

MEMOIRE ET ECRITURE POETIQUE DANS LE CHANT XVII DU PARADIS.

Quand, dans le ciel de Mars, Dante rencontre son trisaïeul Cacciaguida, le lecteur assiste à l'émouvante prophétie de l'exil du poète mais également à l'affirmation de la valeur de son oeuvre poétique. Dans cette affirmation, Dante auteur adopte un lexique très proche de celui utilisé par les traités de rhétorique, en particulier ceux se rapportant à *l'ars memorativa*¹. J'ai indiqué, dans une précédente recherche², l'influence de ces traités sur la poétique de Dante et le lien étroit unissant sa poésie à la mémoire. Le chant XVII du *Paradis* me paraît être un de ceux qui révèlent de manière explicite comment l'acte de création chez Dante est en filiation directe avec les règles des traités.

Une lecture de la *Comédie* sous cet angle permet de préciser le sens d'expressions apparemment univoques comme *mente* ou *tesoro*, elle donne un sens nouveau aux conseils de Cacciaguida et permet d'appliquer ce jugement d'Edmond Faral aux règles de *l'ars memorativa* : « ces doctrines n'ont pas été des élucubrations inutiles ; les écrivains s'en sont nourris ; et quand on en aura démêlé les répercussions sur leurs oeuvres, l'histoire littéraire aura fait un gain appréciable : on aura saisi un des ressorts importants de la création artistique : le métier à côté du génie. »³

¹ Après le poète grec Simonide de Céos, après Platon et Aristote, c'est dans une oeuvre de Cicéron, le *De Oratore*, que nous retrouvons les expressions et les concepts liés à l'art de la mémoire, également nommé « mémoire artificielle ». Le terme latin *ars memorandi* ou *ars memorativa* désigne des traités autonomes ; le plus souvent il s'agit de sections sur la mémoire placées à la fin des volumes consacrés à la philosophie ou à la rhétorique. Cet art, en étroite relation avec l'art du discours, se fonde sur une technique dite des lieux et des images dont le premier théoricien est l'auteur anonyme de *l'Ad Herennium*, ou *Rhétorique à Herennius*.

² L. De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie*, thèse de doctorat sous la direction de madame A. Machet, Université Lumière, Lyon 2, 1991.

³ F. Faral. *Les arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle*. Paris, Champion, 1971, introduction, p XIII.

I La mémoire et le trésor

L'art de la mémoire, en étroite relation avec l'art du discours, se fonde sur une technique dite des lieux et des images dont le premier théoricien est l'auteur anonyme de *l'Ad Herennium* ou *Rhétorique à Herennius*⁴. Ce traité fut longtemps attribué par erreur à Cicéron ; rattaché dans la tradition manuscrite au *De Inventione*, il prit le nom de *Rhetorica secunda* et Dante lui-même dans le *Monarchia* commet l'erreur en donnant la « Prima Rhetorica » comme référence pour une citation du *De Inventione* cicéronien⁵.

L' *Ad Herennium*, attribué à Cicéron, va se répandre prodigieusement. « On s'inspire du traité latin... pour écrire les fameuses *artes poeticae*... ce qui multiplie en quelque sorte les leçons du manuel »⁶ écrit Guy Achard dans son introduction. D'autre part, il est raisonnable de penser que les traités ayant survécu à la destruction présentent peu de variantes par rapport à ceux connus de Dante. Ils devaient être insérés dans un livre plus général, ou bien placés à la fin des traités de rhétorique pour permettre une consultation rapide, à la manière d'un supplément détachable. Jacques Berlioz souligne que « ces traités sur la mémoire artificielle qui se multiplièrent aux XVe et XVIe siècles ne faisaient en fait qu'étudier, commenter et amplifier les règles, les doctrines et les préceptes qui remontaient à l'Antiquité et qui arrivèrent aux auteurs du XVe siècle et à ceux de la Renaissance à travers l'oeuvre des grands maîtres de la scolastique. »⁷

⁴ *Rhétorique à Herennius*. Texte établi et traduit par Guy Achard. Paris, Les Belles Lettres, 1989, Livre III. On y trouve les définitions suivantes:

« *artificiosa est ea quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis* »
Livre XIII, 28, p 144

« La mémoire artificielle est celle que renforcent une espèce d'apprentissage et des règles méthodiques »

« *Constat igitur artificiosa memoria locis et imaginibus* », 29, p 115, « La mémoire artificielle prend appui sur des emplacements et des images.

⁵ (« *Propter quod bene Tullius in Prima rhetorica...* ») Dante, *Monarchia*, II, 5, Ed. Rizzoli, B.U.R., 1988, p 248.

⁶ *Rhétorique à Herennius*, op. cit., introd., p L II

⁷ Jacques Berlioz, *La mémoire du prédicateur*, p 170, voir Infra.

La plupart des médiévistes, à la suite de Jacques Berlioz, Paul Zumthor et Carlo Del Corno, admettent l'autonomie de l'art de la mémoire et son influence dans l'écriture médiévale. Sur cette même question voir :

Jacques BERLIOZ, *le récit efficace ; l'exemplum au service de la prédication (XIIIe-XVe siècles)* in *Rhétorique et histoire, L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*. Table Ronde, Ecole française de Rome (Moyen-âge - Temps modernes) – 92 (1980), *La mémoire du prédicateur. Recherches sur la mémorisation des récits exemplaires (XIIIe - XVe siècles)*, in *Temps, mémoire, tradition au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Université de Provence,

Toute la deuxième moitié de Livre III de *l'Ad Herennium* est consacrée à la mémoire et l'auteur introduit son propos par ces termes : « Passons maintenant à la mémoire, trésor qui rassemble toutes les idées fournies par l'invention et qui conserve toutes les parties de la rhétorique. »⁸ La métaphore de la mémoire comparée à un palais rempli de trésors sera tellement reprise que les deux termes finissent par s'employer l'un pour l'autre. Dans le livre X des *Confessions*, Saint Augustin dit arriver « à ces palais immenses de ma mémoire où se conservent les trésors de ces innombrables images qui y sont entrées par la porte de mes sens »⁹. Nous retrouvons le « couple » mémoire-trésor dans le premier chant du *Paradis* lorsque la confiance dans les possibilités mnémoniques affirmée au chant II de *l'Enfer* devient de plus en plus fragile, au fur et à mesure de la « montée » vers Dieu. Dante avertit le lecteur : -

« *Veramente quant'io del regno santo
nella mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto* »¹⁰

La plupart des traducteurs de la *Divine Comédie* commettent un faux-sens dans la traduction de ces vers en traduisant *mente* par « pensée » ou « âme »¹¹. Or, il ne fait aucun doute que le poète associe son expression poétique à la capacité de rétention des images d'une mémoire humaine. Un ancien commentateur comme Buti ne s'y trompe pas : « *cioè tanto ne dirò in questa mia cantica, quanto io potuto riponere nella mia memoria* »¹². Le commentaire de C. Landino fait également écho aux capacités mnémoniques du poète : « *non promette dire assolutamente ogni cosa* :

1983; p 170-177, Paul ZUMTHOR, *Présence de la voix. Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983. Bruno ROY et Paul ZUMTHOR, *jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal, Les Presses de l'Université. Paris, Vrin, 1985.

Pierre RICHE. *Les écoles et l'enseignement dans l'occident chrétien de la fin du Ve siècle au milieu du XIe*. Paris, Ed. Aubier-Montaigne, 1979.

⁸ *Rhétorique à Herennius*, op. cit., Livre III, 27, p 113.

⁹ « *Et venio in campos et lata praetoria memorial meae ubi sunt innumerabilium imaginum de cujusquomodi rebus sensibus invectarum.* »

Confessiones divi Augustini. Libri Tredecim, Parisiis, Apud Mequignon juniorem Lugduni Apud Perisse Fratres, Bibliopolas, 1824, p. 240.

¹⁰ « *Vraiment tout ce que du saint royaume*

*j'ai pu faire trésor dans ma mémoire
sera désormais la matière de mon chant* »

Par., I, 10-12

(le mot *mente* est trop souvent traduit par esprit alors que souvent il a le sens de mémoire - voir notre étude, p.117 et suiv.)

¹¹ La dernière traduction en date (de J. Risset) n'échappe pas à ce faux sens.

¹² *Commento di Francesco da Buti sopra la Divinia Comedia di Dante*, publié par C. Giannini, Pise, Nistri, 1958 - 1862, 3 vol., in 4°, p. 13.

perche non puo la mente humana comprehendere ogni cosa. Et niente dimeno molto piu concepe che non puo esprimere. Ma tanto quanto lui puote far thesoro tanto esprimere quanto mando alla memoria. Thesoro chiamano el luogo dove riponiamo nostre ricchezze.

Et per questo Cicerone et molti altri latini chiamano thesoro la memoria : perche ha quella potentia dell'anima laquale ci serva quello che inteso habbiamo o imparato »¹³.

Ce rapprochement mémoire-trésor conduit le lecteur à un autre rapprochement, celui des rencontres de Dante personnage avec Brunetto Latini et Cacciaguida. Ces rencontres sollicitent toutes deux la mémoire du voyageur et dans les deux cas nous retrouvons l'expression *tesoro* associée à une oeuvre littéraire.

II La notion de « trésor » dans les épisodes de B. Latini et de Cacciaguida

Au premier abord, il est pour le moins anachronique de rapprocher ces deux personnages du poème. Pourtant les rencontres de Dante et de B. Latini au chant XV de *l'Enfer*, puis celle avec Cacciaguida au chant XV du *Paradis*, constituent un exemple de situations symétriques où la mémoire du lecteur peut opérer une série de rapprochements éclairants. Ces rencontres sont toutes deux l'objet de scènes d'une intense émotion où, après le rappel des divisions florentines, il est dévoilé au poète une partie de son avenir ainsi que sa future gloire littéraire.

La rencontre avec Brunetto Latini advient au septième cercle celui des violents, dans le troisième « giron » où sont punis ceux qui ont fait violence à la nature, fille de Dieu. Dante et Virgile voient venir vers eux un groupe d'âmes. Il s'agit de sodomites parmi lesquels Dante reconnaît Brunetto Latini. Les vers 30 à 120 nous restituent une émouvante situation de retrouvailles entre maître et disciple sous le regard bienveillant de Virgile, le maître en poésie.

¹³ « Le poète ne promet pas de redire absolument tout parce que la mémoire humaine ne peut englober toute chose. Et de plus elle conçoit beaucoup plus qu'elle ne peut exprimer. Mais tout ce qu'il pourra conserver comme un trésor, il pourra l'exprimer en faisant appel à sa mémoire. Trésor, ainsi est appelé ce lieu où nous déposons nos richesses. C'est pourquoi Cicéron et bien d'autres auteurs latins appellent la mémoire, trésor ; car elle est cette puissance de l'âme qui conserve ce que nous avons compris ou appris par coeur. »

Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino

Florence 1481 et Venise 1536. p. 325.

Brunetto Latini, ou Brunetto Latino (1220 ? - 1294), fut à la fois homme de lettres et homme politique à Florence. Auteur du *Trésor*, vaste compilation encyclopédique contenant *une* Rhétorique, il traduisit également la *Prima Rhetorica* de Cicéron (en fait, le *De Inventione*). Il connaissait bien les règles de la mémoire artificielle car il y fait référence dans le troisième livre du *Trésor*¹⁴. La reconnaissance de Dante pour l'enseignement de Brunetto se manifeste dans l'affirmation du bon souvenir qu'il conserve de son maître :

« ch'è 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona imagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora
m'insegnavate come l'uom s'eterna. »¹⁵

Si le souvenir du vieux maître est comme une image gravée dans la mémoire (*mente - fitta - imagine*), la filiation Brunetto - Dante apparaît également dans la parenté de leurs oeuvres. A la fin de la rencontre Brunetto recommande à Dante son « Trésor » :

« sieti raccomandato il mio Tesoro
nel qual io vivo ancora... »¹⁶

L'oeuvre littéraire majeure de Brunetto Latini avait pour ambition celle des *Summa*, c'est-à-dire la volonté de réunir toutes les connaissances. La mémorisation de ces connaissances permettait à l'homme de comprendre l'univers, d'en disposer les éléments dans les chambres de sa mémoire, d'où l'appellation de « trésor ».

Dans la rencontre du chant XV du *Paradis*, Cacciaguida prédit à Dante la haine de ses ennemis et l'exil qui le menace, puis le narrateur reprend le cours de son récit et au chant XVII nous trouvons ces vers :

¹⁴ B. Latini affirme dans le troisième livre du *Trésor* qu'il connaît la « memore artificiel que l'en acquiert par enseignement des sages. »

B. Latini, *Li livres dou Tresor*, par P. Chabaille, Paris, Imprimerie impériale, 1853, p. 474.

¹⁵ « car dans ma mémoire est gravée, et j'en souffre à présent,
la chère et bonne image paternelle
de vous, quand heure après heure
vous m'enseigniez sur terre, comment l'homme gagne
éternité. » *Enf.*, XV, 82 - 85

¹⁶ « Recommandé te soit mon trésor où je survis... »

Enf., XV, 119 - 120

Dans le *Trésor*, B. Latini indique justement que le « mémoire est trésorière de toutes choses », op. cit., p. 23.

« *La luce in che rideva il mio tesoro
ch'io trovai li...* »¹⁷

« Rideva » a ici le sens de briller, rayonner et André Pézard a indiqué que le terme de *tesoro* ne peut désigner ni Béatrice, ni le personnage de Cacciaguida¹⁸. Le mot « trésor » indique l'œuvre poétique à laquelle Dante, comme Brunetto, a confié tout son savoir et par laquelle il espère vivre longtemps dans la mémoire des hommes. « Dans sa *Comédie*, Dante vivra comme Brunet vit dans son *Trésor*. La *Comédie* est le *Trésor* de Dante [...] Le poète... tourné vers les choses éternelles, entreprend désormais de rassembler dans la troisième partie de son poème les plus sublimes beautés de la création et de l'esprit humain, de même que dans les deux autres *cantiche* il a déjà résumé les misères humaines. »¹⁹. Dante confirme le sens du mot « trésor » dans la lettre à Can grande della Scala : « et qu'il veut [le poète], du royaume céleste, dire tout ce qu'il a pu garder en sa mémoire comme un trésor »

Le trésor (*thesaurum*) indique à la fois l'œuvre elle-même et l'opération de compilation mnémotecnique exigée par celle-ci. Toutefois, si la mémoire est nécessaire, elle ne se révèle pas toujours suffisante à la narration du voyage, car l'acte poétique prenant sa source dans la mémoire doit se développer par l'utilisation des images. Cela devient plus essentiel encore dans la dernière partie du voyage où, compte tenu de l'absence de repères sensoriels, le narrateur est constamment obligé de rendre compte de son expérience au moyen de comparaisons concrètes et de jalonner son parcours d'images frappantes ou de figures symboliques comme la Croix, l'Échelle, l'Aigle, la Roue ou la figure de l'Arbre inversé, image concrète du Paradis.

III La formation d'images frappantes

La meilleure image possible, celle qui va rester imprimée dans la mémoire, devra se conformer aux règles énoncées par l'auteur de *l'Ad Herennium*²⁰. Ces règles indiquent que l'image doit créer un choc

¹⁷ « La lumière où riait mon trésor que je trouvai là... »
Par, XVII, 121 - 122

¹⁸ A. Pézard, *Dante sous la pluie de feu*, Paris, Vrin, 1950, p. 401 et suiv.

¹⁹ « *Dicere vult [Poeta] de regno celesti quicquid in mente sua, quasi thesaurum, potuit ritenere* »

Épître, XIII, 52

²⁰ « Ce cri de toi fera comme le vent
qui secoue surtout les cimes les plus hautes
ce qui n'est pas un mince sujet d'honneur.

émotionnel ; pour cela elle portera la marque de l'excessif et de l'insolite.

Nous trouvons dans la *Divine Comédie* une indication fort précise sur la technique de formation des images de mémoire, qui apparaît également comme un élément de la poésie dantesque. Le chant XVII du *Paradis* se termine par une exhortation de l'aïeul de Dante, Cacciaguida : cette « tirade » constitue, par son contenu et par l'éloquence du ton, une véritable profession de foi de l'écrivain. A Dante qui semble hésiter sur ce qu'il doit dire ou cacher de son voyage, Cacciaguida suggère de livrer au grand jour sa « vision » toute entière. Puis, il explique pourquoi et comment :

*« Questo tuo grido farà come vento
che le più alte cime più percuote ;
e ciò non fa d'onor poco argomento.*

*Però ti son mostrate in queste rote,
nel monte e ne la valle dolorosa
pur l'anime che son di fama note,*

*che l'animo di quel ch'ode, non posa
nè ferma fede per esemplo ch'aia
la sua radice incognita ed ascosa*

nè per altro argomento che non paia »²¹

Cacciaguida indique à Dante que seules lui ont été montrées les âmes *che son di fama note*, c'est-à-dire les âmes connues par leurs faits ou méfaits, par leurs travaux ou leurs écrits. L'aïeul termine son discours en expliquant la raison de ce choix. En réalité ces vers peuvent également se comprendre comme l'expression d'une poésie des images exemplaires dérivée en droit fil de *l'Ad Herennium*. L'auteur de *l'Ad*

Si dans ces sphères, sur la montagne
et dans la vallée douloureuse ne te sont montrées
que les âmes qui furent en renom

c'est que l'esprit de l'auditeur ne retient
aucun exemple et n'y accorde foi,
si son origine est obscure ou inconnue,
ni aucun concept qui ne soit sous forme imagée. »

Par., XVII, 133 - 142

²¹ « *Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit quod genus in memoria diutissime potest haberi. Id accidet si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non mutas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus; si egregiam pulcritudinem aut unicam turpitudinem eis adtribuemus.* », *Rhét. à Herennius*. op. cit., III, 37, p. 122

Herennium conseillait de former « des images du genre de celles qui peuvent être conservées très longtemps en mémoire. Ce sera le cas si nous établissons des similitudes aussi frappantes que possible ; si nous employons des images qui ne soient ni muettes ni floues mais qui soient en action ; si nous leur conférons une beauté exceptionnelle ou une laideur singulière ». Dans le but de laisser une trace dans l'esprit du lecteur de la *Divine Comédie*, le poète ne pouvait que choisir des exemples de personnes connues, des cas qui ne soient pas *incogniti*. Pour instruire l'auditeur ou le lecteur, le poète ne devra pas mettre en avant un concept abstrait, mais des arguments qui *paiono*, c'est-à-dire qui apparaissent, sensibles et frappants, sous forme d'images. Nous avons là, sous forme poétique, une règle de base de la formation des images mentales donnée par les traités *d'ars memorativa*. Cacciaguida lui-même, dans son exhortation, donne l'exemple à suivre en utilisant les images concrètes pour désigner *l'Enfer (valle dolorosa)*, le *Purgatoire (monte)*, le *Paradis (queste rote : les roues)*.

Dès lors, il était souhaitable que le poète puise non seulement dans l'actualité toscane, mais aussi dans le patrimoine culturel et dans les arts figuratifs qui offraient à sa vue tout un réservoir d'images concrètes. Utiliser des personnes connues conduisait Dante soit à introduire l'histoire contemporaine dans une oeuvre de fiction, soit à puiser dans les grands auteurs des exemples connus de tous. Il en résulte le double effet de « toscanisation » de l'univers dantesque et de contamination par des réminiscences littéraires des textes anciens, surtout ceux d'Ovide, Lucain, Boèce et Virgile.

IV *L'ovile* retrouvé et les lieux du parcours

Qu'est-ce que la création poétique sinon la tentative de représenter un monde imaginaire, vivant, évocateur et complet ? Dans cette tentative, la mémoire du poète constamment sollicitée joue son rôle de caverne aux trésors. C'est elle qui fournit les images et alimente le souvenir. S'agissant du voyage dont personne n'est revenu, les souvenirs sont d'abord ceux du voyageur qui tente de raconter son itinéraire, mais au travers de cette narration, resurgit tout autant l'histoire individuelle que l'histoire intérieure de l'auteur-personnage. Examinés dans leur rapport syntaxique à l'intérieur du processus de création, la mémoire et les souvenirs s'éclairent l'un par l'autre : le premier terme, la mémoire, suggère le contexte du voyage, elle en établit en quelque sorte les lieux, c'est-à-dire la représentation du monde dans le cadre de l'histoire chrétienne entendue comme histoire universelle de l'humanité. C'est le cheminement de lieu en lieu vers la joie et la lumière du Paradis et j'ai

établi tout ce que cette représentation doit aux règles traditionnelles de l'*ars memorativa*. Quant aux souvenirs, ils restent liés à l'exemplarité du destin individuel de l'homme Dante. Ils se manifestent par la création d'images comme la projection psychologique d'une histoire intérieure qui se veut exemplaire. Ces souvenirs font alors resurgir de manière fugace et inattendue des épisodes autobiographiques significatifs comme pour reconstruire un sens, celui d'une vie dramatiquement tendue vers la quête de *l'ovile* perdu.

Rencontrant son aïeul Cacciaguida, le voyageur demande aussitôt:

« *ditemi dell'ovile di San Giovanni* »²² Quelques chants plus loin, il exprimera de façon pathétique son espoir de retour au :

« *...bello ovile ov'io dormi'agnello* »²³

La rencontre avec l'aïeul est essentielle à plusieurs titres. Cacciaguida constitue une « mémoire » du passé de Florence et annonce en même temps l'avenir du poète. Cacciaguida est sollicité par Dante comme les rédacteurs des chroniques florentines interrogeaient les membres de la famille encore vivants. Le nom et les armes jouent un rôle fixateur de la mémoire familiale.

« *Quai fuor li vostri antichi, e quai fuor li anni
che si segnaro in vostra puerizia* »²⁴

Voilà ce que Dante demande en premier à son aïeul. Mais Cacciaguida est aussi la conscience, c'est lui qui exhorte Dante à rendre manifeste toute sa vision, à ne pas renoncer à écrire sa *Comédie*. De la même façon que Brunetto Latini demande à vivre dans la mémoire des hommes grâce à son *Trésor*, de même Dante reste soucieux de la mémoire qu'il laissera à la postérité :

« *e s'io al vero son timido amico,
temo di perder viver tra coloro
che questo tempo chiameranno antico* »²⁵

²² « parlez-moi du bercail de Saint-Jean » *Par.*, XVI, 25.

²³ ... « beau bercail où je dormis agneau. » *Par.*, XXV,5.

²⁴ « Quels furent vos aïeux et quelles années
marquèrent le temps de votre enfance. »

Par., XVI, 23-24.

²⁵ « et si je suis timide ami du vrai,
je crains de perdre vie auprès de ceux
qui appelleront « ancien » ce temps-ci. »

Par., XVII, 118-120.

« Ainsi, parmi les splendeurs du *Paradis*, et jusque dans l'orgueil du chef-d'œuvre promis au monde, Dante secrètement demeure fidèle au souvenir de Brunet Latin »²⁶. Dante est encore vivant, et donc lié à un temps humain, mesuré et mesurable, que la mémoire peut reparcourir. C'est justement cette présence d'une temporalité humaine dans l'éternel divin qui suscite la réaction des âmes rencontrées et rapproche le champ de la mémoire de celui de l'écriture poétique. Le choc entre temps et éternité s'étale et se répète à chaque lieu du parcours. Ce temps de la mémoire ne constitue pas seulement une brillante invention dramatique mais aussi un élément fondamental de l'expérience du protagoniste. Les lieux de la *Divine Comédie* sont repeuplés par la mémoire de l'auteur comme dans une sorte de « Recherche du temps perdu ». Non seulement la mémoire de Dante relate des faits historiques (le Jubilé de 1300, la bataille de Caprona, etc.) mais également des scènes vues ou vécues par l'auteur : des corps humains sur un bûcher (*Purg.*, XXVII, 17-18), une revue de cavaliers (*Enf.*, XXII, 1-11), etc.

Le poème de Dante ne met pas en scène que la mémoire de son auteur ou de personnages singuliers, il dresse en même temps un tableau de la mémoire collective de l'humanité. Il s'agit d'un parcours ordonné puisqu'il se réalise à partir du temps actuel évoqué surtout en *Enfer*, pour passer aux époques plus reculées d'une :

« *Fiorenza dentro da la cerchia antica* »²⁷

et finir par l'Antiquité et l'enfance du monde au chant XXVI du *Paradis*. La mémoire du poète s'ordonne selon un parcours que Dante personnage refait comme dans les lieux de mémoire. Ainsi, lorsque Cacciaguida lui narre les discordes florentines, le voyageur se souvient d'abord des obscures prédictions sur son avenir faites par Oderisi da Gubbio au *Purgatoire*, puis de celles, en *Enfer*, de Vanni Fucci, et enfin de Farinata au chant VI :

*« mentre ch'io era a Virgilio congiunto
su per lo monte che l'anime cura
e discendendo nel mondo defunto,*

*dette mi fuor della mia vita futura
parole gravi... »*²⁸

²⁶ A. Pézard, *op. cit.*, p. 405.

²⁷ « Florence, alors dans son antique enceinte »
Par., XV, 97.

²⁸ « tandis que j'étais encore avec Virgile,
gravissant le mont qui soigne les âmes

Le souvenir du poète ne suit pas l'ordre chronologique comme on pourrait s'y attendre (Farinata - Oderisi) mais reparcourt le chemin suivi en partant de la prédiction la plus récente jusqu'à la plus ancienne. En utilisant cet ordre particulier Dante procède bien selon les règles de l'art de la mémoire. Les lieux de mémoire constituaient un parcours ordonné qu'il fallait mémoriser parfaitement, ce parcours devait pouvoir être fait en partant du début ou de la fin.²⁹ On peut retrouver ainsi tout au long du poème l'influence des conseils de *l'Ad Herennium* ou les métaphores reprises dans les règles de « *l'ars memorativa* », à tel point que Carlo Del Corno, dans un récent ouvrage, a pu affirmer : « *Valgono per Dante, come per gran parte della letteratura medievale, i principi della memoria artificiale* ».³⁰

Si la création poétique ne peut se réduire à l'application de règles, il est certain que les traités de rhétorique et en particulier la section de ceux-ci traitant de la mémoire, ont pu constituer les premiers arts poétiques. Le rapport entre mémoire et poésie a assumé en premier lieu un caractère d'ordre pratique. Le vers est vite apparu comme une aide à la mémoire naturelle. Si le poème, appris par cœur, reste plus longtemps fixé en mémoire que le texte en prose, la poésie chantée était à son tour plus facilement mémorisée que le texte écrit. A l'intérieur même de la *Divine Comédie*, nous avons pu remarquer que de *l'Enfer* au *Paradis* s'élabore une progression constante des techniques de mémorisation. Des hurlements et des borborygmes des fosses infernales, difficiles à retenir, nous passons aux paroles et aux prières du *Purgatoire* pour arriver aux chants accompagnant les danses des bienheureux. Nous trouvons là une progression de la voix humaine vers un ordre relevant à la fois de la poétique et de la mnémonique.

Au *Paradis*, les figures symboliques n'existent pas seulement comme instruments de l'Ordo à célébrer ; elles sont là pour que le lecteur puisse pénétrer sans trop d'efforts dans l'univers du poète. Ainsi, en composant une oeuvre ordonnée et mémorisable, Dante, par le pouvoir de la création poétique, peut contrecarrer le désordre du monde et

et descendant dans le monde des morts,
il ne fut dit sur ma vie future
des paroles qui me pèsent... »

Par., XVII, 19-23.

²⁹ Tous les lieux du parcours de mémoire devaient être familiers à l'opérateur au point de faire comme Sénèque qui était capable de se souvenir de plus de deux mille lieux « en partant du- début ou de la fin comme le font les enfants avec l'alphabet quand ils le lisent à l'envers. »

voir L. De Poli, *Le manuscrit de la Mémoire*, Université Lumière Lyon 2, 1988, p. 114

³⁰ C. DEL CORNO, *Exemplum e letteratura tra medioevo e rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 196.

redonner un sens à une vie où l'amer souvenir des jours heureux s'estompe devant le triomphe lent, mais certain, de la mémoire et de la poésie.

Luigi DE POLI

