Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

LE PURGATOIRE DE LA POÉSIE LYRIQUE

Un personnage qui sera nommé Dante (*Purg.*, XXX, 63) traverse les trois royaumes d'outre-tombe. A ce titre, ce vivant représente aussi l'humanité en marche vers le salut, et plus précisément, au purgatoire, vers la reconquête de son libre arbitre. Mais ce voyageur, comme G. Contini l'a montré[1], est qualifié, pour vivre cette expérience, avant tout par son statut de poète. Pour la vivre, et donc pour la rapporter, pour la parler, en vertu d'une mission de témoin et de « prophète » qui lui sera assignée explicitement, au paradis, par Cacciaguida, par Béatrice, par saint Pierre.

« Poète », cependant, est un terme qui demande réflexion. Le personnage qui est censé, en 1300, rencontrer Virgile au sortir de la forêt sauvage est d'abord un lecteur assidu de l'*Enéide*, ensuite un « dicitore per rima », auteur de textes lyriques et de quelques chansons doctrinales. Or, même si dès le chapitre XXV de la *Vita Nova* Dante revendiquait pour les (bons) rimeurs en langue vulgaire le titre de *poete*, ce n'est que dans la *Comédie* qu'il se mesure véritablement aux poètes latins (Virgile, Ovide, Lucain...). C'est donc l'écriture même du « poema sacro » - un autre voyage, un autre défi - qui, au fil des chants, le constitue en témoin et en prophète, poète par excellence. Il le dit au début du chant XXV du *Paradis*, où le narrateur évoque le présent et le futur d'une œuvre qui lui vaudra (du moins l'espère-t-il) de retrouver ses droits de citoyen de Florence, d'y revenir comme *poeta* et d'y ceindre la couronne de lauriers.

1 G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia,* in *Un'idea di Dante*, Turin, Einaudi, 1970, p. 33-62.

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

Dans ce chant, le personnage approche du terme de son voyage, et le *scriba dei* touche presque au terme de son travail. Auparavant, leur commun parcours a traversé aussi l'histoire de la poésie (celle de Dante comprise), sur laquelle ils ont à plusieurs reprises jeté un regard rétrospectif - pas nécessairement le même regard d'ailleurs.

De ce point de vue, le *Purgatoire* est le cantique le plus riche en déclarations explicites (XI, XXIV, XXVI, mais on ne saurait oublier l'épisode de Casella au chant II, la rencontre avec Forese au chant XXIII, non plus que le discours sur l'amour qui, au chant XVIII, dans la bouche de Virgile, éclaire la poétique dernière de Dante). On évoquera aussi le chant V de l'*Enfer*, et la rencontre de Folquet de Marseille au chant IX du *Paradis*[2].

L'enjeu de cette rétrospection est, nous l'avons dit, la qualification du protagoniste ainsi que celle du rédacteur ; c'est aussi, plus généralement, le statut de la création poétique. Dès les premières réflexions de la *Vita Nova*, la poésie était conçue comme un instrument de connaissance (et même de constitution) de l'expérience humaine. Mais le contenu de cette conception s'enrichit et se transforme au cours de la vie et de la carrière poétique de Dante.

La composition du « libello » (1293-95) avait été une première entreprise heuristique. La sélection et, à travers le récit en prose, la réorientation des poésies permettait d'en extraire ou d'y réinjecter le sens d'une expérience historique vitale (la rencontre de Béatrice) et par suite le sens de l'écriture elle-même. Ainsi, la *Vita Nova* illustrait-elle déjà la nécessaire mutation de la poésie courtoise, vouée à un type de communication codée, en une poésie absolue, parce qu'émancipée de toute visée pratique (la « poésie de la louange ») puis, ultérieurement, en une poésie autre, inouïe, esquissée et annoncée à la fin de l'ouvrage. Tout cela impliquait une interrogation sur la vocation de la poésie et une réflexion encore sommaire sur ses techniques analogiques (chapitre XXV).

Plus tard, Dante aborde dans le *De vulgari eloquentia*, cette fois avec les outils du linguiste et du poéticien, l'examen du parcours plus vaste de la littérature romane. Dans la perspective qui est la nôtre ici, le palmarès (qui dans le poème se modifiera) des « doctores » d'oc, d'oïl et de sì nous

2 Dante cite également (*Par.*, VIII, 37) sa chanson « Voi che'ntendendo il terzo ciel movete » mais sans la gloser, comme une allusion à un savoir cosmographique et angélologique.

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

importe moins que l'élargissement de la compétence de la poésie vernaculaire à des thèmes autres que l'amour, à savoir les armes et la vertu. Sur ce dernier sujet, Dante avait déjà écrit des chansons philosophiques et lui-même se définit comme « cantor rectitudo ». Et, surtout, l'affirmation capitale du lien sacré qui unit la langue naturelle au langage poétique[3]. La langue naturelle, autrement dit le vulgaire, est le premier don accordé par Dieu à l'homme. Malgré la multiplication des langues et la corruption de l'idiome primitif après la punition de l'orgueil babélique, cette langue conserve son caractère sacré. Or, précisément, l'art poétique est seul capable de lui rendre, au moins en partie, son unicité et sa stabilité, comme Dante l'explique plus tard dans le *Banquet*[4].

La *Comédie*, dernière phase de cette réflexion, inclut tout à la fois les raisons philosophiques et théologiques, et les exemples tirés de la pratique littéraire, tout en actualisant le modèle (intenté jusqu'alors) d'une poésie totale, qui subsume et dépasse toutes les pratiques précédentes.

Il ne faut pas oublier, cependant, en parcourant les fragments de poétique qui émergent à la faveur des rencontres dans l'au-delà, que la rédaction de l'*Enfer* et du *Purgatoire* s'étend de 1306 à 1316 (selon la chronologie proposée par G. Padoan) : d'éventuelles « corrections de trajectoire » ne sauraient donc surprendre. N'oublions pas non plus que, comme le préciserait une didascalie de théâtre, « l'action se passe en avril 1300 » ; le personnage est donc distinct du narrateur qui le met en scène et aussi de l'auteur qui construit l'espace de l'au-delà et en fixe les règles, même s'il arrive, bien entendu, au personnage d'être leur porte-parole. Disons que la distance qui les sépare est variable. Le personnage, en dehors de son symbolisme universel, est d'abord la projection (la rétroprojection) d'un ego en quête de savoir. Pour prendre un exemple très discuté, celui qui (au chant XXIV du *Purgatoire*) dit « I'mi son un, che quando/ Amor mi spira... »[3] ne se confond pas totalement, malgré l'usage du présent (« noto ») et le sens nouveau que revêt le concept d'amour dans ce voyage vers Dieu - avec le *poeta* qui, sous une dictée bien plus impérieuse, écrit la *Comédie*. Celui-ci s'inscrit dans le prolongement de l'expérience d'écriture décrite au chant XXIV, mais à un niveau de responsabilité beaucoup plus élevé.

---

3 Sur ce point, voir notamment les pages précises et synthétiques de M. PICONE *dans 'Vita nuova' e tradizione romanza*, Padoue, Liviana, 1979.

4 « Ciascuna cosa studia naturalmente a la sua conservazione : onde, se lo volgare per sé potesse studiare, studierebbe a questa ; e quella sarebbe acconciare sé a più stabilitade, e più stabilitade non potrebbe avere che in legare sé con numero e con rime » (*Banquet*, I, xiii, 6).

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

C'est en tenant compte autant que possible de ces divers décalages que nous envisagerons quelques points de la poétique et de l'histoire de la poésie inscrits dans le texte. Pour cela, nous utiliserons diverses rubriques dont certaines, métaphoriques, sont empruntées à Dante lui-même, en les accompagnant de quelques citations destinées à éclairer notre propos.

1. La forge de la langue

« **Questi, ch'io ti cerno/ col dito...** (Arnaut Daniel) **/ fu miglior fabbro del parlar materno** » (*Purg.* XXVI, 115-117)

« Obri e lim/ motz de valor/ ab art d'Amor » (« Je travaille et lime/ des paroles de valeur/ avec l'art d'Amour ») Arnaut Daniel

« Ab gai so cuindet et leri/ fas motz e capus e doli,/ que seran verai e sert/ quan n'aurai passat la lima,/ qu'Amors marves plan' e daura/ mon chantar » (« Sur un air gai, gracieux et joyeux/ je compose et dégrossis et rabote des paroles/ qui seront vraies et certaines/ quand j'y aurai passé la lime,/ car Amour lisse promptement et dore / mon chant... ») Arnaut Daniel

« Amore ha fabbricato ciò ch'io limo » Guido Cavalcanti

La métaphore artisanale prêtée à Guinizzelli n'est pas, comme le montrent les autres citations (et l'on pourrait remonter aux Latins) une invention de Dante. Elle relève d'ailleurs d'une conception technique de l'art poétique qu'illustrent elles aussi les *Poetriae* du Moyen Age latin et le livre II du *De vulgari eloquentia* : le métier (l'*ars*) est la condition non suffisante, mais indispensable, pour devenir poète.

Dante, par la voix de Guinizzelli, fait donc d'Arnaut un ouvrier du langage[5] : gardons l'image de la forge, où l'on trouve le feu qui affine et dompte la matière (nous reviendrons sur ce point). Artisan forgeant la langue maternelle, œuvrant sur et dans cette langue, Arnaut en tire en quelque sorte, comme de l'or, le modèle archétypique qui s'y trouvait enfoui et que seule la poésie peut façonner, stabiliser et magnifier. Loin d'être conçu comme un écart par rapport à quelque hypothétique langage standard - une idée fausse qui a la vie dure -, le langage de la poésie représente pour Dante l'actualisation la plus parfaite possible de la « natural loquela ». C'est ce qui s'est passé d'ailleurs dans la poésie occitane : une *koiné* littéraire s'est peu à peu formée sur la base des nombreux parlers d'oc. Et c'est pourquoi, soit dit en passant, condamner

5 En souvenir de ce passage, T.S. Eliot dédie son poème *Waste land* à Ezra Pound « the better craftsman ».

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

Guittone équivaut à refuser les excursions langagières incontrôlées, une culture extensive et non intensive de la langue, éloignée de la téléologie qui guide ses véritables artisans.

En disant qu'Arnaut a surpassé non seulement tous les « versi d'amore » mais aussi les « prose di romanzi », Dante n'attribue pas à Arnaut une œuvre narrative : il étend magnanimement les prestiges de l'art à la prose fictionnelle (pour l'essentiel en langue d'oïl). Mais celle-ci est seconde : déjà, dans son traité, Dante écrivait que le modèle du « vulgaire illustre » en prose devait être cherché dans la poésie.

Langue maternelle, langage de l'amour, langage de la poésie réglé par la rhétorique et la prosodie, à l'enseigne d'une musicalité inscrite dans ce langage même[6] : voilà autant de concepts qui circulent du *De vulgari eloquentia* au poème après s'être affinés, eux aussi, dans les échanges du personnage-poète avec les poètes et personnages de sa *Comédie*. Au paradis, le ciel de Vénus, où apparaît Folquet de Marseille, est aussi (comme l'a rappelé André Pézard) le ciel de la Rhétorique[7].

Revenons un instant sur la deuxième citation d'Arnaut Daniel. Elle contient une assertion qui peut sembler troublante : la vérité, la certitude même des paroles d'amour seraient le résultat du « limage ». Est-ce incompatible avec ce que Dante dit, au chant XXIV du *Purgatoire*, de la dictée d'Amour ? Nous verrons qu'il n'en est rien.

2. Le souffle et la voix

« I'mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch'e'ditta dentro vo significando » (*Purg.*, XXIV, 52-54)

« Chantars no pot gaire valer,/si d'ins dal cor no mou lo chans,/ ni chans no pot dal cor mover,/ si no i es fin'amors coraus » (« La poésie ne peut valoir grand chose/ si du profond du cœur ne vient le chant,/ et le chant ne peut venir du cœur/ si en lui n'est pas de fin amour sincère ») Bernard de Ventadour

« Solus proinde de ea (caritate) loquitur qui secundum quod cor dictat interius exterius verba componit » (« Seul parle dignement de la charité celui

6 Cf. la définition de la chanson dans le *D.V.E.* : « fictio rhetorica musicaque poita ».
7 A. PEZARD, *Vénus et Dante*, dans *Dans le sillage de Dante*, Paris, S.E.I., 1975, p. 37-78 (p. 51-55).

qui, selon ce que son cœur lui dicte à l'intérieur, compose à l'extérieur ses paroles ») Yves de Saint-Victor, *Epître à Séverin sur la Charité.*

« Queste parole, che lo cuore mi disse colla lingua d'Amore... » Dante, *Vita Nova*, XXIV.

« Tanto fu dolce mio vocale spirto » (*Purg.*, XXI, 88, paroles de Stace)

« a sé torce tutta la mia cura/ quella matera ond'io son fatto scriba » (*Par.*, X, 26-27)

A Bonagiunta, qui lui demande en substance : « suis-je bien en présence de l'auteur de 'Donne ch'avete intelletto d'amore' ? », Dante fournit une réponse oblique ; il ne dit pas : « oui, c'est bien moi » mais « voici comment quelqu'un comme moi écrit ses vers ».

Tout a été dit, et son contraire, sur cette réponse dont Bonagiunta résume ensuite le contenu dans la formule « dolce stile novo » devenue abusivement une catégorie de l'historiographie littéraire. Il n'est pas question ici de reprendre le débat sur la nature et les contours du Stilnovo ; on s'en tiendra à quelques observations relatives à la poétique de Dante. Les « nove rime » sont d'abord, explicitement, celles qu'inaugure la chanson citée, étape décisive dans l'anthologie « commentée » qu'est la *Vita Nova*. Dans ce texte s'avère la découverte d'une poésie nouvelle (et donc d'un amour nouveau) vouée à la louange de l'aimée. Sur le plan de la communication, le discours renonce à toute visée persuasive (réelle ou fictive) et même à tout espoir de rencontrer un écho ; il devient « autosuffisant », débranché du circuit traditionnel de la communication courtoise, libéré de la casuistique qui fournissait à celle-ci son aliment thématique.

Les vers « I' mi son un », etc., Gorni l'a rappelé[8], concentrent l'exorde de « Donne ch'avete ». Dans la première strophe, qui motive le nouveau discours poétique et en fixe les contours, Dante écrit (v. 5-8) que le discours d'Amour (qui est donc déjà celui qui dicte) « se fait entendre avec tant de douceur » que si le poète était assez hardi ou assez habile pour transcrire ses propos, il pourrait rendre ses lecteurs amoureux[9]. En répondant à Bonagiunta, Dante n'a aucune raison d'évoquer quelque inhibition émotive ou technique ; c'est en professionnel qu'il s'adresse à

8 Cf. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, éd. par G. GORNI, Turin, Einaudi, 1996, p. 257-8.

9 Transitivité du texte poétique : il dit l'amour mais il a surtout le pouvoir de l'inspirer. Voir Paul Eluard : « Leur principale qualité (i.e. des poèmes) est non pas d'évoquer mais d'inspirer. Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront des amants » (*Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939, p. 74).

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

un autre professionnel de l'écriture. Sa formule, décalque d'un texte mystique[10], prolonge et dépasse le simple appel à la sincérité du troubadour Bernard de Ventadour. C'est un énoncé parfaitement littéral (la « dictée d'Amour » n'est pas une métaphore), ce qui ne nous dispense pas d'examiner ses termes, car il contient plusieurs points capitaux.

L'ex-dieu Amour (qui, comme figure allégorique, disparaît de la *Vita Nova* après le chapitre XXIV) est ici, faut-il le rappeler, un principe à la fois intérieur et transcendant qui « dicte au-dedans » ; il ne s'agit en aucun cas d'un « sentiment ».

Ce dedans, non désigné, peut être nommé « cœur » (par Yves de Saint-Victor), ou « âme » (*mente*, comme dans la chanson « Amor che nelle mente mi ragiona ») : peu importe ici.

Il dicte, mais dans sa propre langue (la « langue d'Amour », dans la *Vita Nova*). Pour le poète, noter consiste à *trouver* une forme verbale, traduisant cette langue intime inaccessible à toute philologie. C'est là qu'intervient le *modus significandi* (comme l'appelaient les grammairiens), objet d'un choix qui permet, grâce à l'*ars*, de conférer au discours la vérité et la certitude que revendiquait Arnaut (voir plus haut). *Vo significando* synthétise la mise en œuvre philosophique et technique : déjà la *Vita Nova* contait que, après la naissance miraculeuse de l'incipit « Donne ch'avete intelletto d'amore », la chanson avait demandé réflexion et travail.

Venons-en à « spirare ». Il faut entendre « mi » comme un pronom complément indirect : « spira in me », et surtout tenir compte du sens littéral, pneumatique, du verbe. Ainsi Apollon, au chant I du *Paradis*, est-il appelé à entrer dans le cœur de Dante et à « spirare » au-dedans de lui. On peut dire que la parole poétique est à la fois inspirée (au sens banal du terme) et « soufflée » par Amour, mais « signifiée » par le poète *per verba* (voir *Par.*, I, 70).

Dans son commentaire du Purgatoire, V. Sermonti (reprenant des réflexions de G. Contini) définit tout ce processus comme « une intériorisation impersonnelle de l'acte de poésie ». On ne saurait trop insister sur le paradoxe apparent de cette dépersonnalisation, par laquelle

10 Cf. l'analyse de M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Florence, Sansoni, 1982, notamment p. 53-54, et A. JACOMUZZI, *L'Imago al cerchio*, Gênes, Silva, 1968, p. 64, à propos du passage d'un registre provençal et stilnoviste à un registre plus élevé.

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

le maximum d'intériorisation par le sujet coïncide avec le maximum d'objectivation de l'écriture. C'est pourquoi la tournure « je suis un qui » n'est pas une formule de modestie mais le signal de cette dépersonnalisation qui n'enlève rien, au contraire, au mérite du poète. L'énoncé oriente l'attention sur le processus créateur, axé sur la nécessité qui doit unir les mots et les choses, le discours poétique et son objet, lequel est aussi son origine. L'inspirateur lui-même, ce Verbe transcendant, peut s'identifier également à la matière sacrée : cette matière enjoint au poète de se faire « scribe »[11].

La voix du sujet, elle aussi, est un souffle[12], et la parole poétique de Stace est nommée « dolce (...) vocale spirto » (*Purg.*, XXI, 88) : ce n'est donc pas une image mais la désignation d'une écriture et d'une énonciation qui sont, quant au fond, de nature prophétique[13].

3. Le feu

« **Poi s'ascose nel foco che gli affina** » (***Purg.*, XXVI, 148**)

« Foco d'amore in gentil cor s'apprende » Guido Guinizzelli

« Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende » (*Inf.*, V, 100)

« Amor per tal ragion sta'n cor gentile/ per qual lo foco in cima del doplero » Guido Guinizzelli

« Poi, come il foco movesi in altura/ (...) così l'animo preso entra in disire » (*Purg.*, XVIII, 28-31)

« Amor,/acceso di virtù, sempre più altro accese,/ pur che la fiamma sua paresse fore » (*Purg.*, XXII, 11-13, paroles adressées à Stace par Virgile)

« Amor che a nullo amato amar perdona » (*Inf.*, V, 103)

Le feu, un élément plurivalent, qui se prête à toutes les métaphores, nous permet d'aborder la relation entre la poésie (d'amour) et le salut de l'âme, en récupérant la structure éthique qui, dans la *Comédie*, réoriente toutes les expériences intérieures.

---

11 Cf. A. NOFERI, *Dante : la parola dell'altro e l'altro della parola*, dans « Paradigma », n° 1, 1977, p. 15-56.

12 Par exemple, la parole de saint Pierre est un « spiro » qui « favella » (*Par.*, XXIV, 32-33).

13 *Par.*, XXVI, 16-17 : « Lo ben che fa contenta questa corte/Alfa e O è di quanta scrittura/mi legge Amor o lievemente ou forte ».

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

Le métaphorique feu de l'amour qui alimente (et est attisé par) toute la poésie lyrique médiévale, et dans lequel Giacomo da Lentini et tant d'autres (Guinizzelli compris) disaient vivre à l'instar de la salamandre, ce feu qui « in gentil cor s'apprende » selon Guinizzelli, se matérialise précisément au purgatoire, sur la terrasse des luxurieux, en un feu littéral qui est « purgatoire », c'est-à-dire purificateur. Ce feu-là brûle sans les dévorer ceux qui s'y trouvent exposés ; en enfer, en revanche, certaines catégories de damnés (mais pas les luxurieux) connaissent un feu punitif qui les défigure ou encore les enveloppe entièrement, les dérobant à la vue.

Ici, Dante construit donc son *contrappasso* à la fois sur une métaphore (et en ce sens la purgation des luxurieux a, comme le dit M. Pazzaglia, un caractère homéopathique) et sur une réalité théologiquement attestée[14]. C'est pourquoi ce feu, séjour temporaire des luxurieux, représente-t-il en même temps le dernier seuil que les âmes doivent franchir pour accéder au paradis terrestre puis céleste[15] : c'est un baptême par le feu qui rend l'homme à son innocence primitive, avant celui des eaux du Léthé et de l'Eunoé. Pour le pélerin Dante lui aussi, c'est un passage obligé. Ici, point de privilège, pas d'intervention de sainte Lucie comme au seuil du purgatoire, car ce feu, tel le mur qui séparait Pyrame de Thisbé, est le denier obstacle qui le sépare de Béatrice (Purg., XXVII, 33-42). Notons que le « mur de feu », lui, est une métaphore (employée par Virgile).

En ce qui concerne les luxurieux, Dante, par une image localisée, dit que ce feu les « affine » (XXVI, 148), réutilisant un matériel métaphorique que l'on rencontre aussi bien chez des auteurs chrétiens[16] que, dans la perpective de la *fin'amors*, chez les poètes courtois[17].

L'image du feu qui affine résume ici la question, fondamentale dans tout le poème, de la conversion à l'amour du vrai Bien : celle-ci est une transmutation qui change l'*ignis libidinis* (dont la poésie lyrique était le vecteur) en *ignis charitatis*.

---

14 Cf. J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 12 suiv.

15 La question de savoir si toutes les âmes traversent ce feu est encore très débattue. Nous optons pour l'affirmative.

16 Par exemple saint Grégoire le Grand, repris par Guittone d'Arezzo. Cf. C. MARGUERON, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris, P.U.F., 1966, p. 353.

17 Un seul exemple, tiré du sonnet de Dante « Degno fa voi trovar ogni tesoro », v. 7-8 : « pur trovo la miniera in cui s'affina/ quella virtù (d'Amore) per cui mi discoloro ».

4. De la *fin'amors* à la *charitas*

« Qual è quell'angel che con tanto gioco / guarda negli occhi la vostra regina,/ innamorato sì che par di foco ? (*Par.*, XXXIII, 105)

« S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore/ di là dal modo che 'n terra si vede/ (...) non ti meravigliar... » (*Par.*, V, 1-3, paroles de Béatrice à Dante)

« Consiros vei la passada folor/ e vei jausen lo joi qu'esper, denan » (*Purg.*, XXVI, 143-144)

« Summus autem atque precipuus amoris gradus est, quando desiderio suo nichil satisfacere potest » Richard de Saint-Victor, *Les quatre degrés de l'ardente charité.*

Avant d'aborder la conversion à la Charité, il faut rappeler que Dante tient trois discours, dialectiquement entrelacés mais dont les axes demeurent distincts. A côté de l'axe fondamental, éthique, du salut (fondé sur l'amour de Dieu et pour Dieu), il y a celui de la poétique (la problématique de l'écriture, esquissée ci-dessus) et enfin la question des rapports entre la poésie et le salut : sur ce dernier point, la réponse de Dante est loin d'être simpliste.

Sur le plan éthique, le Purgatoire énonce au sujet de l'amour une série de propositions importantes[18], que l'on va rappeler très sommairement.

Aux chants XV-XVI est exposée la loi de l'amour universel (des créatures pour le Créateur et réciproquement) ainsi que le principe du libre arbitre, opposé ici au déterminisme astral, mais qui pourra s'appliquer aux dispositions induites par l'influence de Vénus. Au chant XVII est développée la distinction entre amour naturel et amour d'élection : ce dernier, entre autres errements, peut élire un mauvais objet. Enfin, le discours de Virgile, au chant XVIII, porte précisément sur cet amour d'élection ; le *famoso saggio* montre comment la disposition innée à aimer se réalise (passe à l'acte) à partir de la perception d'un objet « aimable » dont l'image, une fois introjectée, fait naître (comme le feu que sa nature porte à s'élever) le désir. Ce désir, qui ne s'apaise qu'avec la possession de l'objet, est défini comme « moto spiritale »[19]. L'amour, explique Virgile, n'est pas blâmable en soi, c'est le choix de l'objet qui peut être erroné et il appartient alors à l'individu, fort de cette liberté

18 Bien entendu, le *Purgatoire* n'a pas le monopole du discours moral sur l'amour ; nous nous limitons volontairement à cette partie.

19 *Spiritale* est à mettre en relation avec la théorie des esprits animaux ; le désir fonctionne comme l'un de ces « fluides subtils » en mouvement.

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

jadis postulée par les philosophes antiques, et que les chrétiens nomment libre arbitre, de combattre son désir.

Comme on l'a souvent fait remarquer, la phénoménologie de l'amour que Virgile (incarnant la raison humaine des philosophes) expose ici coïncide dans ses grandes lignes avec celle de la poésie courtoise : vision de la Dame, élaboration de son image mentale, flambée du désir[20]. La différence de fond (outre l'universalité du phénomène évoqué ici, car on peut aimer toutes sortes de faux biens) et l'ampleur que revêt l'articulation des concepts, réside dans la négation de la fatalité de l'amour et l'exaltation de la puissance du libre arbitre. Rappelons que Francesca (une damnée) allègue pour sa défense cette fatalité. Dante lui-même, dans un sonnet adressé à Cino da Pistoia vers 1303-1306, avait nié le pouvoir du libre arbitre face à la passion : « Però nel cerchio de la sua palestra (i.e. di Amore) / liber arbitrio già mai non fu franco / sì che consiglio invan vi si balestra ». Dans l'Epître qui accompagnait ce sonnet, Dante alléguait l'autorité d'Ovide : au chant XVIII du *Purgatoire*, le dernier mot revient au Philosophe.

Il faut donc, au besoin, réformer l'objet d'amour et par suite l'amour lui-même et donc la poésie qui le dit. Ce programme ne date pas de la *Comédie*, c'est une des constantes de la recherche lyrique de Dante. Le parcours n'est certes pas linéaire (comme l'indique le sonnet tardif cité ci-dessus), mais il commence avec la *Vita Nova* et ses trois « matières » successives. Nous avons déjà rappelé l'étape de la louange désintéressée, mais on ne saurait oublier l'épisode de la Dame compatissante qui confirme finalement, contre les pratiques de la *fin'amors* courtoise, le choix d'un amour sublimé pour Béatrice (qui devient alors véritablement la cause et le but final de tout le parcours).

Dante emprunte ensuite, dans les chansons doctrinales et le *Banquet* (deux de ces chansons sont citées dans le poème : « Voi che 'ntendendo » et « Amor che nella mente ») une nouvelle direction : celle de l'amour pour la philosophie.

Toutes ces expériences et hypothèses, même quand elles sont abandonnées, ne sont pas rejetées mais réinscrites dans le récit de la *Comédie* qui, lui, repose sur la réforme préliminaire du sujet lui-même, dans la perspective d'un nouveau *joi d'amors* (celui qu'attend Arnaut),

20 G. GORNI parle, à propos de cet exposé de Virgile, d'une « riscrittura in stile alto » du sonnet de la *Vita Nova* « Amor e'l cor gentil sono una cosa ».

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

cette *charitas* dont Béatrice retrouvée n'est désormais, parmi d'autres figures d'intercesseurs, que la médiatrice privilégiée.

Est-ce à dire que cette réinscription entraîne une condamnation sans appel de l'amour humain et de toute la poésie d'amour, vouée par nature à célébrer l'objet d'un choix erroné ? Cela supposerait chez Dante une singulière forme de bigoterie (point toujours étrangère à ses commentateurs), et l'on oublierait aussi l'aspect polyédrique de sa pensée[21]. Or nous avons vu que le langage, dans cette pensée, n'est pas un véhicule neutre et que le travail sur le langage a des implications capitales.

5. Langue, langage et vérité

« Opera natural è ch'uom favella » (*Purg.*, XXVI, 130)
« lo naturale amore della propria loquela » (*Banquet*, I, x, 5)

Revenons un peu en arrière, là où nous évoquions la forgerie de la langue et la poésie comme actualisation la plus parfaite de la « natural loquela ». Il faut replacer ces considérations dans une perspective éthique.

La faculté de parler a été « concréée » avec l'être humain. Sur la naissance et les vicissitudes de la langue adamique et des autres langues naturelles, problèmes auxquels Dante a proposé diverses réponses au cours des ans, on se reportera aux travaux de P.V. Mengaldo[22]. Bornons-nous ici à quelques remarques.

Inné (comme la disposition à aimer), le langage humain peut lui aussi se dévoyer. Ainsi, il n'est pire perversion que celle qui, par le sophisme ou le mensonge, dénature ce don divin. Dante en fournit plusieurs illustrations dans son *Enfer* : par exemple Boniface VIII et Guido da Montefeltro (XXVII), Sinon de Troie et les faussaires de paroles (XXX). Inversement le langage naturel trouve, comme nous l'avons rappelé, sa réalisation optimale dans la poésie, dès lors que son discours, réglé par l'*ars*, est nourri de savoir et de rationalité et donc, quel que soit son objet,

21 Ainsi, en plaçant le ciel de la Morale au-dessus de celui de la Métaphysique, Dante ne proclame pas une hiérarchie absolue mais souligne le fait que, du point de vue humain de la conduite pratique, la morale mène au bonheur terrestre. De même ses points de vue contradictoires sur la supériorité du latin sur le vulgaire et vice versa correspondent à des perspectives différentes. « Uomo di temi più che di tesi », disait Contini.
22 P.V. MENGALDO, *Linguistica e retorica di Dante*, Pise, Nistri-Lischi, 1978.

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

dépositaire de vérité[23]. D'où l'importance du choix de l'image, « évènement du logos » (Bachelard) et « syntaxe du réel » (Meschonnic) et la nécessité de sa forte motivation.

C'est pourquoi la littérature en général et la poésie en particulier ont une lourde responsabilité. Vis-à-vis du langage lui-même (de la gestion de ce don divin), tout d'abord. Et, bien entendu, par rapport à la conduite pratique des êtres vivants, et là c'est le contenu des messages verbaux mais aussi leur pouvoir de suggestion qui sont en cause.

Cependant cette responsabilité - en dehors des cas de mensonges prémédités - se situe autant, sinon plus, du côté de l'utilisateur d'un texte que du côté de son producteur. Comme Boccace le rappelle dans la Conclusion de son *Décaméron*, « niuna corrotta mente intese mai sanamente parola ». C'est ainsi que des consommateurs de roman, comme Paolo et Francesca, peuvent se laisser empoisonner par l'eros courtois qui circule dans les *ambages pulcherrimae* des romans arthuriens (la formule, élogieuse, se trouve dans le *De vulgari eloquentia*, I, x, 2) et perdre l'usage de la raison en s'identifiant aux personnages d'un roman en prose, *Lancelot du Lac*. Mais plus significative encore est la manière dont Francesca se justifie par des citations approximatives (qui font la part belle à Guinizzelli, entre autres sources)[24]. Pour éloquents qu'ils soient, ses propos sont tout de même - on excusera ce terme familier - des « salades », un petit centon qui trahit l'assimilation hâtive et le détournement (à des fins d'autojustification) de textes dont la visée première était cognitive : par exemple, la définition du lien nécessaire qui unit l'amour à la noblesse de cœur, dans « Al cor gentil ». De Guido Guinizzelli, Francesca n'a retenu qu'une rhétorique. C'est dire que ni les *versi d'amore* ni les *prose di romanzi* ne sont directement responsables d'une damnation qu'un repentir *in extremis* aurait d'ailleurs pu éviter : les amants de Rimini n'avaient pas, eux, l'« intelletto d'amore » et, pour comble de malchance, n'ont pas eu le temps de se repentir.

Il reste que leur damnation, et celle de héros de fiction (Tristan, Pâris, et plus de mille autres) auxquels les assimile un modeste, bien que sanglant, fait divers, semble avoir été inspiré à Dante, en ce début de poème, par l'urgence d'une palinodie. Les « doux pensers » et le « désir »

23 Sur la vérité en tant que vérité du discours, voir L. SEBASTIO, *Il poeta e la storia. Una dinamica dantesca*, Florence, Olschki, 1994, p. 146 suiv.
24 T. BAROLINI, *Il miglior fabbro*, Turin, Bollati Boringhieri, 1993, fait observer (p. 15-16), outre l'incorrection des « citations » de Francesca, l'absence d'autocitation de Dante dans l'*Enfer*.

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

qui ont conduit les deux héros à une même mort sont présentés comme analogues aux turpitudes de Sémiramis et de Cléopâtre : si le pélerin, de pitié, s'évanouit, avouons qu'il y a de quoi ! Dans le *Purgatoire*, la pensée de Dante sera plus complexe et plus nuancée.

C'est au purgatoire, en effet, que Dante retrouve ceux qui ont théorisé ce « désir » et formulé ces « doux pensers ». Sauvés - mais c'est un décret de Dante auteur - par leur repentir, Guinizzelli et Arnaut Daniel accomplissent leur peine temporaire parmi d'autres luxurieux. Il ne fait pas de doute (à défaut d'indications biographiques probantes ou de fait divers sensationnel) que c'est leur œuvre lyrique qui leur vaut cette sanction modérée.

Et pourtant leur poésie, chef-d'œuvre extrait de la langue naturelle, est à ce titre sacrée et proclamée digne de rester dans les mémoires : on verra plus loin l'importance et les limites de la gloire terrestre.

La condamnation viserait-elle, comme le suggérait G. Contini, le sonnet de Guinizzelli sur « Lucia dal var cappuzzo » et la sextine d'Arnaut (« Lo ferm voler... ») où le mot-rime *cambra* donne lieu à un « delirio verbale-fantastico » ? Nous estimons plus probable que la *passada folor* des deux poètes a résidé dans la préférence donnée à l'œuvre poétique sur la préoccupation du salut. Sur ce point, la scène qui se déroule au chant II du Purgatoire constitue un avertissement sans ambiguïté. Lorsque Casella entonne « Amor che nella mente mi ragiona » (un texte philosophique, pourtant, mais la philosophie aimée pour elle-même peut elle aussi détourner du salut, et la consolation philosophique n'a pas sa place au purgatoire), tous les auditeurs, y compris Virgile (à sa grande confusion, voir *Purg.*, III, 7-9) s'abandonnent à l'oubli de leur devoir « come a nessun toccasse altro la mente ». L'invitation pressante de Caton les ramène alors dans le droit chemin (et on aimerait savoir à quel vers le chant a pu être interrompu...).

Toujours sur le plan de l'éthique, on peut légitimement se demander s'il existe dans le poème des personnages d'auteurs qui, en tant qu'écrivains bien entendu, incarneraient des modèles absolument positifs ou négatifs. A priori, Folquet de Marseille, qui apparaît dans le ciel de Vénus (*Par.*, IX, 82 suiv.) semblerait un exemple positif. Or que dit-il ? qu'il a « brûlé » plus que Didon, Phyllis ou Hercule, mais « infin che si convenne al pelo », jusqu'à ce qu'il entre dans l'âge mûr. Sa poésie d'amour serait, en somme, un péché de jeunesse (et rien n'exlut, après

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

tout, qu'il ait fait lui aussi un petit séjour au purgatoire). Cette idée semble incompatible avec l'importance que Dante accorde aux grands textes modernes traitant, entre autres *magnalia*, de l'amour. De plus, si la renommée poétique de Folquet est proclamée (v. 38-39), aucune référence précise ne renvoie à son œuvre, mis à part les hommages allusifs que contient le discours en occitan prêté à Arnaut. On peut donc penser que dans le royaume céleste, d'où est banni jusqu'au souvenir des fautes, une « figure de poète », en tant que tel, n'a pas sa place.

Quel pourrait être, inversement, le sort des *auctores* dont la parole ornée et souveraine aurait contredit, sur le fond, la vérité chrétienne - ce qui serait le péché suprême contre le langage et son créateur ? L'enfer n'offre aucune figure de ce type. Bertrand de Born, honoré dans le *De Vulgari eloquentia*, est un semeur de discorde, ce n'est plus un auteur. Guido Cavalcanti eût été un bon candidat, lui qui soutenait sur l'amour des opinions incompatibles avec l'hypothèse d'une Dame réellement, et non métaphoriquement, salvatrice (et à plus forte raison médiatrice et guide vers la vérité suprême) ; de plus son averroïsme l'amenait à des positions hétérodoxes sur le phénomène de l'amour[25]. Seulement, comme l'écrivait Contini, « Scomparso nell'angolo morto (meno di cinque mesi) a ridosso del viaggio immaginario, è sottratto alla sentenza finale, sottratto alle profezie »[26].

En somme, la seule « figure de poète » (en dehors du purgatoire, séjour privilégié des « doctores de trobar ») est celle du personnage Dante qui, à la fin de son voyage, se trouvera enfin coïncider avec l'auteur lui-même : celle d'un créateur qui rapporte dans le monde des vivants des vérités métaphysiques.

En tout état de cause, le contraste entre la peine purgatoriale de Guinizzelli et d'Arnaut et leur excellence, s'il rappelle la priorité du salut sur toute autre préoccupation, nous paraît révéler aussi, paradoxalement, la place éminente que la poésie lyrique, comme activité de l'esprit, occupe dans le système moral édifié par Dante. On pourrait même se demander si le fait de placer Bonagiunta - un confrère certes digne d'estime et auquel est dévolu malicieusement l'honneur de proclamer la bonne nouvelle poétique - auprès de Forese - un compère, coauteur de la

25 Voir la chanson « Donna me prega » : l'amour naît « d'une obscurité venue de Mars » et « de son pouvoir souvent s'ensuit la mort ».
26 G. CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, dans *Un'idea di Dante*, éd. cit., p. 143.

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

fameuse tenson d'injures - parmi les gourmands, et non parmi les luxurieux, n'équivaut pas à une forme de subtil déclassement.

Cette place et cette responsabilité sont si éminentes qu'il ne suffit pas de se repentir tardivement, ni même comme Guittone de se convertir de son vivant en reniant son œuvre lyrique, pour obtenir un statut de personnage-poète et avoir droit à une « interview » dans la *Comédie*. Guittone, cité comme faux grand auteur, mais non recensé et encore moins rencontré parmi les ombres, a le même sort que son homologue occitan, Giraut de Borneil. Ce qui revient à dire qu'il ne suffit pas de se convertir pour devenir meilleur poète[27].

Et qu'en est-il de certains *innominati* du poème qui, comme Cino et Lapo, figuraient dans les listes du *De Vulgari eloquentia* ? Se trouvent-ils dans le groupe des « meilleurs » évoqués par Dante aux vers 97-99 du chant XXVI ? C'est probable.

Mais que pèse l'excellence des meilleurs au regard de la gloire éternelle des bienheureux ?

6. La fama

« **il nome che più dura e più onora** » (i.e. « **poeta** »), *Purg.*, XXI, 85

« O anima cortese mantovana,/di cui la fama ancor nel mondo dura,/e durerà quanto 'l mondo lontana » (*Inf.*,II, 58-60, paroles de Béatrice adressées à Virgile)

« così ha tolto l'uno all'altro Guido/ la gloria della lingua ; e forse è nato/ chi l'uno e l'altro caccerà del nido » (*Purg.*, XI, 97-99)

« li dolci detti vostri/ che, quanto durerà l'uso moderno/ faranno cari ancora i loro incostri » (*Purg.*, XXVI, 112-114)

« Di questa luculenta e cara gioia (i.e. Folquet) (...)/grande fama rimase ; e pria che moia,/questo centesimo anno ancor s'incinqua »

« con altra voce omai, con altro vello/ ritornerò poeta, ed in sul fonte/ del mio battesmo prenderò 'l cappello » (*Par.*, XXV, 7-9)

sed contra :

27 Voir la palinodie de Guittone, devenu Frère Guittone, dans la chanson « Ora parrà s'eo saverò cantare ». Pour Dante, apparemment, on ne fait pas nécessairement de bonne poésie avec seulement des bons sentiments...

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

« Non è il mondan romore altro ch'un fiato/ di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,/ e muta nome perché muta lato » (*Purg.*, XI, 100-102)

« La vostra nominanza è color d'erba,/che viene e va... » (*Purg.*, XI, 115-116)

La place accordée à certains poètes dans la Comédie a, on ne peut en douter, valeur d'inscription dans un canon que sacralise le lieu même *(poema sacro)* où il est énoncé.

Au chant IV de l'*Enfer*, la liste des grands Anciens (complétée par Stace au chant XXII du *Purgatoire*) inaugurait le canon des classiques. Dans les chants du *Purgatoire* que nous avons cités, ce sont les modernes - les auteurs en vulgaire - qui sont honorés. Les grands poètes de l'Antiquité ont été exclus du présent discours, qui concerne la poésie lyrique moderne. Le Limbe des païens vertueux, qui les abrite, les protège du même coup de toute évaluation contingente : si Didon est aux côtés de Francesca, Virgile réside dans le château des Sages. Seul le personnage de Stace, supposé chrétien, opère le lien entre la culture classique et l'économie du salut (nous laissons de côté Virgile, dont le rôle fondamental excède, dans le poème, celui d'un simple relais).

Fama, *nome*, *onore*, *eccellenza*, *gloria* : autant de termes qui désignent une renommée historique dont d'autres syntagmes : *vana gloria, mondan romore*, dénoncent la fragilité, voire l'inanité. C'est là une opposition topique, et théologiquement impeccable.

N'oublions pas, cependant, que ces rappels sévères sont énoncés sur la terrasse des orgueilleux. Ils ne disqualifient pas pour autant l'action terrestre (en l'occurrence, l'action par la plume) en fonction de laquelle est finalisée, comme l'affirme l'*Epître à Cangrande*, toute la *Comédie*.

Mais dans le temps humain, qui est celui de l'histoire, bref : sur le terrain, la problématique de la renommée est plus complexe. Tel peut l'envisager à la lumière (trompeuse) d'une idée de progrès : les bons artistes, les bons poètes sont remplacés par d'autres, qui sont meilleurs ; « Più ridon le carte / che pennelleggia Franco bolognese », dit l'enlumineur Oderisi ; et il en va de même de la gloire de la langue, détenue par Guinizzelli, puis par Cavalcanti, et enfin par « un autre ».

Le luxurieux Guinizzelli manifeste, mais dans une perspective inverse, la même sainte humilité qu'Oderisi : à l'en croire les bons suivent (chronologiquement) les meilleurs, et il rend hommage à Arnaut. Certes

Chroniques italiennes n. 53 (1/1998)

non savons que Dante, par cet hommage, veut détrôner Giraut de Borneil et à travers lui Guittone. Mais au-delà de cette stratégie, il reste le fait que comme tout grand poète, Guinizzelli (c'est-à-dire Dante) invente ses propres précurseurs. C'est pourquoi l'encre de Guinizzelli restera chère à tous ceux qui écrivent après lui, tandis que s'effacent les renommées imméritées, vaincues par la « vérité » - et plus concrètement par une bataille culturelle comme celle qu'ont menée à la fin du XIIIe siècle les nouveaux poètes florentins.

Sur le plan concret de la culture, le désir d'exceller n'est donc pas condamnable, car la gloire de la langue exalte, nous l'avons déjà dit, un don divin.

Il est toutefois de justes renommées plus durables que d'autres. Si celle de Folquet de Marseille est généreusement évaluée à cinq siècles, celle de Virgile durera autant que l'histoire humaine. A l'instar de la « bella scola » du chant IV de l'*Enfer*, la triade Virgile-Stace-Dante qui parcourt le purgatoire (tandis que Virgile et Stace assistent, en témoins émérites, aux entretiens des poètes modernes) est un groupe de *poete* classiques[28] : du moins celui qui écrit la *Comédie* aspire-t-il à le devenir et son double écoute-t-il les doctes propos de ses compagnons comme autant de leçons d'art poétique (*Purg.*, XXII, 127-129).

On retrouve donc au cœur du poème (et comment s'en étonner ?) cette tension entre le pôle des *dicitori per rima* et celui des *poete* que le chapitre XXV de la *Vita Nova* tentait de concilier. Mais cette tension est ici portée à un niveau supérieur qui fait de Virgile et de Guinizzelli, entre autres « pères », les protagonistes d'un poème d'une espèce nouvelle où Dante joue lui aussi son propre rôle.

Avec d'autres modèles prestigieux, le *dolce spirto* de Stace, les *dolci detti* de Guinizzelli et les *dolci ragioni* de l'art poétique concourent à forger cette *altra voce* du nouveau poète dont le laboratoire, à la lumière d'un nouvel intellect d'amour, s'est élargi à l'espace de l'univers.

Claude PERRUS

28 R. MERCURI, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, dans *Letteratura Italiana. Storia e geografia*, vol. 1 : *L'età medievale*, Turin, Einaudi, 1987, en partic. p. 266-294.