquence de la Donation de Constantin est le transfert du siège pontifical de Rome à Avignon, symbolisé par le Géant qui détache le char-Église de l'arbre-*ius* (Pg. XXXII, 158). Le geste de Constantin en faveur du pape Sylvestre - dit Bruno Nardi - “*ha nociuto all'Impero e alla Chiesa, ed è in fondo la causa di tutti i mali che affliggono la terra, e dell'esser la pianta edenica dirubata una seconda volta*” (*Dante profeta...*, p. 277-278). Sur l'historique de la prétendue “donation”, cf. Pier Giorgio RICCI, *Donazione di Costantino*, in *Enciclopedia dantesca*.

<sup>11</sup>Pg. XXXIII, 135. Sur le rôle de Stace, cf. Jacques GOUDET, *La politique de Dante*, Lyon, L'Hermès, 1981, p. 301-303 et 347-364. “Qu'un tel Stace, poète des luttes, poète des recours “messianiques”, poète aussi d'un certain système d'écriture, devienne

Terrestre, mais des personnages allégoriques en rapport avec lui-même ou sa mission, comme ceux qui forment la procession avec laquelle arrive Béatrice, ou comme Matelda, qui lui servira de guide dans cette étape ultime de sa propre purification<sup>12</sup>.

### 1. Dans la “*selva antica*”.

Après son couronnement “sur lui-même” par Virgile, Dante peut prendre son propre “plaisir” pour guide<sup>13</sup>. Et effectivement tel sera le cas en deçà du Léthé<sup>14</sup>, comme le montre bien, au chant XXVIII, son exploration à l'orée de la forêt de l'Éden. Bien qu'il ne soit pas seul, il agit comme s'il l'était ; il prend l'initiative, ou plutôt il se laisse entraîner par sa propre inclination naturelle, ce que résume en tête de vers et de chant l'adjectif “*vago*”, puis soulignent ses “*lenti passi*” en fonction de sujet<sup>15</sup>. Pour la première fois, Virgile et Stace suivent<sup>16</sup>. Celui qui a été leur disciple sait désormais que son choix ne peut plus l'éloigner de Dieu. La “*divina foresta spessa e viva*” dans laquelle il s'engage délibérément dans la lumière du matin est en effet l'envers de la “*selva selvaggia e aspra e forte*” où il s'était perdu dans l'obscurité de la nuit<sup>17</sup>. L'abondance de sa végétation est un signe de joie et de vie, alors que l'enchevêtrement de l'autre était un signe de douleur et de mort. Ici, tout lui est favorable, tout est fait pour combler ses sens. Le moment qu'il est en train de vivre s'oppose en tout à celui par où a commencé son voyage : au lieu de la peur, il éprouve le désir ; au lieu de l'horreur, l'émerveillement ; au lieu de l'angoisse, la joie. Lorsque, après la description de ce qui l'a tour à tour frappé, Dante revient à sa propre situation dans la forêt<sup>18</sup>, le parallélisme avec le premier chant de l'*Enfer* se fait encore plus sensible par la reprise du même mot (*selva*), qui permet de saisir d'autres échos. On s'aperçoit alors que la proposition

---

explicitement acteur en cette fin du *Purgatoire*, c'est une manière de dédoublement qui amorce le thème de la vocation et de la providentialité d'une certaine poésie” (*ibid.*, p. 303).

<sup>12</sup> Sur ce personnage et les interprétations qui en ont été données, voir Fiorenzo FORTI, *Matelda*, in *Enciclopedia dantesca*.

<sup>13</sup> Pg. XXVII, 131 : *duce* renvoie au terme *duca* par lequel a été souvent désignée la fonction que Virgile a remplie jusque-là.

<sup>14</sup> Pg. XXVIII, 1-25 (v. 25 : *più andar mi tolse un rio*).

<sup>15</sup> “*Già m'avean trasportato i lenti passi...*” (*ibid.*, 22).

<sup>16</sup> Cf. vers 82 et 145.

<sup>17</sup> *If.* I, 5.

<sup>18</sup> Pg. XXVIII, 22-27.

consécutives sur la progression de sa marche dans l'Éden :

Già m'avean trasportato i lenti passi  
dentro a la selva antica tanto, ch'io  
non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi...<sup>19</sup>

ne fait qu'invertir le schéma de celle qui avait marqué son sommeil à l'entrée de la forêt infernale :

Io non so ben ridir com' i' v'intrai  
tant'era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai...<sup>20</sup>

et que l'apparition de l'obstacle est évoquée de la même manière que celle de la première bête en Enfer<sup>21</sup>. Une situation en rappelle une autre, analogue : une signification allégorique renvoie à une autre, de signe opposé. Il ne s'agit plus de l'égarement dans le péché, mais de la confiance en une volonté qui ne peut plus y conduire. Un tel parallélisme, le retour aussi insistant des mêmes termes et des mêmes structures, ne peuvent qu'être signifiants. Les deux forêts sont l'alpha et l'oméga du voyage terrestre de Dante, de l'obscurité du péché à la joie de l'état de pureté qui le prédispose au voyage céleste. Entre ces deux volets du voyage dans l'au-delà, le Léthé est la frontière qu'il ne pourra franchir sans un autre secours aussi exceptionnel que l'avait été celui de Virgile contre les trois bêtes infernales.

Dante n'aura été son propre chef qu'un très court moment, car Matelda s'apprête à être sa nouvelle “ *conducitrice* ”<sup>22</sup>, pour qu'il puisse avancer dans son voyage et dans sa mission en mettant le cap sur son but ultime. Tel Virgile elle surgit à l'improviste et, en traduisant dans les actes la volonté de Béatrice, exprimée ou non, elle l'aidera à parcourir par le franchissement du Léthé, puis de l'Eunoé, la première étape du dépassement de la condition humaine (le “ *trasumanar* ” du Paradis). Si, en prenant la parole pour répondre à l'invitation de Dante, elle n'oublie pas les

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, 22-24.

<sup>20</sup> *If.* I, 10-12.

<sup>21</sup> “ *Ed ecco...* ” (*Pg.* XXVIII,25 et *If.* I, 31). Sur l'opposition des deux forêts, cf. l'analyse de Barbara ZANDRINO, *La divina foresta spessa e viva*, in “ *Lecture classensi* ”, 8, Ravenna, Longo, 1979, p. 45-62.

<sup>22</sup> *Pg.* XXXII, 83.

deux poètes latins, le *voi* cède bientôt la place au *tu*<sup>23</sup>. C'est pour lui, pour satisfaire sa curiosité qu'elle est venue :

“ ...i' venni presta  
ad ogne tua question tanto che basti ”<sup>24</sup>.

Et si le “ corollaire ” sur l'âge d'or est entendu avec plaisir par Virgile et Stace, c'est à lui (*darotti*) qu'il a été offert<sup>25</sup>. Comme Béatrice, à laquelle elle est indissolublement liée, et comme les personnages de la procession triomphale ou du drame de la transformation monstrueuse du char, Matelda fait partie de l'Éden tel qu'il apparaît à Dante : elle constitue un élément du scénario construit pour lui “ *in pro del mondo che mal vive* ”<sup>26</sup>.

Les gestes et les paroles de Matelda continuent de souligner, au début du chant XXIX, son rapport exclusif avec Dante, comme le montre le jeu des adjectifs et pronoms (*io pari di lei... tra' suoi passi e' miei... tutta a me si torse*<sup>27</sup>). C'est l'attention de Dante qu'elle alerte, abandonnant désormais le langage de la poésie amoureuse :

“ Frate mio, guarda e ascolta ! ”<sup>28</sup> ;

se faisant même peu après presque rude :

La donna mi sgridò : “ Perché pur ardi  
sì ne l'affetto de le vive luci,  
e ciò che vien di retro a lor non guardi ? ”<sup>29</sup>

C'est avec plus encore de vigueur que, plus tard, elle réveillera Dante de l'assoupissement qu'a provoqué en lui la douceur d'un chant déjà paradisiaque :

“ Surgi : che fai? ”<sup>30</sup>

---

<sup>23</sup> Pg. XXVIII, 76 et 82.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 83-84.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 136.

<sup>26</sup> Pg. XXXII, 103.

<sup>27</sup> Pg. XXIX, 8,10, 14.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 61-63.

<sup>30</sup> Pg. XXXII, 72.

À deux reprises Dante perd connaissance au Paradis Terrestre, et les deux fois Matelda intervient avec un même empressement : sortant de son état d'inconscience, Dante la voit “ toute penchée ” sur lui<sup>31</sup>. Il faudra examiner plus attentivement la première de ces deux interventions, car c'est à ce moment-là qu'a lieu l'immersion dans le Léthé, ce passage à la “ *beata riva* ”<sup>32</sup> que Dante ne peut effectuer sans son aide. De toute évidence, ce rite ne concerne que lui, le vivant, qui n'a pas accompli, comme les âmes de la montagne, sa conversion à Dieu dans la prière et dans l'expiation. La purification des âmes pénitentes se fait sans intermédiaire, par une sorte de contrat spirituel tacite où miséricorde et justice, les deux faces de Dieu, sont également satisfaites. Elles gravissent ainsi comme par lévitation les échelons de la montagne. Cette originalité du Purgatoire dantesque se trouverait anéantie si les âmes devaient ensuite, comme Dante, être assujetties au passage du Léthé et de l'Eunoé sous la houlette de Matelda, et la *cantica*, ainsi que ce personnage féminin, y perdraient une grande partie de leur poésie. Rien dans le texte n'autorise du reste une telle interprétation du rôle de Matelda. Le pronom “ *mi* ” est répété assez de fois lors du rite de l'immersion dans le Léthé<sup>33</sup> pour qu'il reste une quelconque ambiguïté. Dans un rappel important de ce “ passage ”, le même pronom individualise à nouveau le rite :

La bella donna che *mi* trasse al varco  
e Stazio e io seguitavam la rota...<sup>34</sup>

L'ordre de Béatrice pour l'immersion dans l'Eunoé ne concerne encore une fois que lui seul :

“ .. menalo ad esso, e come tu se' usa,  
la tramortita *sua* virtù ravniva. ”<sup>35</sup>

Matelda a ranimé la “ *virtù* ” de Dante, d'abord en le faisant revenir à lui par l'immersion dans le Léthé<sup>36</sup>, puis en le réveillant d'un sommeil intempestif ; elle ranimera à nouveau sa “ *virtù* ” en rétablissant sa

---

<sup>31</sup> Pg. XXXI, 93 et XXXII, 83.

<sup>32</sup> Pg. XXXI, 97.

<sup>33</sup> 11 fois exactement (Pg. XXXI, 91-105).

<sup>34</sup> Pg. XXXII, 28-29.

<sup>35</sup> Pg. XXXIII, 128-129.

<sup>36</sup> Pg. XXXI, 91: le mot “ *virtù* ” y apparaît en toutes lettres.

mémoire défaillante<sup>37</sup>. Ni linguistiquement, ni logiquement il n'est nécessaire de donner un autre sens à l'expression “ *come tu se' usa* ”<sup>38</sup>.

## 2. La “ *bella donna* ”.

Matelda est certes un personnage allégorique, comme Virgile ou Stace ou Béatrice, mais non comme le sont les autres personnages du *mystère* qui se joue au Paradis Terrestre. Que resterait-il par exemple des sept nymphes/vertus qui entourent Béatrice, si l'on faisait abstraction de leur signification allégorique ? La distinction établie par Étienne Gilson entre “ deux familles de symboles dantesques ”<sup>39</sup> est particulièrement pertinente pour les derniers chants du *Purgatoire*. Pour en reprendre les termes, les “ nymphes ” naissent de leur propre signification symbolique, alors que Virgile, Stace ou Béatrice l'engendrent. En fait chacun des guides de Dante<sup>40</sup> symbolise avant tout ce qu'il est, car chacun d'eux appartient d'abord à l'histoire, qu'il s'agisse de l'histoire antique (Virgile, Stace et Caton), de l'histoire chrétienne (saint Bernard), ou de l'histoire personnelle du poète (Béatrice). Or qu'en est-il de Matelda ? à quelle “ histoire ” peut-elle appartenir ? Dans les chants de l'Éden, centrés sur la transfiguration de Dante par sa rencontre d'outre-tombe avec Béatrice et où sont ouvertement renoués les fils avec la *Vita Nova*<sup>41</sup>, l'historicité de Matelda n'a de cohérence logique et poétique que si elle se rattache à cette partie de la biographie de Dante. Mais son nom, celui tout au moins qui apparaît au dernier acte du drame humain et universel auquel elle participe<sup>42</sup>, n'appartient pas à l'histoire personnelle de Dante<sup>43</sup>. Or ce guide, qui lui permettra de passer sur

<sup>37</sup> Pg. XXXIII, 124-126.

<sup>38</sup> C'est-à-dire le sens répétitif que lui donne, par exemple, SINGLETON (*La poesia...*, p.323) pour en déduire, avec la plupart des interprètes, que Matelda procède à ce rite pour toutes les âmes ; ou le sens d'un parfait que lui confère Gianfranco CONTINI (*Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 174, n. 1) pour ramener à un lointain passé l'action restauratrice de Matelda (laquelle serait à ses yeux un avatar de la Donna Gentile de la *Vita Nova*).

<sup>39</sup> Étienne GILSON, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1972 (1939<sub>1</sub>), p. 289-297.

<sup>40</sup> Gilson y ajoute saint Bernard, Caton et la Vierge Marie, en se demandant s'il est vraiment raisonnable de donner à Matelda un autre statut qu'aux autres guides de Dante (*ibid.*, p. 291, n.2).

<sup>41</sup> L'expression même “ *vita nova* ” apparaît et elle renvoie aux années de la jeunesse du poète (Pg. XXX, 115).

<sup>42</sup> Le prénom de Matelda se lit pour la première et dernière fois à la fin du chant XXXIII (au v. 119).

<sup>43</sup> Les différentes identifications historiques auxquelles il a donné lieu (Matelda étant une



la rive du Léthé où se trouve Béatrice, a d'abord, sinon un nom, du moins une épithète. Six fois, au cours de ces chants, Matelda est, par antonomase, la “ *bella donna* ”<sup>44</sup>. Que peut-elle nous apprendre, cette appellation ?

En fait, dès l'entrée dans la forêt, dès l'annonce même de la forêt par Virgile<sup>45</sup>, le climat poétique de la *cantica* change. En même temps qu'apparaissent les traits du *locus amœnus*, se font entendre les échos des vers qui ont nourri la jeunesse de Dante. Il a déjà été relevé que deux vers essentiels, celui par lequel est décrite, au chant XXVIII, l'apparition de Matelda, “ *una donna soletta che si gia* ”<sup>46</sup>, et celui par lequel l'action du chant XXIX reprend, “ *Cantando come donna innamorata* ” rappellent deux vers de la *ballata* de Guido Cavalcanti *In un boschetto trova' pasturella...*<sup>47</sup>. En fait, le lieu, une forêt-jardin, le moment, un matin de printemps, le chant des oiseaux, puis le chant du personnage féminin qui apparaît soudain, tout renvoie à la *ballata* de Cavalcanti qui vient d'être citée, mais aussi à une autre du même auteur, *Fresca rosa novella...*, probablement dédiée à Dante<sup>48</sup>. Celle-ci, célébration d'une femme identifiée à une saison, contient dès ses premiers vers un *senhal* :

Fresca rosa novella,  
piacente *primavera*,  
per prata e per rivera  
gaiamente cantando,  
vostro fin presio mando - a la verdura.

Dante le reprend dans une *terzina*, où la même identité s'établit par l'intermédiaire de Proserpine, assimilée par sa face terrestre au printemps :

Tu mi fai rimembrar dove e qual era  
Proserpina nel tempo che perdette

---

variante de Matilde) outre qu'elles heurtent la logique interne du Paradis Terrestre dantesque, se brisent contre toutes sortes d'objections. Cf. l'article cité de l'*Enciclopedia dantesca*.

<sup>44</sup> Pg. XXVIII, 43 et 148; XXXI, 100, XXXII, 28; XXXIII, 121 et 134. La formule ne revient que deux autres fois dans le poème: *If.* XIX, 57 (l'Église), *Pd.* X, 93 (Béatrice).

<sup>45</sup> Pg. XXVII, 133-135.

<sup>46</sup> Pg., XXVIII, 40.

<sup>47</sup> Respectivement vers 12 (*che sola sola per lo bosco gia*) et 7 (*cantava come fosse 'namorata*), in Guido CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Domenico DE ROBERTIS, Torino, Einaudi, 1986, XLVI, p. 178-181.

<sup>48</sup> *Ibid.*, I, p. 3-8. Aux deux *ballate*, il faudra ajouter également les sonnets *Avete 'n vo' li fior' e la verdura...*(II, p. 9-11) et *Biltà di donna e di saccente core...* (III, p. 12-15).

la madre lei, ed ella *primavera*.<sup>49</sup>

La scène est celle du rapt de la jeune et belle fille de Cérès par Pluton, ou plutôt du moment qui le précède immédiatement et où Proserpine est en train de cueillir des fleurs dans la plaine d'Enna en Sicile où régnait, dit Ovide dans ses *Métamorphoses*<sup>50</sup>, un printemps éternel (*dove e qual*). La lecture de cette *terzina*, grâce à l'enjambement, est ambivalente. L'ambiguïté concerne le sujet de “*perdette*” : Cérès ou Proserpine ? S'il s'agit de Cérès (*la madre*) – interprétation communément retenue et soulignée par la ponctuation – il faudra admettre une inversion sujet/prédicat et une pause à la fin du deuxième vers ; dans l'autre cas, il n'y aurait pas d'inversion du sujet mais son renforcement par *lei*, et l'enjambement entre le deuxième et le troisième vers contrebalancerait celui entre le premier et le deuxième. Par ricochet, l'ambiguïté touche aussi *ella*, car dans le premier cas il s'agirait de Proserpine ayant perdu le printemps éternel du lieu, ou les fleurs printanières qu'elle venait d'y cueillir<sup>51</sup> ; dans le second, il s'agirait de Cérès ayant perdu sa fille, avec référence naturellement à la disparition de la belle saison sur la terre lors du séjour de Proserpine aux enfers. Quoi qu'il en soit, l'évocation conjointe de Proserpine et du printemps, soulignée, en dehors de toute interprétation syntaxique, par la juxtaposition du pronom et du nom (*ella primavera*), établit une identité entre la déesse et cette saison, et par le biais de la comparaison avec la déesse, entre la *bella donna* et le printemps<sup>52</sup>.

La place du *senhal* en fin de vers est aussi intéressante. Car, chez les poètes du *stil novo*, il y avait une sorte de langage codé des rimes, leur permettant de tisser des liens entre eux, de “correspondre” par rimes interposées. Dante utilise amplement, dans la *Vita Nova*, cette technique héritée des poètes provençaux. Des exemples particulièrement précis se trouvent au cœur même du livre de jeunesse, dans les sonnets *Amore e 'l cor gentil sono una cosa...* et *Ne li occhi porta la mia donna Amore...*<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Pg., XXVIII, 49-51.

<sup>50</sup> “Perpetuum uer est” (*Metam.* V, 391), comme à l'âge d'or “uer erat aeternum”, *ibid.* I, 107). Cf. Pg. XXIX, 143.

<sup>51</sup> “... cum legeret uernos Proserpina flores...” (*Metam.* V, 554), avait déjà dit Ovide.

<sup>52</sup> Il reste à se demander pourquoi Dante se sert de Proserpine pour établir cette identité. Les *Etymologies* d'Isidore expliquaient : “*Proserpinam, quod ex ea proserpian fruges*”. Après les fleurs du Paradis Terrestre, les moissons spirituelles du Paradis céleste? Après les promesses de Proserpine-printemps, les fruits de Béatrice? Les métaphores sur la fleur et le fruit abondent dans le *Paradis* (“... e vero frutto verrà dopo 'l fiore”, dira Béatrice elle-même à propos de la Chrétienté remise sur le droit chemin, dans *Pd.* XXVII, 148).

<sup>53</sup> *Vita Nova*, XX et XXI, a cura di Domenico De Robertis, in Dante ALIGHIERI, *Opere*

Adressé à “ un ami ” qui a apprécié la *canzone Donne ch'avete intelletto d'amore...*, le premier traite, sur sa demande, un thème récurrent à travers les écoles et les générations et qui avait fait l'objet d'une célèbre *tenzone* entre Iacopo Mostacci, Pier della Vigna et Iacopo da Lentino : qu'est-ce que l'Amour<sup>54</sup>. Peut-être afin de marquer sa propre place centrale dans la poésie en vulgaire, au confluent de la tradition courtoise et de l'école née de la *canzone*-manifeste de Guinizzelli (*Al cor gentil rempaira sempre amore...*), Dante, après avoir de façon tout à fait explicite payé son tribut au maître bolonais dans les quatrains<sup>55</sup>, de façon plus codée mais tout aussi claire, se rattache au chef de file de l'école sicilienne dans les tercets. Il reprend l'idée générale du sonnet de Iacopo da Lentino (transposition poétique de la définition de l'amour élaborée par André Le Chapelain), avec un choix terminologique très proche (*piace, piacente, disio, occhi, core*), ainsi que son schéma CDE / CDE et ses deux rimes en *-ore* et en *-ente*, qui fournissaient le lien métrique entre les trois sonnets de la *tenzone*. Il applique le même principe dans le sonnet suivant, où il entend cette fois-ci prendre sa place au sein de la nouvelle école, à laquelle il vient de fournir une deuxième *canzone*-manifeste (*Donne ch'avete intelletto d'amore...*), qui constitue un tournant ou plutôt, dans la perspective du chant XXIV du *Purgatoire*, le véritable début du *dolce stil novo*<sup>56</sup>. Aussi s'inscrit-il, sur le thème de la louange de sa dame, dans une sorte de joute amorcée par Guido Cavalcanti dans son sonnet *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira...*, où celui-ci venait de se mesurer avec le sonnet de son aîné, Guinizzelli, mort en 1276, *Io voglio del ver la mia donna laudare...*<sup>57</sup>. Dante reprend le schéma métrique de Cavalcanti (ABBA ABBA CDE EDC) et les mots de sa rime A (*-ira*) qui devient chez lui la rime B : *mira, sospira, gira, ira* ; mais reprend aussi à Guinizzelli la rime C (*-ile*) et le mot-rime *gentile* par lequel il termine son sonnet : comme pour tenir la balance égale entre les deux poètes et, sous forme d'hommage, imposer en fait sa propre suprématie.

Or, dans le texte du Paradis Terrestre, “ *primavera* ” rime avec le même mot (*rivera*), quoique pris dans une acception différente<sup>58</sup>, que dans la

---

*minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, p. I, p. 133-142.

<sup>54</sup> Gianfranco CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 88-90.

<sup>55</sup> Sur les rapports entre Dante et Guinizzelli, cf. Guglielmo GORNI, *Il Nodo della lingua e il verbo d'amore*, Firenze, Olschki, 1981, p. 13-45.

<sup>56</sup> Pg. XXIV, 49-63.

<sup>57</sup> Sur les analogies entre les deux sonnets, cf. CONTINI, *Poeti del Duecento ...*, II, p. 495.

<sup>58</sup> Il s'agirait chez Cavalcanti du provençalisme (*ribiera*, plaine) et non du gallicisme, comme chez Dante. On trouve cependant ce terme dans les deux acceptions chez le même

*ballata* de Cavalcanti. Mais nous savons par ailleurs que Dante n'a pas attendu le chant XXVIII du *Purgatoire* pour relever le *senhal* de la femme aimée de son “ premier ami ”. Un chapitre important de la *Vita Nova* lui est consacré, le chapitre XXIV, comportant un sonnet où le *senhal* apparaît au vers 13 et rime avec “ *era* ”, justement le troisième mot-rime du *Purgatoire*:

Io mi senti' svegliar dentro a lo core  
un spirito amoroso che dormia :  
e poi vidi venir da lungi Amore  
allegro sì, che appena il conoscia,

dicendo : “ Or pensa pur di farmi onore ” ;  
e 'n ciascuna parola sua ridia.  
E poco stando meco il mio signore,  
guardando in quella parte onde venia,

io vidi monna Vanna e monna Bice  
venire inver lo loco là 'v'io era,  
l'una appresso de l'altra meraviglia ;

e sì come la mente mi ridice,  
Amor mi disse : “ Quell'è *Primavera*,  
e quell'ha nome Amor, sì mi somiglia ”<sup>59</sup>.

Avant de revenir à la transfiguration de Giovanna/Primavera qui s'y produit et sur laquelle Guglielmo Gorni vient d'écrire des pages fort éclairantes<sup>60</sup>, il conviendra de relire en entier une autre *ballata* de Cavalcanti, qui a pu donner à Dante l'idée d'une telle interprétation de Giovanna comme annonciatrice de Béatrice<sup>61</sup>, presque par dédoublement :

Veggio negli occhi de la donna mia  
un lume pien di spiriti *d'amore*,  
che porta uno piacer novo nel *core*,  
sì che vi desta d'allegrezza vita.

---

Cavalcanti. Cf. Domenico De Robertis (commentaire aux *Rime*, p. 4 , note 3).

<sup>59</sup> *VN...*p. 169-171.

<sup>60</sup> GORNI, *Lettera nome numero...*, p. 23-31.

<sup>61</sup> “ non è da escludere una suggestione sull'interpretazione dantesca... ”, reconnaît Domenico De Robertis dans son commentaire aux *Rime* (note 14, p. 88).

Cosa m'aven, quand'i' le son presente,  
 ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire :  
 veder mi par de la sua labbia uscire  
 una s'ì *bella donna*, che la mente  
 comprender no la può, che mmantenente  
*ne nasce un'altra di bellezza nova*,  
 da la qual par ch'una stella si mova  
 e dica : “ La salute tua è apparita ”.

Là dove questa *bella donna* appare  
 s'ode una voce che le vèn *davanti*  
 e par che d'umiltà il su' nome *canti*  
 s'ì dolcemente, che, s'i' l' vo' contare,  
 sento che 'l su' valor mi fa tremare ;  
 e movonsi nell'anima sospiri  
 che dicono : “ Guarda ; se tu coste' miri,  
 vedra' la sua vertù nel ciel salita ”.<sup>62</sup>

La lecture de cette *ballata*, emblématique de la manière du poète florentin, évoque plus d'un passage de la *Vita Nova*, notamment le célèbre sonnet *Tanto gentile e tanto onesta pare...*<sup>63</sup>. Nous y relèverons, pour notre part, quatre mots-rimes qui se trouvent dans le même passage clef du *Purgatoire* (*amore*, *core*, *avanti*, *canti*<sup>64</sup>), où sont rapportées les premières paroles adressées à la *bella donna*. Il ne nous aura pas échappé non plus que cette formule apparaît deux fois dans la *ballata* et y prend vraiment l'aspect d'une épithète<sup>65</sup>.

### 3. “ *Prima verrà* ”.

<sup>62</sup> CAVALCANTI, *Rime...*, XXVI, p.85-89.

<sup>63</sup> Voir le riche commentaire de Domenico De Robertis. On notera que ce sonnet suit, matériellement et logiquement, *Io mi senti' svegliar dentro a lo core...* (Le chapitre XXV en effet ne comporte pas de vers et apparaît comme une sorte d'adjonction explicative au chapitre XXIV).

<sup>64</sup> Respectivement aux vers 43, 45, 46, 48 du chant XXVIII. Les mots-rimes *amore* et *core* sont repris aussi dans le sonnet XXIV de la *Vita Nova*.

<sup>65</sup> Nous la retrouvons au vers 3 du sonnet XV (p. 52), au vers 30 de la *ballata* XXXV (p. 138), se rapportant à la même femme et dans la même fonction ; puis au vers 48 de la *ballata* XXX (p. 117) et au premier vers (*La bella donna dove Amor si mostra...*, cf. Pg. XXVIII, 43) du sonnet XLIX (p. 193), se rapportant à d'autres femmes. En somme il s'agit bien d'une formule propre à Cavalcanti.

Dans la poésie de Cavalcanti, le nom de la femme aimée, Giovanna (Vanna), n'apparaît jamais<sup>66</sup>. Mais deux poèmes, le sonnet *Io vidi li occhi dove Amor si mise...*<sup>67</sup> et la *ballata* citée précédemment, évoquent par des calques scripturaux le personnage de saint Jean-Baptiste. Celle-ci laisse entrevoir un moment l'annonciateur du Christ (*voce che le vèn davanti*), celui-là, l'officiant de son baptême :

Dal ciel si mosse un spirito, in quel punto  
che quella donna mi degnò guardare,  
e vennesi a posar nel mio pensiero...<sup>68</sup>.

Dante trouvait donc déjà dans les vers de son ami une amorce de l'interprétation du nom de Giovanna que pourtant Guido taisait. Cette connivence entre les deux poètes est dévoilée du reste par l'auteur de la *Vita Nova* lui-même dans cet ajout justificatif qu'est, dans ce sens, le chapitre XXV. Après avoir affirmé que l'on ne peut écrire des vers “ *sotto vista di figura o di colore rettorico* ” sans la possibilité de leur donner une signification qui en soit le “ *verace intendimento* ”, il conclut :

“ E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente ”<sup>69</sup>.

Le décalage entre les vers et leur commentaire en prose est encore plus grand pour le chapitre XXIV que pour les autres chapitres de la *Vita Nova*<sup>70</sup>. Le sonnet *Io mi senti' svegliar dentro a lo core...* reprend une situation (les deux femmes apparaissant l'une derrière l'autre), des images (l'esprit amoureux, Amour joyeux), les rimes du premier quatrain (-ore et -ia<sup>71</sup>), mais il est loin de reprendre l'aura mystique de la *ballata* de Cavalcanti. Du reste les deux femmes y sont-elles évoquées par leur nom usuel (*monna Vanna e monna Bice*). La prose, au contraire, non seulement

<sup>66</sup> Tout au moins en clair (Cf. GORNI, *Lettera nome numero...*, p. 28, qui rappelle toutefois une hypothèse de lecture avancée par Gianfranco Contini à propos du sonnet XLII).

<sup>67</sup> CAVALCANTI, *Rime...*, XXIII, p. 74-76.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 75. Cf. le commentaire aux vers 9-11 par Domenico De Robertis, qui y voit à juste titre un calque de *Ioan.*, I, 32 (baptême du Christ) : “ Quia vidi spiritum descendentem quasi columbam de cœlo, et mansit super eum ”.

<sup>69</sup> *VN...*, p. 178.

<sup>70</sup> “ Rispetto all'interpretazione (ambiziosa, e decisiva) della prosa, il sonetto appare piuttosto scarno e direi arretrato [...] non sembra sopportare il peso di responsabilità che la prosa gli attribuisce... ” (commentaire de Domenico De Robertis, *ibid.*, p. 169).

<sup>71</sup> Cf. les trois premiers vers de la *ballata* citée in extenso plus haut.

apparaît au début comme une véritable mosaïque des thèmes de Cavalcanti, mais au fur et à mesure qu'elle se développe en introduisant les deux innovations dantesques (l'explication comparée des deux noms et l'annonce de Béatrice par Giovanna), elle semble approfondir les éléments qui se trouvaient *in nuce* dans ses deux poèmes plutôt qu'éclaircir le sonnet qu'elle est censée commenter :

“E poco dopo queste parole, che lo cuore mi disse con la lingua d'Amore, io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna di questo primo mio amico. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera ; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse : “ Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi ; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mostrerà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire “ prima verrà ”, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo : “ Ego vox clamantis in deserto : parate viam Domini ” ”<sup>72</sup>.

Par le biais de la figure du précurseur du Christ, s'accomplit en fait déjà la grande transfiguration de Béatrice : car si Giovanna est la *vox clamantis*, Béatrice est la “ *verace luce* ”, elle est le Christ lui-même. L'assimilation de la jeune morte au Christ, qu'exprime au *Purgatoire*<sup>73</sup>, à son arrivée triomphale, l'association du latin biblique (“ *Benedictus qui venis* ”<sup>74</sup>) et du latin classique (“ *Manibus, oh, date lilia plenis!* ”<sup>75</sup>), est déjà évidente dans ce passage de la *Vita Nova*, où la “ *imaginazione d'Amore* ” — qui nous projette dans l'au-delà par son “ *verace intendimento* ” — suit de près la “ *vana imaginazione* ” du rêve de la mort de Béatrice. Tant il est vrai que sa beauté n'est pas de celles qui peuvent mourir : “ *Benedette sieno in eterno le bellezze tue !* ”, chantent en chœur les personnages de la procession mystique<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> V.N..., p. 167- 168, § 3-4.

<sup>73</sup> Pg. XXX, 19-21.

<sup>74</sup> Matt. XXI, 9 (entrée du Christ dans Jérusalem).

<sup>75</sup> Aen. VI, 883 (célébration de la mort du jeune Marcellus).

<sup>76</sup> Pg. XXIX, 85-87. Sur le lien étroit entre le “ centre ” de la *Vita Nova* et celui du poème, cf. SINGLETON, *La poesia...*, p. 69-83.

Quel est le rôle de la *bella donna* auprès de Dante dans le Paradis Terrestre ? Elle est le ministre officiant de sa purification par les eaux des deux fleuves qui le rendront apte à poursuivre son voyage dans l'au-delà, elle célèbre son nouveau baptême. Mais aussi elle est celle qui guide ses pas là où il pourra enfin apercevoir Béatrice :

...vidi quella pia  
 sovra me starsi che *conducitrice*  
 fu de' miei passi lungo 'l fiume pria.<sup>77</sup>

C'est à elle du reste qu'il demande angoissé en se réveillant :

“ Ov'è Beatrice ? ”<sup>78</sup>

Sa double fonction est “ annoncée ” dès le chapitre XXIV de la *Vita Nova*, là où s'est accomplie pour la première fois la grande transfiguration de Béatrice, prélude de celle de l'Éden.

#### 4. La “ *conducitrice* ” .

Mais, dans cette poésie où les visions oniriques multiplient les mises en abyme, la *bella donna* est “ annoncée ”, en même temps que celle à qui elle sert de héraut, à l'intérieur du texte lui-même. Avant de parvenir à la forêt de l'Éden, au sortir de la septième corniche, Dante fait un rêve<sup>79</sup>, où il voit une jeune et belle femme (*giovane e bella ... donna*) qui chante en cueillant des fleurs dont elle fait de ses mains une guirlande. Mais, contrairement à la *bella donna* qu'il rencontrera effectivement sur la rive du Léthé dans la même attitude, la belle femme du rêve prémonitoire se nomme aussitôt :

“ Sappia qualunque il mio nome dimanda  
 ch'i' mi son *Lia* , e vo movendo intorno  
 le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno ;

---

<sup>77</sup> Pg. XXXII, 83-84.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>79</sup> Pg. XXVII, 94-114.



ma *mia suora Rachel* mai non si smaga  
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.

Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga  
com'io de l'addornarmi con le mani ;  
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga. ”<sup>80</sup>

Lia et Rachel donc, avec les significations allégoriques qui sont attachées à leurs noms, respectivement de vie active et de vie contemplative, – les deux aspects complémentaires de la vie chrétienne, – annoncent Matelda et Béatrice, ou plutôt ce qu'elles symbolisent dans l'allégorie générale du Paradis Terrestre.

L'amour qui rayonne sur Matelda<sup>81</sup>, comme indirectement sur Lia en raison de l'heure où se déroule le rêve<sup>82</sup>, est bien l'amour de Dieu ; mais cet amour irradie ensuite à travers elle sur tous les êtres qui l'entourent<sup>83</sup>. La vie active qu'elle symbolise oriente en effet ceux qui en font le choix vers l'amour des hommes, vers cet amour médiat de Dieu qu'est l'amour de Charité. Elle reproduit ainsi en eux le même élan de Dieu envers les créatures. En évoquant, peut-être même en chantant<sup>84</sup>, le psaume *Delectasti*, la *bella donna* fournit du reste avec précision le sens de son allégresse : une exultation pour les œuvres de Dieu en faveur des hommes dont le Paradis Terrestre constitue une preuve concrète (...*in operibus manuum tuarum exultabo*). La gestuelle de Matelda lors du rite d'immersion dans le Léthé s'adapte aussi à sa fonction première. Lorsque Dante est tout proche de la rive où commence la béatitude offerte à l'homme d'après la Chute par la Charité divine, elle ouvre ses bras tout grands pour rappeler le sacrifice du Christ ; puis, après l'avoir plongé dans les eaux du fleuve, elle l'offre aux vertus cardinales qui président à la vie active et qu'éclaire le rouge de la charité.

Mais cette sollicitude pour les hommes qu'elle symbolise se manifeste aussi à un autre niveau, dans cette vigilance qu'elle exerce constamment et qui la pousse à intervenir pour éveiller ou infléchir l'attention de Dante. Or, plus que jamais Dante représente au Paradis

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, 100-108.

<sup>81</sup> *Pg.* XXVIII, 43.

<sup>82</sup> *Pg.* XXVII, 94-96.

<sup>83</sup> *Pg.* XXVIII, 64-66.

<sup>84</sup> La focalisation sur le chant de la *bella donna* (*ibid.*, 48, 59-60), puis l'indication du pouvoir qu'a le psaume d'élucider la situation (80-81), laissent penser que ce sont ses versets que Dante a entendus chanter.

Terrestre le nouvel Adam – l'humanité que les conséquences de la nouvelle Chute éloignent de Dieu sans une intervention singulière de sa Grâce. Son assoupissement, après que le Griffon a attaché le timon du char-Église à l'arbre-Empire et fait ainsi reflourir la justice, rentre plus particulièrement dans cette valeur allégorique générale. La paix parfaite que la concorde entre les guides prévus par la Providence établit sur la terre sera de courte durée. Encore une fois Satan trompera la vigilance de l'homme, qui ne sait sauvegarder les dons de Dieu qu'un court laps de temps. La comparaison avec Argus aux cent yeux (*li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro...*<sup>85</sup>), qui perdit la vie à cause de son sommeil, insiste sur le danger de ce manque de vigilance que symbolise l'assoupissement de Dante. L'intervention de Matelda est donc nécessaire pour que l'humanité prenne conscience du danger qui la guette à ce moment-là de son histoire, et le reproche qui perce dans ses paroles s'adresse à la défaillance collective vis-à-vis des vertus qu'elle représente. En même temps, Dante est le poète " désigné " par Dieu pour expliquer à cette même humanité les causes de sa déchéance et pour lui annoncer la venue prochaine de celui qui l'en délivrera. À ce titre-là aussi, afin que Dante soit pleinement instruit pour remplir sa mission prophétique, ses yeux doivent rester ouverts : " ... *al carro tieni or li occhi ...* ", lui recommande Béatrice, devant laquelle encore une fois s'efface Matelda<sup>86</sup>.

La vigilance que Matelda exerce et qu'elle impose à Dante à un moment aussi important nous met peut-être sur une nouvelle voie à propos de sa propre signification symbolique et du sens qu'a sa présence au côté du poète tout au long du séjour de celui-ci dans l'Éden. Ce qui se joue devant les yeux de Dante en effet, ce qu'il doit voir et retenir, c'est l'histoire de l'humanité : c'est surtout l'histoire de la mutuelle dégradation de ses deux guides et l'annonce solennelle de leur double résurrection. Mais la Donation de Constantin, point de départ de cette déchéance, exige une réparation adéquate : la restauration pleine et entière du pouvoir impérial est le préalable indispensable du nouveau processus rédempteur. Pour permettre à l'Église de retrouver son rôle originel, l'Empire doit, lui, retrouver d'abord le sien. L'Empereur doit redevenir le DUX, celui qui, en faisant

---

<sup>85</sup> Pg. XXXII, 66. Une autre comparaison avec Argus et ses cent yeux se trouve un peu plus haut à propos des quatre animaux qui symbolisent les quatre Évangiles (Pg. XXIX, 95-96). Dante lisait l'histoire d'Argus chez Ovide (*Metam.* I, 568-746). Sur l'insertion des différents apports (profanes ou bibliques) dans un cadre apocalyptique, cf. CRISTALDI, *Dalle beatitudini all' " Apocalisse " ...*, p. 47-48.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 104 (*occhi* est le mot clef, non seulement de ce passage, mais également de l'ensemble des chants du Paradis Terrestre, où souffle l'esprit prophétique : cf. XXXIII, 18).

trionpher la justice, – fondement de son autorité –, conduit les hommes à la félicité terrestre. Or, c'est justement l'Éden, où l'homme bénéficiait, selon les théologiens, de la plus parfaite des justices, qui représente allégoriquement cette condition idéale qu'est pour lui sur terre une vie civile digne de ce nom (“*beatitudinem [...] huius vite, que [...] per terrestrem paradisum figuratur*”<sup>87</sup>). Le DUX et la “*conducitrice*” semblent donc avoir par essence la même fonction.

Encore une fois Matelda se situe par dédoublement en regard de Béatrice. Car à la polysémie de l'écriture se superpose dans la *Comédie* une polysémie allégorique en chaîne. Aussi, puisque Béatrice au Paradis Terrestre est tour à tour la vie contemplative<sup>88</sup>, le Christ<sup>89</sup> et l'Église du Christ, l'Église éternelle que les vicissitudes du Char-Église ne peuvent ébranler<sup>90</sup>, Matelda est-elle chaque fois par rapport à elle l'autre face, celle qui lui est complémentaire.

Mais pourquoi “*Matelda*” ? et pourquoi ce prénom nous est-il dévoilé – contrairement aux habitudes – si tardivement et presque à la dérobée ? Cache-t-il une signification particulière qui couvre, sinon l'identité du personnage, du moins sa fonction? “*Nomina sunt consequentia rerum*”, avait affirmé Dante dans la *Vita Nova* à propos du nom d'Amour<sup>91</sup>, qui peu après deviendra le nom de Béatrice (... *e quell'ha nome Amor...*).

En le lisant à l'envers, comme le propose Jacques Goudet<sup>92</sup>, puis en le décomposant, MATELDA devient AD LETAM, comme le VELTRO du chant I de l'Enfer devient l'ULTORE, le “*vengeur*”, le “*redresseur de torts*”. Dans le même chant XXXIII, nombre christique s'il en est, quelques dizaines de vers plus haut, la prophétie de Béatrice, “*enigma forte*” que les temps élucideront bientôt, évoque aussi par une anagramme la venue d'un guide pour l'humanité désemparée<sup>93</sup>. AD LETAM pourrait

<sup>87</sup> *Mon.* III, 16, § 7. Dante avait déjà associé, dans le *Convivio*, félicité terrestre et “*vita civile*” (“*beatitudine [...] de la vita civile*”, *Cv.* II, 4, § 10). Sur une possible identification de Matelda avec Astrée - justice originelle, cf. SINGLETON, *La poesia...*, p. 337-375.

<sup>88</sup> *Pg.* XXXI, 80-81.

<sup>89</sup> *Pg.* XXX, 19.

<sup>90</sup> *Pg.* XXXIII, 10-12.

<sup>91</sup> *V.N.* XIII, § 5..., p. 84-85. Cf. GORNI, *Lettera nome numero...*, p. 26.

<sup>92</sup> Jacques GOUDET, *Une nommée Matelda...*, in “*Revue des Etudes italiennes*”, nouv. série, I, n<sup>os</sup> 1-3, 1954, p. 49. Dans cet article se trouve aussi un développement très étoffé, mais conduit sur des bases en partie différentes, d'une possible identification Giovanna/Primavera et Matelda.

<sup>93</sup> L'anagramme DXV = DUX (*Pg.* XXXIII, 43).

alors signifier “ vers cette bienheureuse qu'est Béatrice ”, et en même temps AD LETAM (RIPAM), ou AD LETAM (VITAM), “ vers la vie bienheureuse ”, le Paradis céleste que le passage des deux fleuves de l'Éden permet à Dante d'atteindre vivant. Encore une fois, l'anagramme ramènerait à la fonction que ce personnage remplit auprès de Dante.

Peut-être faudra-t-il étudier plus attentivement le contexte dans lequel ce nom apparaît. Dante a oublié ce que la “ *bella donna* ” lui avait dit, dès sa rencontre avec lui, au sujet des fleuves du Paradis Terrestre et de leur “ vertu ”<sup>94</sup>. “ *Prega Matelda che 'l ti dica* ”, lui suggère Béatrice<sup>95</sup>. Mais Matelda proteste qu'elle avait déjà pleinement satisfait à la curiosité de Dante, et Béatrice comprend alors qu'il est temps de le faire conduire par elle vers l'Eunoé pour que la mémoire du bien lui revienne (*menalo ad esso*). Le contexte immédiat associe donc plus particulièrement MATELDA au dernier des deux fleuves, celui qui dans son nom même comporte le bonheur de la “ béatitude ” et dont le “ *dolce ber* ”, la “ *santissima onda* ”, rend Dante, déjà purifié par le Léthé, apte à monter vers le ciel : ... *puro e disposto a salire alle stelle*<sup>96</sup>.

Mais pourquoi maintenir ainsi le secret sur son identité historique, contrairement encore une fois à ce qui arrive pour tous les autres personnages devenus des symboles ? Car enfin Dante à aucun moment ne fait mine de reconnaître en la “ *bella donna* ” Giovanna-Primavera, la femme réelle qui vécut comme Béatrice à Florence, et pour terminer il fait subir à son nom un dernier avatar qui brouille les pistes. Le contexte général du Paradis Terrestre lui imposait peut-être ce choix : là toutes les choses de ce monde apparaissent sous le voile de l'allégorie et, conformément aux prémisses de l'œuvre de jeunesse, seule une femme doit être ouvertement célébrée, cette “ *benedetta Beatrice* ” dont Dante s'était proposé de dire “ *quello che mai non fue detto d'alcuna* ”<sup>97</sup>.

Le mystère entretenu autour de ce personnage relève peut-être aussi de la détermination que Dante avait prise de mettre cet hommage sous le signe de la poésie ésotérique de son “ premier ami ” afin de l'y associer étroitement comme au temps de leur jeunesse. La poésie amoureuse, même mal orientée, n'est-elle pas une source inépuisable de conversion ? Guido Guinizzelli et Arnaut Daniel viennent de démontrer avec force dans la dernière corniche que les *rime d'amore*<sup>98</sup> en langue vulgaire peuvent

<sup>94</sup> Pg. XXVIII, 121-133.

<sup>95</sup> Pg. XXXIII, 118-119.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 145.

<sup>97</sup> V.N., XLII..., p. 247.

<sup>98</sup> Pg. XXVI, 99. Au ciel de Vénus (*Pd.* IX, 67-142), Folquet est l'exemple éclatant de la

rapprocher du Christ. Par ce clin d'œil, Dante laisserait ainsi une chance au second Guido de trouver lui aussi avant sa mort la voie de Dieu.

**Marina MARIETTI**

---

conversion du poète “ amoureux ” parvenue à son terme.