

**DEUX NOTES DE LECTURE
À PARTIR DES CHANTS VI ET IX
DU *PARADIS***

I. Agapet I^{er} et la double nature du Christ

Relisons les vers suivants du début du chant de Justinien (Par. VI, 10-24) :

Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch'ì sento,
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano.

E prima ch'io a l'ovra fossi attento,
una natura in Cristo esser, non piùe,
credea, e di tal fede era contento ;

ma 'l benedetto Agapito, che fue
sommo pastore, a la fede sincera
mi dirizzò con le parole sue.

Io li credetti ; e ciò che 'n sua fede era,
vegg' io or chiaro sì, come tu vedi
ogne contradizione e falsa e vera.

Tosto che con la Chiesa mossi i piedi,
a Dio per grazia piacque di spirarmi
l'alto lavoro, e tutto 'n lui mi diedi ;

Comme tout le chant VI en son entier, ces vers ont été abondamment commentés, et par les plus illustres des dantologues.¹ Et pourtant, il y a peut-être en eux, à notre connaissance – limitée – du moins, un point resté inaperçu, ou en tout cas pas explicitement souligné.

Justinien, instrument de la Providence divine et, pour Dante, figure la plus achevée de l'idée impériale, précise donc en se présentant qu'il ne pouvait entamer son grand œuvre qu'après avoir mis « ses pas dans ceux de l'Eglise » (v. 22) ; mais il éprouve aussi le besoin de faire précéder cette précision du rappel de ce en quoi consistait l'écart à réduire pour qu'il se rapproche de la foi authentique (v. 13-21). Une foi qui non seulement lui permettait de réaliser l'indispensable accord avec l'institution ecclésiastique, mais le prédisposait aussi à accueillir la volonté divine (v. 11), le rendait digne de la grâce qui allait lui être faite de l'inspiration céleste (v. 23-24 ; une inspiration par voie *directe*, insistons-y dès à présent).²

Justinien adhéra d'abord en effet (à en croire Dante et ses sources) à l'hérésie d'Eutychès,³ autrement dit au monophysisme, avant que le pape

¹ Pour ne signaler que quelques *lecturae* parmi celles qui ont été considérées comme les plus marquantes, v. Scevola Mariotti, « Il canto VI del *Paradiso* (1972) », in *Scritti medievali e umanistici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976, p. 87-113 ; Francesco Mazzoni, « Il canto VI del "Paradiso" », in *Paradiso. Letture degli anni 1979-81*, a cura di Silvio Zennaro, Roma, Bonacci, 1989, p. 167-222. La dernière en date, et non des moindres, est celle d'Enrico Fenzi que l'on peut lire dans ce volume.

² On ne peut ici que renvoyer à la grande question qui fait l'objet du livre III de la *Monarchia*, celle qui va consister à déterminer si le pouvoir de l'Empereur dépend ou non *directement* de Dieu (cf. *Mon.* I II, 3 et, surtout, donc, le livre III dans son intégralité, dont toute la visée est de démontrer la thèse en question). Dans notre chant, v. également la reprise au v. 88 de cette idée d'un Justinien « inspiré par la justice vivante », autrement dit divine (le syntagme « viva giustizia » revenant encore au v. 121).

³ On rappellera ici que Boèce, l'un des auteurs les plus admirés de Dante (cf. par exemple l'entrée « Boezio », due à F. Tateo, de l'*Enciclopedia dantesca*, 6 vol., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984²) et que l'on va rencontrer bientôt au ciel du Soleil (X 121-129 ; c'est la seule des douze âmes bienheureuses de la première « guirlande » à se voir accorder pour sa présentation par saint Thomas l'espace de trois tercets), fut l'auteur (l'attribution semble aujourd'hui établie) d'un *Contre Eutychès*, autrement dit d'un écrit polémique contre le plus important des tenants du monophysisme. Mais ce n'est que clin d'œil de l'histoire, Dante ne pouvait pas en avoir connaissance. Encore une toute petite remarque : l'évocation de Boèce au chant X est immédiatement précédée de celle de l'apologiste et historien chrétien Orose (v. 118-120), ce même Orose sur lequel Dante s'appuie dans la *Monarchia* (II XI) pour expliquer que c'est en tant qu'homme que le Christ a été condamné et supplicié dans sa chair par un juge humain sous l'autorité de l'Empire (v. aussi E. Fenzi ici même, à la p. 17 de sa contribution).

Agapet (ou Agapit) I^{er}, précisément, ne le convainc de son erreur,⁴ et ce, avec une telle efficacité qu'aucun doute ne traversa jamais plus ensuite l'esprit du futur artisan du *Corpus iuris civilis*.⁵

Pourquoi alors une telle mise au clair ? L'érudition chez Dante, certes souvent volontiers affichée, n'est à l'examen jamais purement gratuite.

Nous avons encore une fois affaire à la question récurrente dans la *Comédie*, presque obsédante, pourrait-on dire, de la double nature du Christ. C'est un leitmotiv notamment dans le *Paradis*, et plus particulièrement dans les chants qui nous intéressent : ainsi les âmes des esprits « sapienti », dont l'hymne célèbre « tre persone in divina natura, / e in una persona essa e l'umana » (*Par.* XIII, 26-27 ; c'est nous qui soulignons).⁶ Et, dans le chant qui suit le chant de Justinien, ce chant VII si étroitement articulé avec son antécédent, où Dante nous livre sa "théologie de l'histoire" fondée sur

⁴ Sur les sources de Dante (Paul Diacre, *Liber pontificalis*, Martinus Polonus...), v. les notes d'A.M. Chiavacci Leonardi dans l'éd. suivante : Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, Commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994. Cf. aussi le passage parallèle de Brunet Latin toujours cité : « Cest Justinien fu de molt grant sens : il abrega les lois dou Code et dou Digest, qui premier estoient en tante confusion que nus ne pooit à chief venir. Et ja soit ce que il fust au comencement [en] l'error des heriges, a la fin reconut il son error par le consoil d'Agapite, qui lors estoit apostoiles ; et lors fu la crestiene loi confermee et fu dampnee la creance des heriges, selonc ce que l'en puet veoir sor les livres des lois que il fist. » (*Trésor*, I 87, que nous citons dans l'éd. suivante : Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri e S. Vatteroni, Torino, Einaudi [« I millenni »], 2007, p. 116). Remarquons aussi qu'il n'y a pas que pour Justinien (le juste et celui qui dit le juste) que vaut la formule *nomen omen* (dit en d'autres termes, rappelons-le, *nomina sunt consequentia rerum* : c'est ce qu'on lit dans les *Institutiones* de ce même Justinien, en II 7, 3) : à la racine de Agapet, il y a *agapè*, en grec l'amour-charité (« Deus Caritas est »). Autrement dit, ce qui était à la racine du geste par lequel Dieu s'est fait homme : « Ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire » (*Par.* XIII, 52-54).

⁵ On relèvera ici aussi au passage une forme d'ironie de l'histoire : non seulement rien ne prouve que Justinien ait adhéré à l'hérésie embrassée par son épouse Théodora, non seulement la rédaction du *Corpus* était achevée lorsque Agapet accéda au pontificat, mais ce dernier est passé à la postérité comme le pape qui a « rétabli l'autorité du Siège apostolique sur le pouvoir impérial » (cf., outre l'entrée de l'*Enciclopedia dantesca*, *op. cit.*, due à S. Saffiotti Bernardi, le *Dictionnaire historique de la papauté*, dir. Philippe Levillain, Paris, Fayard, 2006, *ad vocem*, p. 59b).

⁶ On rappellera aussi que la toute dernière vision mystique du voyageur parvenu au terme de son ascension paradisiaque est précisément, après la Trinité, une « effigie » dans la lumière divine, représentant l'Incarnation (*Par.* XXXIII 127-132).

l'Incarnation, la « juste vengeance de la juste vengeance » ne peut se justifier, précisément, qu'en référence à la double nature du Fils de Dieu se sacrifiant sur la croix, mourant de sa mort d'homme mortel, en vue du salut des hommes pour l'éternité.⁷ Le péché originel avait en effet condamné la descendance d'Adam « fin ch'al Verbo di Dio discender piacque / u' la natura, che dal suo fattore / s'era allungata, unì a sé in persona / con l'atto sol del suo eterno amore » (*Par.* VII, 30-33). Le lien en quelque sorte extrinsèque entre histoire impériale et Rédemption reçoit ici sa motivation profonde : seul l'acte de justice paradoxal de la Crucifixion (entre juste punition du Christ dans sa nature humaine et scandale de l'attentat à sa divinité) peut donner pleinement sens à l'histoire humaine selon la double fin de l'homme, comme histoire de la *salus* et du salut.⁸ Grâce au Christ, qui est « la sapienza e la possanza / ch'apri le strade tra 'l cielo e la terra, / onde fu già sì lunga disianza. » (*Par.* XXIII 37-39).

Cette double nature est non seulement pour nous la clé du rachat de la faute originelle et, partant, la condition de possibilité même de notre salut, mais elle s'articule de manière paradigmatique à notre propre condition et à l'eschatologie qui la gouverne : en ce qui concerne ce dernier point, en effet, l'homme, semblable au Christ qui s'est fait semblable – consubstantiel – à lui, comme lui ressuscitera. La seule occurrence du mot « resurrezion » dans toute la *Comédie* se trouve au demeurant au chant VII (v. 146), au terme de la partie finale de l'exposé théologique de Béatrice qu'A.M. Chiavacci Leonardi définit comme « quasi *corollario* dato per *grazia* ». ⁹ En effet, il faut que Dante, après avoir d'abord « dressé son regard » vers la « nature humaine unie à son créateur » dans l'état d'innocence originelle (v. 34-36), le « fiche » à présent « au plus profond de l'éternel conseil », et reste « étroitement attaché » aux mots prononcés par Béatrice (v. 94-96) : la nécessité, imposée par la justice et la miséricorde divines, que le Verbe se soit incarné, et que le Fils se soit sacrifié sur la Croix, pour que la faute de l'homme fût rachetée, prend fin par un excursus sur la création (sans médiation) du corps humain d'Adam, excursus qui débouche, de façon

⁷ V. aussi la note 3 ci-dessus, à propos d'Orose (et de *Mon.* II XI).

⁸ Déjà le symbolisme allégorique du griffon rencontré par le pèlerin au Paradis terrestre, autrement dit de « la fierà / ch'è sola una persona in due nature » (*Purg.* XXXI 80-81) était tout entier construit sur un jeu subtil d'allusions à la double nature qui en fait une figure christique (*ibid.* XXIX 109-114). Et v. n. 17 ci-dessous.

⁹ *Par.*, éd. cit., p. 187.

inopinée, sinon forcée, et en tout cas à l'écart des solutions théologiques habituellement pratiquées, sur le rétablissement grâce à la Crucifixion de la possibilité de la résurrection des corps à la fin des temps (v. 121-148).

Une résurrection selon la chair, à l'image donc de Christ ressuscité, qui verra se réunir nos corps (« en gloire ») et nos âmes en une nouvelle union, cette fois indissociable – et figurée sous le voile des « bianche stole » dont parle Jacques en XXV 95 et que le pèlerin arrivé dans l'Empyrée verra de ses propres yeux en XXX 128-129. Dante-personnage connaît du reste dans sa chair une sorte d'anticipation d'un tel état, quand il pénètre dans le corps de la lune, expérience totalement neuve du « trasumanar » qui fait naître en lui l'ardent désir « di veder quella essenza in che si vede / come nostra natura e Dio s'unio » (*Par.* II 41-42).¹⁰ C'est notre statut de « personne » dans sa complétude paradisiaque qui dépend de cette union (de même que « personne » sert à désigner proprement le Christ : cf. les vers de *Purg.* XXXI cités à la n. 8). Dieu lui-même veut cela et le désire : « Come la carne gloriosa e santa / fia rivestita, la nostra persona / più grata fia per esser tutta quanta ; / per che s'accrescerà ciò che ne dona / di gratuito lume il sommo bene » (*Par.* XIV 43-47). On prolongera alors cette citation par celle des vers célèbres qui lui font suite à quelque distance, et où les âmes manifestent avec éclat au visiteur de l'au-delà leur « disio d'i corpi morti », un désir qui n'est pas seulement tourné vers eux-mêmes, mais l'est aussi vers tous les proches aimés en cette vie (*ibid.*, v. 61-66).¹¹ Prénance jusque dans la béatitude paradisiaque de l'ordre terrestre et de ses affects ! Ce que confirmera de manière éclatante d'ailleurs la rencontre du personnage Dante

¹⁰ Les qualités mêmes du corps ressuscité du Christ étaient attribuées par la théologie chrétienne aux corps de tous les ressuscités à la fin des temps sur la base de la Première *Épître aux Corinthiens* de saint Paul (1 Co 15, en part. 12-23 pour la question spécifique ; mais toute l'épître est à lire, bien sûr). Telles sont les indications d'A.M. Chiavacci Leonardi dans sa note au v. 41 du chant II dans l'éd. citée.

¹¹ Sur cette question de la résurrection des corps (et du Christ), v. la contribution fondamentale d'A.M. Chiavacci Leonardi, *Le bianche stole. Saggi sul « Paradiso » di Dante*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2010, p. 3-25 (« Le “bianche stole” : il tema della resurrezione nel *Paradiso* »). La résurrection des corps y est définie en une heureuse formule, p. 6, comme « cause finale » du Paradis (et, la conclusion du chapitre le montre, du *Paradis*). Sans doute aussi faudrait-il réfléchir dans cette perspective à la poétique de la *Comédie* (et du *Paradis*), vue sous l'angle de la *chair de la langue* (quelques indications in Philippe Guérin, *Langue de la Comédie, langage(s) du Paradis*, consultable à l'adresse électronique suivante : <http://www.sies-asso.org/publications?start=10> (« Journée d'études consacrée aux concours », Université Nancy 2, 26 janvier 2012).

avec son trisaïeul : nous pensons à l'expression des sentiments de ce dernier dans le latin de XV 28-30, et tout au long des v. 43-90.

Mais revenons quelques instants encore à la préoccupation de Dante pour le corps en tant que tel, partout présente, sous une forme ou sous une autre. Pour ce qui est de nos dépouilles mortelles, référence est faite régulièrement à ce qui de nous est resté ici-bas : ainsi de la précision concernant Boèce, dans le passage déjà cité plus haut (*Par.* X 127-128) ; ou encore ce que déclare saint Jean en XXV 124-126 (« In terra è terra il mio corpo, e saragli / tanto con li altri, che 'l numero nostro / con l'eterno proposito s'aggiugli. »). Et à l'inverse, pour les damnés qui, quoique ne le désirant pas, eux, recouvreront également leur enveloppe corporelle (cf. *Enf.* VI 97-99, X 12), l'une des plus terribles des inventions punitives infernales réside sans aucun doute dans le sort réservé aux suicidés, qui, ayant contredit leur propre humanité en s'ôtant la vie, c'est-à-dire la « forme propre » de leur corps, verront ce dernier, et pour l'éternité, ignominieusement et horriblement disjoint de leur âme.¹²

L'anthropologie de Dante, qui s'inscrit à cet égard dans le droit sillage du thomisme, fait du « composé » notre marque spécifique.¹³ Dans la mesure où ils sont chez l'homme à la fois distincts (leur création n'est pas concomitante) et indissociables, les deux éléments dont ce composé est fait supposent que l'on pense chacun d'eux à son niveau d'être propre, en même temps qu'à leur articulation dans l'unité.¹⁴ C'est ce à quoi répond le dogme

¹² Ainsi s'exprime Pierre de la Vigne au chant XIII de l'*Enfer*, v. 103-108, à la fin de son discours : « Come l'altre [anime] verrem per nostre spoglie, / ma non però ch'alcuna sen rivesta, / ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie. // Qui le strascineremo, e per la mesta / selva saranno i nostri corpi appesi, / ciascuno al prun de l'ombra sua molesta. » V. sur ce chant le bel article de Sonia Gentili, *La selva, gli alberi e il suicidio nell' Inferno di Dante: fonti e interpretazione*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, I, *Dante: la Commedia e altro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, p. 149-163.

¹³ V. par exemple en première approche le *Dictionnaire critique de théologie*, dir. J.-Y. Lacoste, Paris, PUF, 2007³, (« Quadriges »), entrées « Âme-cœur-corps », p. 38 et « Résurrection des morts », p. 1207-1208. Pour les éléments d'augustinisme (et de néoplatonisme) qui s'y mêlent sur le plan de l'invention poétique, v. Michelangelo Picone, *Canto XIV*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, p. 213-214.

¹⁴ L'âme humaine (sa partie « intellectuelle ») est « forma sustanzial, che setta / è da materia ed è con lei unita » (*Purg.* XVIII 49-50). Sur la création directe de l'âme supérieure de l'homme par Dieu, v. *Purg.* XXV 68-75. Ce qui est rappelé dans le chant VII du *Paradis*, v. 142-144 : « ma vostra vita senza mezzo spira / la somma beninanza, e la innamora / di sé

de l'Incarnation dans l'économie du salut, c'est ce que doit chercher à penser le chrétien, le théologien à faire comprendre et le poète à représenter. Le chant VII articule à l'économie providentielle (à l'Incarnation et à la Passion) l'histoire humaine telle qu'elle se déploie dans le chant VI.¹⁵ Le chant XIV y ajoute le pan indispensable de la résurrection – qui lui aussi, nous allons le voir, est à sa façon articulé au politique. A quoi fera suite, dans ce même chant XIV et avec le passage au Ciel de Mars, c'est-à-dire, pour toute la partie centrale du *Paradis* (et du Paradis), la grande vision de la Croix avec le Crucifié, qui a souffert sa passion pour ressusciter et vaincre la mort (XIV 125) – cette Croix dont va se détacher l'âme de Cacciaguida, mort en martyr pour elle sous l'autorité d'un autre empereur, et qui s'est rendu digne ainsi de la béatitude éternelle.

L'on rappellera alors que c'est à Salomon, évoqué par saint Thomas au chant XIII pour justifier la thèse de son primat dans l'ordre – terrestre – du politique (il fut le meilleur des souverains possibles, demandant l'aide de

si che poi sempre la disira » ; et, plus remarquable encore du point de vue qui est le nôtre ici, Dante en tire la déduction de la résurrection des corps (« E quinci puoi argomentare ancora / vostra resurrezion », v. 145-146 ; sur les difficultés que posent ces vers, v. dans notre éd. de référence, la note d'A.M. Chiavacci Leonardo *ad locum*, ainsi que sa « Nota integrativa », p. 208).

¹⁵ Rappelons aussi ces vers d'un autre chant VI, celui du *Purgatoire* (le chant de Sordel), vers qui concluent la partie consacrée par Dante-narrateur à la célèbre invective sur la « *serva Italia* », à la suite immédiate, donc, des lamentations concernant la vacance du siège impérial : « E se licito m'è, o sommo *Giove* [*i.e.* ici le Christ] / che fosti *in terra per noi crucifisso*, / son li *giusti* occhi tuoi rivolti altrove ? // O è *preparazion* che ne l'abisso / *del tuo consiglio* fai per alcun bene / in tutto de l'accorger nostro scisso ? » (les mots soulignés le sont par nous). L'on voit dans ce passage comment le thème du vouloir divin, du dessein providentiel (par définition impénétrable) surgit à la suite immédiate de l'évocation d'une Crucifixion qui, curieusement (à première vue), s'articule ici au politique stricto sensu (et non pas au seul rachat de nos péchés) ; nous relèverons aussi que le Christ, curieusement (pour nous) désigné comme « Jupiter », est caractérisé par son regard « juste » ; et nous suggérons alors au lecteur de mettre ces tercets en relation avec le ciel de *Jupiter* (dans le *Paradis*), avec son aigle et le motif de la *justice* qui définit d'emblée ce séjour provisoire des « esprits justes » (chants XVIII-XX) ; cette justice, « effet » de ladite « étoile » (XVIII 115-117), est impénétrable lorsqu'elle est divine (XIX 40-90) ; elle est aussi « une » (cf. XIX 10-12, 19-21) ; et nous invitons alors à les mettre, ces mêmes tercets du *Purgatoire*, en relation également avec notre chant VI, son « uccel di Dio » ('reformulation' de l'« uccel di Giove » de *Purg.* XXXII 112, anticipation du « santo uccello » de *Par.* XVII 72), c'est-à-dire le « sacrosanto segno » de la « justice » (« vive » et « divine ») qui sonne comme un véritable leitmotiv dans les propos de Justinien.

Dieu pour être précisément « re sufficente » ; cf. *Par.* XIII 96),¹⁶ c'est à la voix du sage roi d'Israël, donc, qu'est confié l'important exposé sur la résurrection des corps du chant XIV du *Paradis*. Une question dont on relèvera au passage qu'elle est discrètement placée sous le signe de l'Incarnation, puisque la façon dont le royal personnage vétéro-testamentaire prend la parole évoque chez le narrateur celle de l'Ange de l'Annonciation (XIV 34-36 : « E io udi' ne la luce più dia / [...] una voce modesta, / forse qual fu da l'angelo a Maria »).

Mais quelles sont les raisons qui font que Salomon se voie ainsi tiré de l'anonymat du cercle des esprits inspirés par la Sagesse ? C'est sans aucun doute parce que son nom est attaché précisément au *Livre de la Sagesse* (de la « sagesse de Salomon »), d'où vient du reste le verset initial « Diligite iustitiam qui iudicatis terram » (Sg 1, 1) que l'on va voir se tracer dans le ciel de Jupiter au chant XVIII (v. 91-93), à l'endroit précis où doit surgir, à partir du dessin de la dernière lettre, la grandiose figure de l'Aigle impérial ; et parce que déjà sa présence dans le ciel du Soleil permet d'accomplir un pas de plus pour circonscrire le champ du politique (et de celui-là seul), de la sagesse (du « senno ») et de la « prudence royale » qui doivent présider à l'action dans ce domaine (cf. *Par.* XIII 94-108). Mais aussi, dans le cas d'espèce, parce que la tradition dont Dante était l'héritier attribuait à ce même Salomon le *Cantique des cantiques*, où, selon l'exégèse biblique, est célébrée figuralement, à côté des noces mystiques du Christ et de l'Eglise, l'union des deux natures, humaine et divine.¹⁷ D'où l'hypothèse forte que les deux choses, la prééminence politique de Salomon et son auctorialité sacrée, aient partie fortement liée.

¹⁶ Cette aide reçue de Dieu est *directe* (v. 93) : cf. la note 2 ci-dessus.

¹⁷ Cf. Carlo Steiner, *Paradiso – Canto XIV*, in *Lecture dantesche. Paradiso*, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1961, p. 281-296, ici p. 284 (« [...] la ragione dottrinale della scelta appare chiarissima [...]. Salomone era per Dante l'autore del Cantico dei Cantici, e il Cantico dei Cantici, secondo interpretazioni che Dante ben conosceva, non preannunciava solo le nozze di Cristo con la Chiesa, ma bensì ancora quelle di Cristo con la umana natura : egli è il profeta della unione ipostatica in Cristo. Ora Cristo morì e risorse solo in quanto era uomo, determinando così la causa prima della nostra futura resurrezione. Come in Adamo tutto il genere umano aveva peccato, così tutto il genere umano è redento e fatto immortale da Cristo e poiché per la incarnazione l'uomo si unì a Dio, la carne al Verbo, ne venne che, per un Dio fatto uomo, ogni uomo possa diventare divino. ») V. aussi M. Picone, *Canto XIV*, cit., p. 213, où le critique esquisse l'idée que cette question de la résurrection, et la façon même dont Salomon l'aborde, a partie liée avec la poétique propre du *Paradis*.

L'on comprend mieux alors que le chant VI, ce chant politique par excellence, placé sous le signe des trois grandes fonctions nécessaires à la bonne marche de l'Empire – fonctions soigneusement différenciées, mais présidant toutes à une *salus* dont l'extension finit par tout englober¹⁸ comporte en ouverture des vers qui font allusion au fondement même du politique, à ce qui fait sa légitimité propre. Quelque chose de foncièrement solidaire du dogme de la double nature, de cette orthodoxie chalcédonienne dont Agapet s'était fait le champion et qui sert de préambule au propos de Justinien sur les lois et sur l'Empire – cette institution voulue par Dieu et dont le fondement est le *droit humain*.¹⁹ L'on rappellera qu'un tel droit, qui est un bien, existe en tant que tel d'abord dans l'esprit divin, qu'il est voulu par Lui et que cette volonté est en réalité le droit lui-même : de sorte que le droit en ce monde n'est rien d'autre qu'une image de la volonté suprême.²⁰ Et c'est pourquoi aussi, qui vise le bien public, vise la fin même du droit. Bien public, donc, cohésion sociale, utilité de tous – une fin autonome dans son ordre, qui est celui de la nature, dont l'ordre même est lui aussi fondement du droit.²¹ Auteur du corpus juridique qui devait le mieux dire ce droit, Justinien est l'incarnation la plus parfaite qui puisse être de l'idée de l'Empire.

C'est pourquoi encore, des deux pouvoirs (des « duo magna luminaria »), l'impérial est au même titre que l'autre, le pontifical, remède

¹⁸ La *salus*, qui dans la théorie des trois *magnalia* du *De vulgari eloquentia*, où elle se distinguait de l'amour (*venus*), mais aussi de la *virtus* (cf. *Dve* II II 7), ne concernait que les armes, peut bien avoir trait ici encore à la chose militaire (incarnée par Bélisaire) ; mais elle est évidemment, comme salut des âmes, l'objet même de la mission pastorale dont Agapet a la charge. Le Christ est en effet « *salus hominum* » en *Mon.* I IV, 4 ; il a assumé forme humaine pour notre salut (*ibid.*, I XVI, 1). En outre, dans le petit traité politique, c'est aussi le peuple romain qui, instrument de la Providence, visant la « fin propre du droit » et établissant pour ce faire l'Empire (cela même que parachève précisément Justinien), a œuvré « *pro salute humani generis* » (*ibid.*, II V, 5). Dans la *Comédie*, c'est presque exclusivement dans le sens spirituel (une exception au début de l'*Enfer*, I 106, où il s'agit de l'« Italie »), et essentiellement dans le *Paradis*, qu'on rencontre le terme (XII 63, XXXII 77) ; la « salute » (« l'ultima salute », est-il même précisé à deux reprises), est au demeurant le point de fuite de tout l'itinéraire de Dante-personnage, en faveur de qui (et de quoi) s'est mobilisée Béatrice (XIV 84, XXII 124, XXXI 79-90, XXXIII 27), comme elle l'est aussi pour toute créature humaine (VIII 100-102).

¹⁹ « *Imperii vero fundamentum ius humanum est.* » (*Mon.* III X, 7 ; c'est nous qui soulignons).

²⁰ *Mon.* II II, 4-5.

²¹ *Ibid.*, II V, 1-3 et VI, 1-3.

contre la maladie du péché (III IV, 14).²² Il est facile de constater, du reste, qu'en vue de réaliser sa propre fin, l'Empire possédait déjà de par soi, avant l'Eglise, la plénitude de son autorité (III XII, 2 sq.).²³ Tout cela parce que l'ordre de la Création assigne à l'homme deux fins et que chacune des juridictions respectives dépend directement de la volonté divine.²⁴ Il est loisible de faire la démonstration 'ostensive' de cette dépendance directe. L'homme occupe le milieu entre les choses corruptibles et les choses incorruptibles. En tant qu'âme unie au corps, il est corruptible ; comme âme seule, il est incorruptible. C'est pourquoi il lui échoit cette double fin : d'une part, le bonheur dans la vie terrestre (qui est opération de sa vertu propre, grâce aux enseignements de la philosophie, mettant en jeu les vertus morales et intellectuelles, autrement dit cardinales) ; la béatitude dans l'autre vie (qui est jouissance de la vision de Dieu, obtenue grâce aux enseignements spirituels et aux vertus théologiques). Ici-bas, la condition nécessaire pour jouir de la félicité, collective comme individuelle, est la paix garantie par le monarque universel. Tout en sachant que, Dieu ayant tout prédisposé, la disposition de ce monde reflète l'ordre céleste et que celui qui préside à l'ordre ici-bas en vue d'un tel état de paix doit donc être par Lui gouverné (« dispensari » est le verbe utilisé ici par Dante).²⁵ Où l'on retrouve, en des termes plus 'économiques', le v. 23 du passage qui nous a servi de 'pré-texte', et l'« inspiration » à quoi il fait allusion...

²² Rappelons aussi le passage du *Purgatoire* sur les « deux soleils » (XVI 98-112), qui fait suite ('logique') à la question de la *loi* (de son « frein » ; v. 91-97), qui s'articule elle-même au problème doctrinal du libre-arbitre et à la capacité que nous avons ici-bas, en tant que « composés », de choisir le mal (v. 67-90).

²³ On ajoutera à cela que l'Eglise n'a pas pu recevoir ni de la loi divine ni de la loi naturelle la faculté de conférer à l'Empereur l'autorité qui est la sienne : pas de la loi divine, parce que cette dernière est contenue tout entière dans les deux Testaments et que ceux-ci en écartent résolument la possibilité ; pas davantage de la loi naturelle, parce que la nature n'impose sa loi qu'à ses effets propres et que l'Eglise n'est pas un effet de la nature (III XIII, 2-5).

²⁴ Rappelons la célèbre et efficace formule de l'Epître V de la fin de l'an 1310 (aux Rois d'Italie, aux Sénateurs de l'Urbs, etc.), où il est question, au § 17, de « la bonté de Celui d'où, comme d'un point, bifurquent les pouvoirs respectifs de Pierre et de César » (« eius bonita[s] a quo velut a puncto bifurcatur Petri Cesarisque potestas »). Cf. notes 2 et 16.

²⁵ Nous venons de paraphraser le dernier chapitre de la *Monarchia* (III XV). En ce qui concerne la terminologie relative au bonheur, Dante dans un premier temps utilise pour les deux cas « beatitudo » ; puis c'est « felicitas » qui est employé pour la vie terrestre.

Voilà donc pourquoi Justinien ne pouvait intervenir valablement dans le champ historique qu'après s'être approprié les fondements théologiques justifiant l'action humaine, sa légitimité et son efficacité dans l'ordre du monde – une légitimité et une efficacité à la fois autonomes (comme l'est le corps, comme le sont les parties végétative et sensitive de l'âme) et finalisées au salut de l'humanité (qui met en jeu l'âme supérieure et la possibilité de réintégrer le corps dans l'harmonie supérieure de la gloire céleste). La distinction fonde sur le plan théologique la nécessité, pour accomplir la volonté divine, de veiller à ce qui ressortit en propre à *l'une et l'autre* nature, à chaque ordre ontologique dans sa spécificité.

Avec la question de la double nature ainsi mise en exergue, c'est donc bien de cela qu'il s'agit, encore et toujours : fonder la théorie des deux pouvoirs. De fait, au-dessus de l'âme de Justinien, au moment où s'éloignant des visiteurs au début du chant suivant, il rejoint le chœur de ses semblables, « *doppio lume s'addua* » (*Par.* VII, 6 ; c'est nous qui soulignons). Justinien reconnaît, certes, en Agapet le « sommo pastor », mais c'est bien en tant que « pasteur » – et en cela seulement – qu'il est « sommo » ; dans la logique du chant, toute politique, dans sa grammaire particulière, c'est évidemment la fonction impériale (et législatrice) qui prime absolument.²⁶

Nous avons eu le sentiment aussi que la figure de Salomon était investie d'une symbolique voisine. La « véritable leçon scholastique » impartie par saint Thomas,²⁷ destinée, comme il a déjà été rappelé, à justifier la thèse de la prééminence du roi biblique, est précédée de l'hymne des bienheureux du ciel du Soleil qui chantent le double mystère de la Trinité et de l'Incarnation (cf. les v. XIII 26-27, déjà cités).²⁸ Sur fond de ce dernier

²⁶ V. à ce sujet la contribution d'Isabelle Abramé, « *Vivere diversamente per diversi officii* » : la cité dans les chants VIII et XVI du *Paradis*, consultable à l'adresse électronique citée à la note 10 ci-dessus (journée d'études de Nancy, 26 janvier 2012).

²⁷ Remo Fasani, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso, op. cit.*, p. 193-202, ici p. 194.

²⁸ On notera qu'à la fin de ce même chant XIII (v. 127), au titre des erreurs de jugement pointées par saint Thomas, place est faite aux deux hérésies en quelque sorte corollaires de Sabellius et Arius : contestation du dogme trinitaire, pour la première ; la seconde – sous le règne de Constantin – niant la consubstantialité du Fils au Père et, partant, sa divinité, attribuant donc à la personne du Christ une fonction inférieure dans l'économie du salut. On relèvera qu'Agapet a aussi combattu l'arianisme. Est-il utile de rappeler que le *Paradis* (comme du reste la *Comédie* tout entière, mais avec ses spécificités, notamment en matière de représentation, de 'visualisation') est placé en permanence sous le signe de la Trinité (et

mystère, s'inscrit encore une fois l'impératif de l'action spécifique concernant les choses de ce monde, l'exigence de veiller constamment aux deux plans, du ciel et de la terre. Lorsqu'il est question de politique, il semble bien que la question de la double nature n'est jamais loin.

Il est vrai que si l'on se penche à présent sur le cas de l'autre roi présent dans nos chants, à savoir Charles Martel, les choses paraissent de prime abord moins évidentes. Néanmoins, dans le chant VIII, l'accent est mis sur une Providence qui assigne au composé qu'est chaque homme son « *proveduto fine* », autrement dit ce à quoi, en tant qu'être produit à la fois par Dieu et la nature, il est concrètement destiné ici-bas, ce en vue de quoi il doit régler sa conduite. Charles Martel expose (VIII 94-112) la théorie des influences exercées par les astres qui, on le sait depuis le chant II, « *di sù prendono e di sotto fanno* » (v.123). Et c'est en raison de cette liaison entre ciel et terre que Charles Martel, contrairement à son frère, était appelé, pourvu qu'il eût vécu assez longtemps, à de grandes choses dans le domaine de l'action politique. Même si dans son cas, sans doute parce que non seulement nous sommes au niveau inférieur des « *regna* » (qui produit aussi un droit anti-impérial contre lequel Dante est amené à croiser le fer),²⁹ mais aussi parce que la réalisation de son œuvre a été empêchée, l'Incarnation dans la personne du Christ n'est plus exhibée pour marquer de son sceau le « bien faire » avorté.³⁰

tout particulièrement le ciel de la « *sapienza* » : cf. dans la suite des chants X-XIV, X 1-3 et 50-51 ; XIII 26-27, 52-60 [le passage le plus important de toute la *Comédie* sur ce thème], 79-81 [et le motif trinitaire dissimulé pourrait bien être ce qui 'informe' la longue similitude initiale – v. 1-24 – du chant XIII] ; XIV 28-33 [et même remarque que précédemment pour l'invention du troisième cercle venant entourer les deux autres « *circonférences* », à la fin du séjour dans le ciel du Soleil, aux v. 70-75 de ce chant ; N.-B aussi leur parenté avec XXXIII 115-120) ?

²⁹ Sur ces questions, v. par exemple deux publications récentes : Enrico Fenzi, « *Tra religione e politica : Dante, il mal di Francia e le « sacrate ossa » dell'eseccrato san Luigi (con un excursus su alcuni passi del Monarchia)* », in *Studi danteschi*, vol. 69 (2004), p. 23-117, part. p. 102-110 ; Claudia Di Fonzo, « *Dante et la tradition juridique romaine et médiévale* », in *Chroniques italiennes*, 23 (2/2012), série Web.

³⁰ En recourant à ce « faire » substantivé, nous faisons allusion à la récurrence anaphorique du verbe dans la première « *giunta* », celle consacrée au déploiement de l'« aigle » et de son « signe sacro-saint » (« *sai ch'el fece* », « *quel che fé* », v. 37, 40, 43, 58, 61, 73, 92), ainsi qu'au « *ben fare* » du v. 132, concernant, lui, Romieu de Villeneuve. Justinien, par ailleurs, dans les vers que nous avons cités, évoque son « *ovra* » (v. 4), terme qui revient à la fin du chant à propos de l'action du ministre du Comte de Provence (« *ovra grande e bella* », v. 129). Relevons enfin que les quelques occurrences de « *lavoro* » dans le Paradis sont

En tout cas, nous espérons avoir fait un peu plus que suggérer le pourquoi du besoin éprouvé par Justinien de nous dire d'emblée de quelle grave erreur il fut guéri par un pape avisé, habilité à dire le juste dans sa sphère propre de compétence, pour qu'il pût exercer les siennes en toute légitimité.

II. En route vers le « sacrato poema » : remarques sur le chant IX du *Paradis*

En route vers le poème sacré :³¹ c'est au *personnage* que nous nous référons ici, celui qui se dirige (s'envole) *comme poète* vers la pleine conscience de sa mission, telle qu'elle va être énoncée avec la plus grande netteté, au centre même de la troisième « cantica », à travers les paroles prophétiques prononcées par son trisaïeul Cacciaguida. Un poème en forme de « cri », destiné à rendre publique l'intégralité de la « vision » dont la grâce est faite au pèlerin pour son salut, vu ici sous l'angle à la fois de la renommée posthume du poète et du bénéfice de l'humanité tout entière.³² Un poème qui, pour atteindre ses objectifs, a pour modèle les Saintes Ecritures – le 'metteur en texte', sans avoir à prendre encore explicitement l'habit auctorial, nous l'a déjà fait savoir indirectement par Béatrice au chant IV.³³ Et Dante le répétera d'une autre façon au début du chant XXV : à la

toujours porteuses de valeurs positives : l'« ovra » à peine citée devient quelques vers plus bas (24) « l'alto lavoro » inspiré par Dieu ; et l'entreprise même de l'écriture du *Paradis* est « l'ultimo lavoro » (I 13, où « ultimo » a des résonances toutes particulières), pour lequel l'aide d'Apollon lui-même va être nécessaire...

³¹ Cf., pour le syntagme « sacrato poema », *Par.* XXIII 62, et, pour la variante « poema sacro », *Par.* XXV 1.

³² XVII 124-135. V. les passages suivants de la *Comédie*, relatifs à la mission de Dante comme poète : *Purg.* XXXII 103-105 ; XXXIII 52-54 (dans les deux cas, ce sont les paroles de Béatrice qui sont reportées) ; *Par.* XXVII 64-66 (c'est saint Pierre qui s'exprime ainsi).

³³ Il s'agit des vers où Béatrice précise à Dante, qui ne fait pas autrement avec son lecteur, incapable sinon de le suivre : « Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno. // Per questo la Scrittura condescende / a vostra facultate, e piedi e mano / attribuisce a Dio e altro intende ; // e Santa Chiesa con aspetto umano / Gabriel e Michehl vi rappresenta, / e l'altro che Tobia fece

fabrique du poème, concourent effectivement et le ciel et la terre,³⁴ l'inspiration, d'une part (au sens fort que le verbe a dans le *Paradis*, celui qui s'origine dans l'action propre du « Santo Spiro »),³⁵ et, d'autre part, l'*ars* couplée à l'*ingenium*.³⁶

Dans le ciel de Vénus auquel nous allons nous intéresser ici, le personnage Dante, et plus précisément le personnage-poète,³⁷ rencontre tout d'abord, au chant VIII, Charles Martel, celui qui eût été le roi Charles III d'Anjou, quatre fois couronné, s'il n'avait prématurément quitté ce monde. L'auteur de la *Comédie* lui confie pour premier soin de rappeler sous quel signe advint leur rencontre d'antan : ceux qui sont à présent devenus deux personnages du poème, à savoir Dante et le jeune prince angevin, se croisèrent en effet réellement à Florence en 1294. Mais avant d'y venir, demandons-nous quelques instants pourquoi Charles Martel est dans le ciel de Vénus. Comme tous les bienheureux, il est rempli d'un amour qui le pousse à vouloir « plaire » au pèlerin (v. 38-39), mais il est là précisément parce qu'il a aimé Dante d'un amour spécial (et réciproque) et qu'il l'aurait aimé davantage encore s'il avait vécu.³⁸ En outre – cela nous paraît *in fine*

sano. » Sur cette questin, v. bien sûr les pages classiques d'Erich Auerbach in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963.

³⁴ Sur le lien avec la question de la double nature évoquée dans la note précédente (et cf. notre note 10, ainsi que nos remarques incidentes sur politique, résurrection et poétique autour de la figure du roi Salomon), v. Georges Güntert, *Canto VII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, op. cit., p. 116 : « Di fronte alla prospettiva teleologica dei corpi risorti e destinati insieme agli spiriti alla vita eterna, il fenomeno delle due nature di Cristo acquista in questo canto un valore emblematico : innanzitutto in sede teologica, perché l'ultima conseguenza della redenzione è il ritorno dell'umanità a Dio ; ma anche in sede poetica, dove l'immortale simbiosi fra corpo e anima, materia e spirito accenna metaforicamente alla poesia dantesca. ».

³⁵ Pour l'Esprit Saint comme « Santo Spiro », cf. *Par.* XIV 76 ; et comme « Eterno Spiro », IV 36, XI 98. V. aussi ce que nous disions au début de la note précédente à propos de Justinien.

³⁶ V. par exemple X 43. Pour une discussion sur le rôle du poète comme *artifex*, v. par exemple l'introduction de Michelangelo Picone à *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, en particulier p. 24-25.

³⁷ Nous faisons ici allusion à la célèbre catégorie forgée par Gianfranco Contini dans un article célèbre de 1958, intitulé « Dante come personaggio-poeta della Commedia », et que l'on peut lire dans le volume *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, 2001³, p. 33-62.

³⁸ Avec les v. 55-57, nous avons affaire à l'amitié conçue, dans le sillage de l'*Ethique* aristotélicienne et de son commentaire thomiste, comme forme supérieure de l'amour.

plus décisif – parce que, fustigeant l’avidité qui est la marque de l’action dans le champ politique de son frère Robert (et de son entourage « catalan »),³⁹ il dessine en creux ce qui doit animer le bon souverain, le bon gouvernement opposé à la « mala signoria » (v. 73), c’est-à-dire, selon *Monarchia* I XI 13 (ce passage à notre sens ici capital n’est pas ordinairement cité), la « *karitas* seu recta dilectio » (« la charité, c’est-à-dire l’amour droit » ; les italiques sont de nous), opposée à la « cupiditas » ennemie de la « iustitia ».⁴⁰ En d’autres termes, la politique comme continuation de l’amour par d’autres moyens... Il nous faudra nous souvenir de ce point un peu plus tard.

Revenons à présent à notre problème, celui de l’itinéraire poétique de Dante. C’est en citant la chanson allégorique *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete* (dûment commentée, à la première place, au livre II du *Convivio*), une chanson dont l’incipit renvoie précisément au ciel où il vient de descendre depuis l’Empyrée, que Charles se fait reconnaître après avoir identifié le visiteur. Occasion, donc, pour le personnage-poète (et pour l’auteur ‘implicite’, plus encore, sinon pour l’auteur tout court) de mieux mesurer tout le chemin parcouru depuis le temps où celui qui cherchait à se « consoler » de la mort de Béatrice versait dans « l’allégorie des poètes ».⁴¹ Nous n’allons pas ici nous attarder sur la question complexe de la place (du rôle, de la fonction) qu’il convient d’attribuer à cette autocitation.⁴²

³⁹ Cf. les vers VIII 77 (pour « l’*avara povertà di Catalogna* ») et 83-84 (pour la « *milizia* » du roi Robert, qui n’a de cesse de « *mettere in arca* »). Ce même Robert qui fut une sorte de protecteur pour Boccace (et d’abord pour son père) et fut admiré de Pétrarque au point que celui-ci le choisit comme examinateur avant son couronnement au Capitole.

⁴⁰ Les paragraphes 13 et 14 de ce chap. sont à méditer tout particulièrement : la « *karitas* » rend lumineuse la justice ; dédaignant tout le reste, elle recherche Dieu et l’homme, et, par conséquent, le bien de l’homme ; le bien le plus haut consiste à vivre en paix, ce que l’on obtient grâce à la justice ; or, c’est la « *karitas* » qui rendra plus forte la justice... D’autre part, à propos de la « *recta dilectio* » (et de la « *cupiditas* »), on citera le tercet initial du chant XV (autre chant ‘politique’) de notre « *cantica* », où revient aussi le motif fondamental de l’amour comme « souffle » (« *Benigna voluntade in che si liqua / sempre l’amor che drittamente spira, / come cupidità fa ne la iniqua / [...]* »).

⁴¹ Pour une lecture très approfondie de la chanson (et une mise au point exhaustive sur les questions herméneutiques qu’elle soulève), v. Enrico Fenzi, « *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete* », in *Dante Alighieri. Le quindici canzoni. Lettere da diversi*, I, 1-7, a cura di N. Tonelli, A. Milani, 2009, p. 29-69.

⁴² Pour une mise en perspective synthétique des données du problème, v. M. Picone, *Canto VIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso, op. cit.*, p. 122-123. On lira avec le plus

Retenons toutefois les points suivants. Le chant VIII est placé sous le signe à première vue ambigu de Vénus, « erreur des Anciens », mais aussi, dit le narrateur (v. 10), « costei ond'io principio piglio » (où le « principe » ne saurait être chez Dante le seul commencement du texte, comme on le dit parfois).⁴³ Signe ambigu que celui de Vénus, ou ambivalent, sinon double, comme le suggère le v. 12 de notre chant. De sorte que l'autocitation fait partie, et dans son contexte immédiat et comme dernier anneau d'une chaîne (constituée par les autres autocitations),⁴⁴ du dispositif imaginé par Dante pour en finir avec toutes les espèces du « fol amour » – et avec la poésie « mondaine ».⁴⁵

C'est alors sur le chant IX que nous entendons concentrer à présent notre attention. Si nous ne nous abusons, il constitue en effet une étape capitale du cheminement poétique de Dante, mais sur un mode cette fois entièrement allusif. Beaucoup a déjà été dit et écrit à ce propos, sur les liens subtils que ce chant tisse avec d'autres passages aussi de la *Comédie*, mais nous voudrions nous pencher à notre tour dans les lignes qui suivent sur ce jeu d'allusions.

Nous commencerons par la figure qui n'apparaît qu'en un deuxième temps dans le chant, celle de Folquet de Marseille, parce que son 'cas' nous semble un peu plus simple que l'autre. Folquet, cela est inlassablement répété, est le dernier poète (lyrique) de la *Comédie* (et le seul poète profane du *Paradis*), mais on ne laisse d'être étonné, sinon stupéfait. En effet, de son activité de poète en tant que telle, il n'est pas la moindre trace, le moindre signal un tant soit peu explicite, ni dans la narration, ni lorsqu'est désigné, par la première âme bienheureuse rencontrée dans ce chant IX, le « joyau »

grand profit Teodolinda Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 56-76.

⁴³ Rappelons non seulement que toute la poésie de Dante, ou presque, est placée *ab initio* sous le signe de l'amour, mais que c'est à la doctrine de l'amour qu'est consacré le 'cœur' du poème, dans l'exposé théorique de Virgile des chants XVII et XVIII du *Purgatoire*.

⁴⁴ Rappelons notamment les chants XXIV et XXVI du *Purgatoire*, le dernier, celui de la rencontre avec Guido Guinizzelli se concluant avec le grand troubadour Arnaut Daniel, un Arnaut qui, nous allons le voir sous peu, 'cite' Folquet et purge là son « fol amour »...

⁴⁵ Nous faisons allusion ici au vers 36 du chant VIII, quand Charles Martel rappelle à Dante qu'il s'adressait dans sa chanson « del mondo » (depuis le monde terrestre) aux intelligences angéliques du ciel de Vénus.

qu'il est au ciel,⁴⁶ ni dans l'autoprésentation du personnage, lequel ne fait allusion qu'à la flamme amoureuse qui l'a dévoré jusqu'à sa conversion et pour laquelle, bien entendu, il se trouve là où il est.⁴⁷ Pas davantage que le poète d'amour, n'est évoqué le poète 'engagé', 'politique', pendant du 'militant' sur le terrain, du couvent et de l'épiscopat d'abord, de la croisade contre les Albigeois enfin (il est du reste auteur de deux chansons « de croisade »), entreprise qui justifie, dans la continuité de ce que nous avons dit à propos du chant précédent sur les rapports entre amour et politique (et, ici, guerre),⁴⁸ l'invective finale contre la dégénérescence de l'Eglise. Rien sur le poète, donc, pas davantage sur celui qui, avec sa deuxième phase 'amoureuse', puis, surtout, avec sa production 'politique', tourna résolument le dos à sa première manière – comme Dante le fera à son tour avec la chanson *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*.⁴⁹

Et pourtant, l'évidence de l'équation selon laquelle Folquet *est* avant tout pour les premiers destinataires de Dante le *poète* (celui, on va le rappeler dans un instant, que 'traduit' Giacomo da Lentini pour donner naissance à la tradition des « dicitori d'amore in lingua volgare »),⁵⁰ cette évidence aveuglante de la « grande fama » liée à son *trobar* est telle qu'elle conduit certains à 'voir' une référence à ce passé de troubadour dans les vers

⁴⁶ Folquet est présenté par Cunizza da Romano comme suit : « Di questa luculenta e cara gioia / del nostro cielo che più m'è propinqua, / grande fama rimase ; e pria che moia, / questo centesimo anno ancor s'incinqua » (v. 37-40).

⁴⁷ Voici comment Folquet décline son identité (v. 94-102) : « Folco mi disse quella gente a cui / fu noto il nome mio ; e questo cielo / di me s'imprenta, com'io fe' di lui ; / ché più non arse la figlia di Belo, / noiando e a Sicheo e a Creusa, / di me, infîn che si convenne al pelo ; / né quella Rodopëa che delusa / fu da Demofonte, né Alcide / quando Iole nel core ebbe delusa. »

⁴⁸ On n'oubliera pas que Folquet 'anticipe' saint Dominique au service de qui il s'était mis. Car, au-delà même de la croisade contre les hérétiques, c'est une guerre que combat le Dominique du chant XII, tout comme du reste déjà François, à qui il est associé sous une telle bannière (cf. Bonaventure à propos des deux saints, XII 34-36 : « Degno è che, dov'è l'un, l'altro s'induca : / sì che, com'elli ad una militaro / così la gloria loro insieme luca. // L'essercito di Cristo, che sì caro / costò a rïarmar, dietro a la 'nsegna / si movea tardo, sospeccioso e raro, // quando lo 'mperador che sempre regna / provide a la milizia [...] »)

⁴⁹ Sur le sens, dans la perspective qui est la nôtre ici, de la troisième (et dernière) chanson du *Convivio*, v. T. Barolini, *Dante e i poeti...*, *op. cit.*, p. 73-75.

⁵⁰ En ce qui concerne la citation des « dicitori d'amore », elle vient du chap. 16 (XXV), § 3, de la *Vita nova*, pour laquelle nous renvoyons à l'éd. suivante, Dante Alighieri, *Opere*, I. *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), 2011, p. 962-964.

en question du chant IX, vers qui n'évoquent pourtant, même si c'est sur un registre très soutenu, que la passion érotique.⁵¹

Mais d'autre part, que Dante ait connu l'essentiel de l'œuvre de Folquet, cela relève de l'évidence. Il y a tout d'abord la mention explicite, la citation du *De vulgari eloquentia* : au paragraphe 6 du chapitre VI du livre II du petit traité, en effet, pour illustrer les « constructions excellentes » qui par leur « élégance » et leur « saveur » conviennent à la chanson et à son « style tragique », Dante cite en troisième position un incipit de Folquet (*Tan m'abellis l'amoros pessamens*).⁵² Puis, outre le fait que Dante devait connaître et consulter un recueil de 'poésie des origines' assez semblable au plus grand 'chansonnier' connu du Duecento (le Vaticano latino 3793 de la Bibliothèque apostolique vaticane), lequel s'ouvre avec la chanson de Giacomo da Lentini *Madonna, dir vo voglio* dont les deux strophes initiales sont assez largement une traduction de la chanson (parvenue incomplète) de Folquet *A vos, midontç, voill retrair' en cantan*,⁵³ il est facile de repérer un nombre significatif d'emprunts au troubadour marseillais dans la production de notre poète pratiquement depuis ses débuts. Et la stupéfaction dont nous faisons état en commençant cette lecture du chant IX se renforce encore de constater que notre Provençal est bien cité en quelque sorte dans la *Comédie*, mais dans un 'faux', qui l'est du reste à double titre : en effet, non

⁵¹ Ainsi T. Barolini, *Dante e i poeti...*, op. cit., p. 64 (« [...] Folchetto riassume la propria carriera amatoria e poetica [c'est nous qui soulignons] in dodici versi [...] »). Nous conseillons néanmoins vivement la lecture des pages de l'ouvrage consacrées spécifiquement à Folquet (p. 98-104).

⁵² On peut lire la chanson de Folquet dans la toute récente édition du traité sur la langue, laquelle a pour caractéristique précieuse (entre autres) de proposer en appendice l'intégralité des poèmes cités par Dante : cf. la Nuova edizione commentata delle *Opere di Dante*, III, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno, 2012, pour le texte de la chanson p. 318-320.

⁵³ Pour le texte de Giacomo, ainsi que pour les renvois utiles dans l'apparat critique, v. *I poeti della scuola siciliana*, I. *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), p. 5-38. On a coutume de voir dans l'indication de la *Vita nova* (16 [XXV], § 6, éd. cit., p. 964-966) selon laquelle « lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna », une possible allusion à Giacomo da Lentini (la première des caractéristiques de la transposition de Giacomo ayant consisté, comme on peut le voir à partir des seuls incipit, à placer en tête de vers l'objet de l'apostrophe, autrement dit la « donna » destinataire) ; v. par ex. la note *ad locum* de l'éd. cit., p. 966. On relèvera aussi que l'incipit de Giacomo est cité dans le *De vulgari eloquentia* I XII 8 comme exemple d'Apulien (*sic*) ayant brillé par l'élévation de leur expression.

seulement Arnaut Daniel, désigné au pèlerin par Guido Guinizzelli à la fin du chant XXVI du *Purgatoire*, sur la terrasse des luxurieux, n'a jamais prononcé les paroles par lesquelles il confesse sa « pasada folor » amoureuse (avec les v. 140-147 qui commencent ainsi : « *Tan m'abellis vostre cortes deman* »), mais le « miglior fabbro del parlar materno » (c'est ainsi que le désigne le « père » du « dolce stil novo » au v. 117 de ce même chant XXVI) 'plagie' outrageusement l'attaque du poème cité dans le *De vulgari eloquentia* (de nouveau : *Tan m'abellis l'amoros pessamens*). L'on remarquera du reste que les « amoros pessamens » du même vers incipitaire avaient déjà été réutilisés par Dante dans un sonnet de jeunesse.⁵⁴ Il n'est pas jusqu'au longues périphrases géographiques de l'autoprésentation, qui, pour coutumières qu'elles soient chez l'auteur de la *Comédie*, n'apparaissent porteuses de sens : en effet, nous avons le sentiment que la façon dont est embrassé ici tout le bassin méditerranéen (v. 82-93) tend à souligner, à côté de la longévité de la renommée de Folquet (v. 39-40) et en même temps que ses lieux de séjour vraisemblables, notamment dans la péninsule italienne,⁵⁵ l'aire d'extension de sa renommée, autrement dit de sa poésie ou, en tout cas, de celle qu'il personnifie ici.

Pourquoi alors son activité de poète est-elle ainsi tue, suscitant chez le commentateur la tentation d'évoquer une véritable opération de refoulement ? La réponse va se préciser, croyons-nous, en examinant à présent ce que recouvre (y compris au sens de 'dissimuler') l'autre figure de ce chant IX, la première en réalité rencontrée après Charles Martel, à savoir Cunizza da Romano.

Plus subtil encore est donc le cas de cette dernière. En quoi peut-elle bien être « di fama nota », pour reprendre la formule qu'emploie Cacciaguida au v. 138 du chant XVII, lorsqu'il s'agit de préciser à Dante que, s'il n'a rencontré dans son périple à travers les trois royaumes de l'au-delà que des âmes bien connues, c'est en vue de l'efficacité même du poème qui, de ce voyage et des rencontres qui le jalonnent, sera le compte rendu ? Il est dans le cas qui nous intéresse ici un point constamment relevé. Après sa jeunesse tumultueuse, Cunizza se transfère à Florence, où elle finit ses jours. Ce qui fait que le public premier de Dante savait à quoi s'en tenir, que

⁵⁴ Il s'agit des « amorosi pensamenti » du v. 7 du « plazer » *Sonar bracchetti e cacciatori aizzare*.

⁵⁵ Cf. la note d'A.M. Chiavacci Leonardi, éd. cit., aux vers 89-90.

les ‘potins’ la concernant allaient sûrement bon train. En particulier en ce qui concerne ses amours passionnelles d’antan avec le troubadour mantouan Sordel, celui-là même qui, épris de la jeune femme, l’enleva (1226) à son mari à la cour de qui il séjournait, pour la ramener à ses frères Ezzelino et Alberico da Romano : c’est ce qui, selon toute vraisemblance, circulait sur toutes les lèvres.⁵⁶ Or, il se trouve que ledit Sordel, déjà cité dans le *De vulgari eloquentia* pour y être en quelque sorte condamné (d’une éloquence hors du commun, ‘le plus grand poète italien en langue d’oc’ avait en effet trahi, aux yeux de Dante, la langue de sa patrie),⁵⁷ est un personnage important de la *Comédie*. Il fait en effet une apparition remarquée au chant VI du *Purgatoire* (et il sera présent jusqu’au chant VIII), le grand chant politique (avec le chant XVI) de la deuxième « cantica ». Ce n’est pas ici le lieu d’émettre des hypothèses, voire de proposer quelque analyse à partir de ce que Dante aurait pu connaître de la production de cet autre troubadour du Duecento.⁵⁸ En revanche, une fois que l’on a souligné que son activité poétique, comme celle de Folquet, ne fait pas l’objet de la moindre allusion (pour le lectorat premier, il suffisait qu’il se nomme, sans doute), c’est la célèbre invective contre la « *serva Italia* »⁵⁹ à laquelle le narrateur du voyage

⁵⁶ Pour ce qui relève de la ‘chronique mondaine’, v. les notes des éditions commentées, renvoyant aux chroniques et aux premiers commentateurs. Pour les implications politiques du chant de Cunizza, v. tout particulièrement Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, 2 vol., Firenze, Polistampa, 2004, I, p. 402-422 (chap. II, « I tiranni di Flegetonte », § 6, « Ezzelino e Obizzo »). Le même Carpi relève, *ibid.*, p. 83, que « Cunizza, rientrata nella Toscana degli avi materni Alberti dopo la tragica fine dei fratelli, aveva portato con sé non solo i ricordi d’un’esistenza drammatica, ma anche un forte legame imperiale, se suo fratello Ezzelino aveva sposato Selvaggia figlia di Federico II... »

⁵⁷ Cf. *De vulgari eloquentia* I xv 2. Les vers de *Purg.* VII 16-19 (« “O gloria d’i Latin”, disse, “per cui / mostrò ciò che potea la lingua nostra, / o pregio eterno del loco ond’io fui, / qual merito o qual grazia mi ti mostra?” »), où c’est à Virgile comme poète, précisément, que Sordel témoigne son admiration et dit sa reconnaissance, sonnent du reste étrangement, presque comme une palinodie ou un repentir (puisque Sordel s’était, lui, détourné de la langue commune – « la lingua nostra »).

⁵⁸ En particulier en matière de satire politique contre les rois de son temps, de dénonciation de la corruption, et comme auteur du *planh* (complainte mortuaire) pour son protecteur le seigneur de Blacatz (où il appelle les seigneurs chrétiens à se nourrir du cœur du défunt), ainsi que du poème didactique *L’ensenhamen d’onor*. Des aventures de Sordel, passé de Ferrare à Vérone, puis à Trévise, avant de trouver refuge chez le comte de Provence et, enfin, auprès de Charles I^{er} d’Anjou, Dante, qui avait fréquenté les mêmes lieux et savait aussi bien des choses sur les affaires provençales et sur la dynastie angevine, devait avoir entendu parler tant et tant de fois.

⁵⁹ *Purg.* VI 76-126.

dans l'au-delà se sent poussé en voyant les marques d'affection⁶⁰ que se prodiguent Virgile et Sordel, les deux natifs d'une patrie commune (Mantoue), qui retient d'abord notre attention. En effet, il est loisible d'entendre dans l'amorce des propos de Cunizza, dans les vers introductifs à sa prophétie sur les fléaux qui doivent ravager la Marche trévisane quelques années après la date du voyage dans l'au-delà (1300), un écho de ceux du *Purgatoire* suscités par la rencontre avec Sordel : la « terra prava / italica » (*Par.* IX 25-26) est telle, on le sait depuis lors, parce que « serva », elle est un cas d'espèce du grand « bordello » ; le bruit de la guerre renouvelle le bruit de la guerre, de la tempête, de la discorde, des déchirures intestines. Et l'on soulignera pour finir que c'est Sordel qui conduira le pèlerin et son guide vers la zone 'politique' de l'Antépurgatoire, le vallon des princes négligents ; et il les leur indiquera l'un après l'autre en insistant, non sur leur lenteur en fait de repentir (ce qui est cause de leur présence là où ils sont), mais sur leur négligence, sinon leurs manquements, en tant que souverains.⁶¹

Mais insistons-y : le statut de Sordel comme poète est, comme pour Folquet, soigneusement passé sous silence, et ce silence est d'autant plus assourdissant que le pathos de la rencontre avec Virgile, mantouan *et poète*, est le ressort de tout l'épisode. Refoulement volontaire de la poésie pour mieux mettre en lumière autre chose, et plus précisément cela même que nous venons d'évoquer ? Mais si refoulement il y a, de quels texte(s) poétique(s) parlons-nous, alors ? On a l'impression en tout cas de retrouver ici sous une autre forme, encore plus indirecte que dans le cas de Folquet, tout un réseau de liens apparemment ténus – mais ce pourrait n'être qu'apparence, précisément – entre amour, poésie, rédemption et politique.

Pour tenter d'y voir plus clair, nous nous proposons à présent de réfléchir sur ce qui, de la biographie du personnage de Cunizza (le dernier personnage féminin, parmi les rencontres qui s'enchaînent au *Paradis*), est exhibé ici en pleine lumière. Voici donc les vers sur lesquels nous allons nous pencher plus particulièrement (IX 25-31) :

⁶⁰ *Ibid.*, 71-75. Il s'agit d'une affection placée sous le signe de la communauté d'appartenance (ici la plus fondamentale, la terre natale) qui n'est pas sans rappeler du reste d'autres épisodes de la *Comédie*, dont celui de la rencontre avec Charles Martel (sous le signe de l'amour partagé pour la poésie et le bon gouvernement).

⁶¹ *Purg.* VII 46 sq. Les points de contact sont nombreux avec le chant de Charles Martel.

Ph. GUÉRIN

...In quella parte de la terra prava
italica [...],
si leva un colle, e non surge molt'alto,
là onde scese già una facella
che fece a la contrada un grande assalto.
D'una radice nacqui e io ed ella
[...]

Lorsque Cunizza décline son identité, c'est donc en tant que sœur, et c'est cela qui, de façon plus immédiate, plus évidente que le lien secret avec le Sordel du *Purgatoire* tout juste évoqué, va motiver le fait qu'elle prononce sa prophétie.⁶² Et elle le fait par une périphrase qui, passé les mots initiaux dont il a été question un peu plus haut, évoque une vague position topographique et, surtout, son frère, le « tyran » Ezzelino da Romano. Nous allons voir que l'une n'est sans doute pas pleinement compréhensible, quant à sa motivation intime, sans l'autre. Mais voici ce qu'à notre sens il convient au préalable de rappeler. Très peu de temps avant la rédaction de ces vers, en 1315, et alors que Dante séjournait à Vérone, hôte de Cangrande della Scala, un écrivain s'était fait couronner à Padoue, à l'Université, en récompense de son œuvre, et plus particulièrement de deux textes (très) récents encore. Cet écrivain est le « préhumaniste » Albertino Mussato (1261-1329).⁶³ Quant aux œuvres, l'une (*De gestis Henrici VII Caesaris*, dite aussi *Historia augusta*) concernait la geste italienne d'Henri VII (1310-1313), autrement dit de l'Empereur dans lequel Dante avait placé tant d'espoir, de l'« alto Arrigo », venu en Italie alors que les temps n'étaient pas mûrs et qu'un siège attend dans l'Empyrée (*Par.* XXX 133-138) ; l'autre, écrite en 1314 et qui fut lue publiquement à l'occasion du couronnement, était la première tragédie de l'histoire de la littérature 'italienne',⁶⁴ ayant

⁶² C'est en tant que grande amoureuse qu'elle est au ciel de Vénus, mais contrairement aux autres personnages du *Paradis*, le cœur de son propos (la prophétie concernant la Marche trévisane), n'est pas en lien direct avec son action passée sur la Terre.

⁶³ Cf. Guido Billanovich, « Il preumanesimo Padovano », in *Storia della cultura veneta*, II, *Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 19-110 ; Giuseppe Billanovich, « I primi umanisti e la tradizione dei classici latini (1953) », in *Petrarca e il primo umanesimo*, a cura di Giuseppe Billanovich, Padova, Antenore, 1996, p. 117-141.

⁶⁴ 'Italienne' entre guillemets, parce qu'elle est d'une part écrite en latin, en « mètres tragiques » ; et que de l'autre, il faut évidemment prendre avec précaution la notion d'italianité, vite entachée d'anachronisme pour l'époque qui nous occupe.

pour héros (entièrement négatif) Ezzelino da Romano, précisément. Son titre, *Ecerinis*, ne dit pas à cet égard la filiation dont l'œuvre se réclame : car celle-ci n'est pas virgilienne (*Æneis*), et donc « épique » (cf. aussi l'*Achilleis*, poème inachevé de Stace), mais bien « tragique » à proprement parler. Ce sont en effet les tragédies de Sénèque, redécouvertes par le maître de Mussato, Lovato Lovati, padouan lui aussi, qui sont au centre de débats animés sur la poésie latine auxquels Albertino donne lui-même sa contribution, qui lui servent de modèle.⁶⁵ De l'existence de ces œuvres, voire des discussions qui les entourent, il est très difficile de penser que Dante, malgré l'absence de preuves formelles à cet égard, n'était pas au courant.⁶⁶ Comme du couronnement, bien entendu, question pour lui très sensible, s'il est vrai qu'à la toute fin de sa vie (1319-1320), il dira encore à

⁶⁵ Cf. l'entrée « Mussato » de l'*Enciclopedia dantesca*, *op. cit.*, due à Guido Martellotti ; Ezio Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Aragno, 2008, les deux chap. « L'aquila e il fuoco di Ezzelino » et « Una tragedia del Tecento », respectivement aux p. 163-188 et 189-206 ; Ronald G. Witt, « Un poeta laureato : Albertino Mussato », in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, I, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010, p. 134-139 ; Anna Fontes, « Le tyran diabolisé dans l'*Ecerinis* d'Albertino Mussato (1314) », in *Le personnage tragique*, Études réunies et présentées par M. Tanant, « Arzanà » (Cahiers de littérature médiévale italienne), 14 (2012), p. 35-53. On peut lire le texte de l'*Ecerinis* dans les éditions suivantes : *Il teatro italiano*, I, *Dalle origini al Quattrocento*, t. 2, p. 293-333 (texte latin avec traduction italienne en regard) ; Albertino Mussato, *Écérinide. Épîtres métriques sur la poésie. Sonje*, Édition critique, traduction et présentation par J.-F. Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 1-28 (texte latin avec traduction en regard ; nos citations renverront à cette éd., même si, par commodité, nous nous référerons à la partition en actes, rejetée ici, de l'éd. citée en premier) ; signalons aussi A. Mussato, *Ecerinide*, Tragedia, a cura di L. Padrin, con uno studio di G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1900 (texte latin seul), réimpression anastatique Bologna, Forni, s.d. (mais 1969). Sur le rôle absolument essentiel de Lovato Lovati, v. (en attendant la contribution de Raffaella Zanni pour *Ecrivains juristes et juristes écrivains, du Moyen Âge au Siècle des Lumières*, vol. collectif à paraître à Paris aux éditions Classiques Garnier) Benjamin J. Kohl, « Lovati, Lovato (Lupatus de Lupatis) », in *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia italiana Teccani, 66 (2007), consultable en ligne à l'adresse http://www.treccani.it/enciclopedia/lovato-lovati_%28Dizionario-Biografico%29/

⁶⁶ Rappelons aussi que Mussato, très impliqué dans la vie publique de sa cité, fut notamment ambassadeur en 1302 auprès de Boniface VIII pour le compte de sa Commune ; qu'il recouvrit en 1309 à Florence la charge d'exécuteur des « Ordinamenti di giustizia » ; qu'il conduisit en 1312, lors du périple péninsulaire d'Henri VII, une ambassade dans la cité du lys ; qu'il participa aux opérations militaires contre Cangrande della Scala en 1314 (cela lui valut une période de captivité), etc. Cela même qui était au centre de l'attention de Dante...

Giovanni del Virgilio, le professeur bolonais qui voulait le convaincre de s'inscrire dans le sillage de ce 'préhumanisme', et donc d'écrire en latin afin d'être digne de recevoir à son tour dans la cité émilienne la consécration suprême, qu'il ne peut envisager une telle reconnaissance et la cérémonie qui l'accompagne qu'à Florence, et non pas pour une œuvre (inexistante) en latin, mais pour celle écrite en « comica verba »...⁶⁷

Si nous revenons maintenant aux textes, nous nous apercevons que Dante prend le contre-pied de l'« imaginaire » sur quoi est bâti celui de son rival potentiel. Regardons-y d'un peu près. Il a été relevé à diverses reprises que l'auteur de la *Comédie*, tout en ayant placé Ezzelino à sa juste place en Enfer,⁶⁸ refuse la conception diabolique (au sens littéral) du « monstre » voué *ab initio* au Mal⁶⁹ qui fait l'objet de la longue et effrayante confession d'Adeleita, mère d'Ezzelino, au premier acte de la pièce – légende qui était devenue élément essentiel de la propagande guelfe à Padoue avant que ne la reprenne à son compte Mussato.⁷⁰ Au contraire, en parfaite cohérence du

⁶⁷ Dante n'entend pas renoncer à ses « comica verba », autrement dit à l'usage de la langue vulgaire (cf. *Eglogue* I, v. 41-44 et 52). Pour les lieux de la troisième et dernière « cantica » où perce un tel désir (de couronnement), v. *Par.* I 22-36 (et en particulier 25-27) ; XXV 1-9 (ici de surcroît Dante fait expressément mention de sa ville natale, du « bello ovile » où il est né). Quant à une possible allusion au couronnement de Mussato de la part de Giovanni dans sa deuxième églogue de réponse à Dante, v. l'art. de G. Martellotti de l'*Enciclopedia dantesca* cité à la note 64, p. 1066b-1067a.

⁶⁸ Cf. *Enf.* XII 109-110, où se trouve Ezzelino (« E quella fronte c'ha 'l pel così nero, / è Azzolino »), plongé dans le Phlégéon, « la riviera del sangue in la quale bolle / qual che per violenza in altrui nocchia. » (XII 47-48)

⁶⁹ Cf. *Écérinide...*, éd. cit., v. 59, p. 4 : « Et tu n'es pas venu au monde, mon fils, sans un enfantement monstrueux » (« Nec monstruoso, nate, sine partu uenis » ; mais monstrueux était déjà le père, prodigieux les phénomènes surnaturels qui présidèrent à l'événement, v. 28-50) ; suit la description (v. 61-62) du « nourrisson couvert de sang, avec un front cruel et menaçant, donnant tous les signes d'un prodige [portentum] épouvantable » : c'est présage de « meurtre » (« nex » est le mot latin, faiblement traduit dans notre éd. par « mort ») – là où Dante dit beaucoup plus concrètement « grande assalto », répétition en quelque sorte de ce qui doit advenir dans la prophétie de Cunizza, mais sous le signe cette fois de Cangrande, précisément aux v. 46-48 : « ma tosto fia che Padova al palude / cangerà l'acqua che Vincenza bagna, / per esser al dover le genti crude ». Signe inversé, toutefois : en effet, Dante avait placé dans les Scaliger, ennemis de Padoue, les espoirs qui seront exprimés plus loin, dans le chant XVII, aux v. 70-93 de la prophétie de Cacciaguida.

⁷⁰ Et cf. encore l'Arioste, *Orlando furioso* : « Ezellino, immanissimo tiranno, / che fia creduto figlio del demonio... » (III 32, 1-2).

reste avec l'exposé doctrinal de Charles Martel au chant précédent,⁷¹ Cunizza précise que d'une même racine, sont issus deux êtres au destin aussi dissemblable à tous points de vue qu'elle-même et son frère. Humain ce dernier, donc, trop humain... Il en va de même de la reprise de la légende du rêve de la mère d'Ezzelino,⁷² qui rentre tout à fait dans le 'système' de la *Comédie*, à l'instar de ceux, par exemple, de la mère et de la marraine de saint Dominique (cf. *Par.* XII 58-66).⁷³ Moins souvent – mais c'est à nos yeux largement aussi frappant –, l'on a remarqué que le détail à première vue anodin (serait-ce goût maniaque de la précision, sinon cheville ?) de la petite proéminence (le modeste « colle » – « e non surge molt'alto » – où était situé le château de la famille) semble faire pièce aux vers suivants de Mussato : « Arx in excelso sedet / antiqua colle, longa Romanum uocat / etas ». ⁷⁴ Tout cela fait d'Ezzelino un homme, un pécheur pleinement acteur de son destin, ayant accompli le mal tout en étant responsable de ses fautes et de leurs conséquences politiques à court et moyen terme, et de ce fait justement condamné.⁷⁵

⁷¹ Nous faisons allusion à la longue réponse de Charles Martel à la question de savoir « com'esser può, di dolce seme, amaro » (VIII 93), et qui occupe toute la fin du chant VIII. Il y a là peut-être aussi une raison qui justifie la contiguïté de Cunizza avec le prince angevin, en même temps que le thème politique 'laïque' abordé dans la prophétie (Folquet s'occupera de 'politique ecclésiastique', en anticipant en quelque sorte les chants XI et XII, et plus spécialement le second, celui consacré à saint Dominique).

⁷² Le tyran, l'« atrox Ecerinus » (v. 436), « Ecerinus ferox » (v. 471), le loup au ventre plein, grinçant des dents à la vue des chiens et de la gueule duquel est projetée une écume abondante (v. 492-495), est par le poète de la *Comédie* sobrement désigné par la métaphore aux accents scripturaires de la « facella » (v. 29), cette torche qui va embraser en son temps la région et est en même temps prémonition de l'incendie allumé dans la Marche de Trévisé au temps où écrit Dante.

⁷³ Simple coïncidence ? On y retrouve le motif du flambeau cause d'incendie, ici de la foi (cf. *ad locum* la note d'A.M. Chiavacci Leonardi).

⁷⁴ La citation se trouve aux v. 8-10 de la tragédie (« Sur une colline élevée se dresse une ancienne citadelle, que depuis longtemps on appelle Romano », d'après la traduction – légèrement adaptée – de J.-F. Chevalier dans l'*Ecerénide*, éd. cit., p. 1).

⁷⁵ Nous ne parlerions pas pour autant d'« atténuation » du jugement sur le personnage (et, partant, de sa *noirceur* : cf. *Enf.* XII 109) comme le fait U. Carpi dans *La nobiltà...*, *op. cit.*, p. 409 ; « la netta presa di distanza dalla tesi della sua origine infernale fatta circolare dai guelfi padovani e poi consacrata in versi da Albertino Mussato » n'emporte pas un amoindrissement de la condamnation qui le frappe. Pour de sérieuses nuances au sujet de l'opinion habituelle quant à la « consécration » par Mussato, v. l'article d'A. Fontes cité à la note 65 ci-dessus. Dante inscrit simplement son tyran dans une autre dimension, non plus mythique, mais historique (selon la vision de l'histoire propre au poète de la *Comédie*). En

Certes, l'Ezzelino de Mussato est un mortel, et c'est ce que lui rappelle frère Lucas (v. 340 sq.),⁷⁶ mais c'est pour mieux lui permettre de s'inscrire dans le sillage des grands fléaux voulus par le Dieu vengeur de l'Ancien Testament, ou des tyrans monstrueux de l'Antiquité classique.⁷⁷ Certes, Mussato n'oublie pas l'histoire (événementielle) et confie à messagers et chœur les récits 'épiques' concernant les méfaits guerriers du héros, les combats sanglants qui s'ensuivent, les massacres, mais, déconnectés de l'eschatologie vétero-testamentaire, aucun souffle apocalyptique ni, encore moins, prophétique, ne les traverse véritablement. Tout cela creuse un abîme entre l'idéologie de Dante et celle de Mussato. Et de la même façon, fort logiquement, ce sont deux conceptions de la poésie qui s'affrontent. Même s'il l'on doute que Dante ait pu en avoir connaissance, le lettré padouan est auteur d'*Epîtres métriques*, et c'est à la première d'entre elles que nous pensons d'abord ici.⁷⁸ Elle est adressée au « Collège des arts » en décembre 1315, en remerciement de l'honneur du couronnement qui lui a été fait.⁷⁹ Mussato y expose sa conception de l'œuvre tragique. Pour nous en tenir à l'essentiel, après avoir spécifié que la tragédie ne fait aucune concession à la « fabula » (qu'il faut entendre comme fiction divertissante), il précise qu'elle est traversée d'éclairs foudroyants qui frappent le sommet des

somme, il le... 'redimensionne'. Ezzelino, chez Mussato, est né pour le Mal : cf. notamment les v. 99-112 du discours d'Ezzelino qui constitue le premier moment de la scène 2 de l'acte I ; nulle place ici pour un quelconque exercice du libre arbitre, sinon sur le mode « tragique », comme dans les v. 281 sq. prononcés par le tyran fils du Diable et instrument docile du destin et qui ouvrent l'acte III.

⁷⁶ Sur les strates (ici la strate chrétienne) qui interdisent une lecture par trop univoque de la tragédie en termes de simple outil de propagande au service du parti guelfe à Padoue (contre les Scaliger), v. A. Fontes, art. cit.

⁷⁷ Cf. v. 380-397.

⁷⁸ Les autres de ces épîtres qui sont consacrées à la poésie proposent les arguments « en défense » qui seront repris dans leurs grandes lignes par Pétrarque et Boccace – des arguments bien éloignés en réalité de la poétique inédite qui se construit *in fieri* chez Dante tout au long de la *Comédie*. Cf. *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, a cura di E. Garin, Firenze, Giuntine-Sansoni, 1958, p. 2-19. Signalons que Mussato est aussi l'auteur d'un exposé sur les vers tragiques de Sénèque, intitulé *Evidentia tragediarum Senecae* ou *Tractatus super tragediis componendis*, et dont l'Écérinis constitue en quelque sorte le moment de la 'pratique théorique'.

⁷⁹ Nous la lisons dans le volume cité plus haut (A. Mussato, *Écérinide. Épîtres...*), aux p. 30-34 (on peut lire dans ce même vol. les épîtres IV, VII et, surtout, XVIII, celle qui répond point par point aux attaques du frère dominicain Giovanni da Mantova).

tours.⁸⁰ Son sujet ne peut concerner que des nobles, et il consiste en l'inconstance de leur fortune, ce « *stabilis ordo* », cette « *stabilis lex* », derrière lesquels il y a certes le Juge suprême (cf. les vers finaux d'*Ecerinis*, v. 622-629), mais sans qu'il y ait là pour autant visée parénétiq ue destinée à l'édification de l'ensemble des mortels. Une transcendance sans autre effet que la suite des catastrophes produites par les crimes des méchants dans le cours de l'histoire. Bien loin de représenter une marche vers le salut, individuel et collectif, « les écrits du poète tragique sont faits des épreuves de la vie incertaine, qui s'accompagnent de toutes sortes de cruautés. »⁸¹ La conception du tragique que Mussato lecteur de Sénèque met en œuvre dans l'*Ecerinis* est bien incompatible avec les visées du « *sacrato poema* », que ce soit sur le plan idéologique, éthique, ou poétique – choix de la langue compris.⁸²

Essayons alors de résumer ce que nous avons cru voir se dessiner depuis le début de cette deuxième note de lecture. Nous pensons avoir mis en évidence le fait qu'avec Charles Martel, Folquet de Marseille et Cunizza, un lien souterrain s'instaure, qui concerne les rapports entre amour et

⁸⁰ Le traducteur et éditeur scientifique de l'éd. française signale ici un « lieu commun stoïcien », emprunté à la *Phèdre* de Sénèque. E. Raimondi, de son côté, dans « *Una tragedia del Trecento* », cit., p. 190, repère la trace de ce topos dans la *Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixane* du compatriote de Mussato de deux générations auparavant, Rolandino da Padova, chronique à laquelle l'auteur d'*Ecerinis* avait largement puisé pour sa connaissance des faits et gestes d'Ezzelino. Une trace de ce lieu commun pourrait se retrouver, mais profondément transformée (et sans qu'il soit besoin de supposer une 'citation' de Mussato), dans le tercet où Cacciaguیدا annonce à son descendant que « Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime percuote (XVII 133-134).

⁸¹ *Epître I*, v. 117-118, éd. cit., p. 34.

⁸² Pour quelques indications à ce sujet (y compris bibliographiques), nous nous permettons de renvoyer de nouveau à Ph. Guérin, *Langue de la Comédie, langage(s) du Paradis*, art. cit. Difficilement acceptable, en revanche, l'hypothèse émise par Manlio Pastore Stocchi dans « Dante, Mussato e la tragedia », in *Dante e la cultura veneta*, a cura di V. Branca e G. Padoan, Firenze, Olschki, 1966, p. 251-262, selon laquelle le titre même de « comédie » aurait une visée polémique (contre la « tragédie » de Mussato). Il faudrait pour cela que Dante soit encore, en 1315 et après, disposé – si tant est qu'il l'ait été jamais – à intituler ainsi son œuvre. Rien n'est moins sûr : v. à ce sujet l'ouvrage tout juste reçu d'Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013, que l'on lira sans aucun doute avec grand profit et en particulier, dans la perspective développée ici, pour son chap. I, « Il titolo della *Commedia* e l'Epistola a Cangrande », p. 15-43 (essentiellement jusqu'à la p. 24)

politique. Plus qu'en termes de « dichotomie »⁸³, il convient de les penser à *la fois* comme rupture *et* articulation. La *conversion* implique en effet dans son concept, au moins tel qu'il se déploie concrètement dans les cas que nous avons examinés, une dialectique entre *eros* et *caritas*, résolue en un dépassement du conflit opposant amour des biens illusoires et amour des réalités célestes (conflit en quelque sorte préfiguré et mis en scène, mais à un niveau encore inadéquat, dans l'écriture allégorique de la chanson *Voi che 'ntendendo*). Il ne s'agirait pas tant alors de « disinnescare il significato convenzionale di Venere »⁸⁴ que de montrer la voie, au prix d'un tel dépassement, vers le règne d'une – osons l'anachronisme – « Vénus céleste ».⁸⁵ En tout cas, il convient de méditer encore et toujours les vers extraordinaires de Cunizza, autour du grand mystère de l'amour (32-36) : « ... e qui refulgo / perché mi vinse il lume d'esta stella ; / ma lietamente a me medesma indulgo / la cagion di mia sorte, e non mi noia ; / che parria forse forte al vostro vulgo. » C'est effectivement difficile à comprendre. Mais comment la « lumière de l'étoile » pourrait-elle ne pas renvoyer à la source de toute lumière ? Et Folquet y voit de son côté la marque de la providence...⁸⁶ On se dit alors que Folquet (et Sordel) aurait pu être candidat pour incarner à sa façon la poésie de la *rectitudo* (de la *directio*

⁸³ Le mot employé (en réalité l'adjectif « dicotomico ») par Teodolinda Barolini in *Il miglior fabbro...*, op. cit., p. 64 – répété p. 103 –, nous semble mal choisi pour Cunizza, Folquet, Raab, et du reste peu fidèle au fond du propos même de la grande dantologue américaine, là où elle parle en fait, *ibid.*, de « conversione dall'eros alla caritas », voire, p. 99, à propos de Folquet, de « sublimazione dell'amore erotico in amore divino » ; et elle souligne l'articulation inédite qui s'établit, à partir du *Convivio* et de *Voi che 'ntendendo*, entre politique et Béatrice, sous la forme d'un conflit appelé à être dépassé, ce qui sera la tâche de la *Comédie*, précisément : cf. en particulier les remarques de la p. 72.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁵ C'est aussi la référence à Dioné (mère de la Vénus « vulgaire ») du v. 7 qui nous donne cette audace – qui ne doit pas toutefois prêter à contresens ! C'est en effet beaucoup plus tard, dans le contexte néoplatonicien de la Florence laurentienne que, lue à partir du célèbre passage du *Banquet* de Platon (180d-e), la 'thèse des deux Vénus' va véritablement faire florès (cf. notamment Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, II, VII). Dante n'évoque pas Dioné dans le *Convivio* (ce serait donc après la rédaction de ce dernier qu'il pourrait avoir connu la source utilisée dans la *Comédie* ; pour se faire une idée de la tradition extraordinairement enchevêtrée concernant Vénus, ses origines et sa descendance, telle qu'on pouvait l'appréhender peu après le milieu du Trecento, v. Boccace, *Genealogie deorum gentilium*, III XXII-XXIII et XI IV).

⁸⁶ Un peu plus loin, Folquet dit en effet la même chose en mode mineur (v. 103-105) : « Non però qui si pente, ma si ride, / non de la colpa, ch'a mente non torna, / ma del valor ch'ordinò e provide. »

voluntatis) – mais, dans le système qu'échafaude avec tant de soin Dante déjà dans le *De vulgari eloquentia*, il n'y a qu'une seule place, en tout cas pour la poésie 'italienne', celle de l'auteur de la grande chanson doctrinale des premières années d'exil ayant pour objet la « libéralité », et qui aurait dû faire l'objet du livre XV, le dernier, du *Convivio*, si celui-ci avait été porté à son terme.⁸⁷ A fortiori donc dans le cadre de la *Comédie*, Dante ne pouvait guère être enclin à ménager le moindre espace à qui que ce soit d'autre. Il nous semble du reste hautement symptomatique que n'apparaisse pas dans le grand œuvre, au titre des autocitations, ce pan pourtant tellement important de sa production passée, celui de ses propres chansons 'engagées', inspirées par la « droiture »...

Mais il y a aussi, dans ce chant IX (ou ces deux chants, si l'on inclut le précédent dans l'horizon de la réflexion), liées à ce qui précède, c'est-à-dire aux visées intimes de l'acte poétique, des implications 'poétologiques' profondes. Tenter quelques hypothèses à cet égard était bien l'objectif premier de notre propos. Tout se passe alors comme si Dante tournait le dos en l'ignorant *ostensiblement* à la poésie profane, cette poésie qui était déjà celle des anciens païens, dont l'ouverture du premier chant consacré au ciel de Vénus nous dit qu'il faut fuir résolument les séductions. Et du reste, pour signifier la folie qui s'était emparée de lui (le « folle amore » inspiré par la déesse de l'amour, selon VIII 2), Folquet se compare à des personnages qui évoquent tout autant les *auctores* qui les chantent que leur 'référence' : Didon, la Didon virgilienne, qui a droit à tout un tercet, 'amplifie' le v. 9 de notre ouverture du chant VIII, et fait lointainement écho, bien sûr, au chant V de l'*Enfer* (v. 61-62 et 85), celui qui condamne en même temps que Francesca la littérature courtoise ; l'Ovide des *Héroïdes*, des célèbres élégies amoureuses en forme de lettres auxquelles sont empruntées les

⁸⁷ Des trois « magnalia » qui doivent être traités en vulgaire illustre (et en chanson), à savoir *salus*, *venus* et *virtus*, ou, pour ce qui y correspond sur le plan concret, les armes, l'amour et la rectitude, cette dernière n'a en effet été traitée en vulgaire illustre de « sí » que par un seul poète : l'auteur de *Doglia mi reca ne lo core ardire*, autrement dit Dante lui-même (cf. *Dve* II II 8). V. aussi la note d'E. Fenzi à la p. 155 de l'éd. du *De vulgari eloquentia* due à ses soins et citée plus haut, où nous lisons ceci : « si tratta effettivamente di un testo capitale nel quale la poetica dell'*indignatio* raggiunge, anteriormente alla stesura della *Commedia* (si tratta con ogni probabilità dell'ultimo componimento prima del poema [un peu plus bas, E. Fenzi avance la date de 1305]), le sue punte più alte, e l'impegno del poeta nel presentarsi quale severissimo giudice del presente appare perfettamente realizzato. »

figures de Phyllis et Hercule.⁸⁸ Et c'est dans le même mouvement de séductions voisines qu'il faut se garder : selon le *Convivio*, le ciel de Vénus correspond en effet, dans l'ordre des savoirs sur lequel est bâti le projet même du traité, à la science rhétorique.⁸⁹ Non seulement alors on rappellera que la distinction entre rhétorique et poésie n'était pas pour Dante ce qu'elle est pour nous aujourd'hui,⁹⁰ mais aussi que les séductions de la première sont illustrées au plus haut degré par la poésie de Folquet, ainsi que par maint procédé perceptible dans notre chant, inhabituel dans la *Comédie* ; et – si l'on en croit une récente *lectura Dantis* –,⁹¹ ce chant est traversé de subtiles présences intertextuelles, notamment celle d'un autre poète 'luxurieux' et hautement 'rhétorique', Guido Guinizzelli, rencontré, on s'en souvient, sur la dernière terrasse du *Purgatoire* (chant XXVI), celle où l'on

⁸⁸ Cf. *Épîtres* II et IX. On remarquera que Didon aussi est l'une des héroïnes malheureuses des *Héroïdes* (épître VII), et que la trame de sa lettre l'apparente étroitement à celle de Phyllis. De sorte que non seulement pour les affinités thématiques, mais sur le plan proprement poétique aussi – Ovide rivalisant ici avec Virgile –, c'est en tant qu'auteurs de poésie ayant pour sujet des amours enflammées et coupables qu'ils sont allusivement associés ici.

⁸⁹ Désireux après la mort de Béatrice de se tourner vers la philosophie, incarnée dans la fiction allégorique de la chanson *Voi che 'ntendendo* par la « Donna gentile », Dante nous explique au livre II du *Convivio* qu'il a emprunté un chemin difficile. C'est la rhétorique, troisième « science » des arts libéraux, qui, persuadant par sa grande « clarté » et « suavité » à l'amour du savoir, l'accompagne sur ce chemin (*Convivio*, II XIII 13-14). Son opération est pour Dante signifiée par les attributs de Vénus : la rhétorique agit, comme la déesse païenne, en visant la beauté de l'apparence (cf. *Convivio*, II VI 6). Suivent des développements sur le lien nécessaire entre beauté et bonté (II XI 4). Ce qu'il importe de souligner ici, c'est que ce long développement sur la rhétorique et ses séductions s'applique à un objet poétique 'daté' au moment de la rédaction de la *Comédie*, et plus encore du chant qui nous occupe, qui exclut définitivement que la beauté puisse être goûtée pour elle-même (II XI 4).

⁹⁰ Pour des indications plus amples sur la question, nous nous permettons de renvoyer à Ph. Guérin, *Rhétorique et poésie : quelques pistes de réflexion pour l'étude des Rime de Dante*, in *CAPES et agrégation d'italien. Session 2009*, dir. C. Lesage, Rennes, PUR, 2008, p. 29-57. Une curiosité sans aucun doute significative : un manuscrit du *De vulgari eloquentia* – qui est pour nous un traité de poétique – porte pour titre « Incipit Rectorica Dantis » (cf. Francesco Mazzoni dans l'*Enciclopedia dantesca*, *op. cit.*, *ad vocem* « De vulgari eloquentia », vol. II, p. 584a).

⁹¹ Pour Folquet, v. T. Barolini, *Il miglio fabbro...*, *op. cit.*, p. 99 (« Folquet s'attaglia al cielo che abita non solo in quanto amante nella sfera di Venere, ma anche in quanto poeta estremamente retorico e macchinoso nel cielo della retorica ») ; pour la *lectura* orientée sur la recherche de l'intertextualité, notamment 'guinizzellienne', cf. Paola Allegretti, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, *op. cit.*, p. 133-144.

se purge de la luxure et qui est le cadre de l'un des grands moments métapoétiques de la *Comédie*.

Mais il y a plus encore sans doute, comme nous avons tenté de le suggérer. À côté de la poésie amoureuse, s'ouvriraient en effet pour la littérature profane d'autres voies possibles : non seulement ce que Dante avait tenté en propre,⁹² et qu'il avait en réalité vite délaissé au profit, précisément, de la *Comédie*, mais encore ce qui s'expérimentait ailleurs, toujours sur le modèle des Anciens, et à quoi il fallait couper court en le dépassant d'emblée – le plus simple étant au demeurant, pour ne pas avoir à en tenir compte, de paraître l'ignorer tout en y faisant discrètement allusion. Telle nous semble être la stratégie, ou, mieux peut-être, la tactique utilisée par Dante à l'endroit des velléités tragiques naissantes.

Il est souligné par la plupart des commentateurs que le chant IX est à bien des égards un *dernier* chant. En étroite correspondance structurelle avec les chants des autres « cantiche » portant le même numéro d'ordre, il clôturait en effet une première grande étape du voyage céleste. En l'occurrence, le ciel de Vénus, que l'on va quitter dès le début du chant suivant, est le dernier des trois où s'allonge encore le cône d'ombre de la Terre (IX 118). Nous sommes désormais arrivés à un palier, signifié de multiples manières, dont le très beau et très efficace tercet central, qui rappelle que le Paradis s'oppose aussi bien au monde d'ici-bas qu'à l'Enfer.⁹³ L'on s'apprête donc à franchir un seuil décisif et notre chant est le chant des congés : effacement définitif, bien entendu, de l'amour luxurieux ; mais aussi, sur le plan poétique, éloignement définitif – refoulement, avouons dit plus haut, à entendre d'abord au sens propre – de toute forme connue de poésie profane, pas uniquement érotique. De même que « il terzo cielo è consacrato a dissipare le aspettative terrene nei confronti dell'amore »,⁹⁴ cette dernière en son genre des 'occasions' poétiques du *Paradis* a pour fonction d'écarter définitivement les tentations d'une autre poésie que celle du poème sacré. Et autant certainement pour le lecteur que pour l'auteur, dont on présume qu'il est alors parfaitement conscient de ses choix – quand le lecteur qu'il apostrophe dans le *Paradis* pour mieux

⁹² Après Guittone d'Arezzo, pour être précis, l'« idole polémique », comme l'on sait, si violemment rejetée (il existe une abondante littérature critique sur le sujet ; contentons-nous ici de renvoyer à *Purg.* XXIV 55-57).

⁹³ « Per letiziar là sù fulgor s'acquista, / sì come riso qui ; ma giù s'abbuia / l'ombra di fuor, come la mente è trista. »

⁹⁴ T. Barolini, *Il miglior fabbro...*, op. cit., p. 57.

marquer l'absolue nouveauté de l'entreprise, a sans doute, lui, toujours besoin de telles mises au point.⁹⁵

C'est désormais hors référence à quoi que ce soit d'autre que le *scribe* d'une matière au service de laquelle il se met entièrement et qui absorbe tous ses efforts,⁹⁶ va assumer la mission qui lui est confiée de s'atteler corps et âme au « poème sacré ». Même l'« alta tragedia » de Virgile (*Enf.* XX 113)⁹⁷ nous paraît bien loin dorénavant.⁹⁸ L'art requis – mais il n'est plus précisément réductible à un 'art' – excède tous les genres connus, comme nous le précisera le narrateur du chant XXX, « vaincu », à l'instar du personnage, par la vue de l'Empyrée : « Da questo passo vinto mi concedo, / più che già mai da punto di suo tema / soprato fosse *comico* o *tragedo* ». ⁹⁹ Et en concluant avec l'ouverture du chant XXV qui nous a servi de point de fuite tout au long de cette analyse, et plus exactement avec les vers où Dante exprime le désir de se faire ceindre le chef là où il a reçu le sacrement du baptême (v. 8-9), autrement dit dans son « bel San Giovanni », nous sommes tenté de reprendre la forte suggestion de Mirko Tavoni concernant l'épisode rappelé par le narrateur de la *Comédie* au chant XIX de l'Enfer, v. 16-21, lorsqu'il raconte comment il y a sauvé de la noyade un homme en brisant celui des « battezzatori » (sans doute des sortes d'amphores) dans lequel cet homme était immergé, et qu'il y ajoute le commentaire cryptique « e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni. »¹⁰⁰ Tavoni voit la clé de l'énigme dans une allusion au passage du livre prophétique de Jérémie (19, 1-11), où ce dernier reçoit de Yahvé l'injonction de briser une cruche en argile avant d'annoncer au peuple de Jérusalem les malheurs qui le menacent, avant de prophétiser. Même si l'on se gardera de réduire l'écriture de la *Comédie* à sa seule dimension prophétique, on voit là qu'il y a la marque d'une quête, celle d'une écriture

⁹⁵ Cf. le majestueux prologue du chant II (1-18) et le solennel appel en deux temps du chant X (7-15 et 22-27), le chant qui précisément inaugure un nouveau moment du voyage, en rupture, du point de vue que nous avons dit, avec le précédent, le nôtre, donc.

⁹⁶ On reconnaît là les deux vers conclusifs du dernier passage cité (X 26-27 : « ché a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba. »)

⁹⁷ Virgile, le « maître » et l'« auteur » du v. 85 du chant I de l'*Enfer*.

⁹⁸ Et même si Dante pouvait avoir repris le syntagme « sacrum poema » de Macrobe, qui désignait ainsi l'*Enéide* dans les *Saturnalia*, I 24, 13.

⁹⁹ Cf. *Par.* XXX 22-24 (c'est nous qui soulignons, évidemment) ; et pour Dante-personnage « vaincu » par ce qu'il voit, cf. *ibid.*, 11.

¹⁰⁰ Cf. Mirko Tavoni, *Effrazione battesimale tra i Simoniaci (Inf. XIX 13-21)*, « Rivista di letteratura italiana », X 3 (1992), p. 457-512.

Sur les chants VI et IX du *Paradis*

inédite et d'une poétique qui ne peut s'inventer qu'en se faisant et qui n'a pas d'équivalent après la Bible dans le monde chrétien – ni encore moins, que ce soit avant ou après, dans le monde païen.

Philippe GUÉRIN

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3
EA 3417 CERLIMMC