

# Saggi

---

## Rencontres avec des âmes dans *La Comédie* par Jean-Charles Vegliante

Ne vous diront-ils pas cette parole qui n'a pas d'aube?  
*Isaïe* 8, 11 (tr. Chouraqui)

Le grand Poème de Dante Alighieri étant tout entier bien plus qu'un récit, une sorte de rapport véridique, rapatrié de l'au-delà dans notre monde terrestre, à savoir sous «le soleil et les étoiles» (*explicit* du Poème sacré), il va de soi qu'il faut renoncer d'emblée à rendre compte en seconde instance, pour ainsi dire, de l'ensemble des contacts avec les âmes des morts qui en forment la trame entière, nourrissant de bout en bout le tissu même de son récit: son texte osseux, comme Paul Valéry avait qualifié jadis la terre du *Cimetière marin*; sauf qu'il n'y a ici aucune dépouille et que nous n'avons affaire qu'à des ombres, en attendant le jour des résurrections ou des secondes morts (c'est selon), à l'aube du Jugement Dernier. De la terre il y en a, et sous diverses formes, pour diverses fonctions, depuis les pauvres restes des trépassés enfouis, à la poignée jetée dans les gueules de Cerbère et jusqu'au sol fleuri du sommet édénique et fertile du Purgatoire; mais la poésie souveraine du texte allait être plutôt elle-même un lait nourricier pour une majorité de poètes italiens – et autres – à venir, langue et profération inspirées, dites d'emblée quasiment inimitables, et offertes par cela même aux commentaires, gloses et paraphrases (et traductions, bien entendu) à l'instar de celles d'un texte sacré. Aux attaques aussi, bien sûr, comme une restée célèbre de Cecco d'Ascoli s'acharnant contre un «poète / qui invente, en images, choses vaines» (*Acerba Etas*, XIII 1). D'où l'épithète de «divine», comme chacun sait, depuis le grand lecteur et admirateur-éditeur Boccace, reprise en particulier pour l'édition vénitienne de 1555. Et le substantif plus simple de «Comédie», ne l'oubliions jamais, avec ce que cela suppose de langue et style (et registres) *moyens ou mêlés* – cela lui fut assez reproché, tant par des amis comme Giovanni del Virgilio que par un humaniste plutôt hostile tel Niccolò Niccoli (mis en scène par Leonardo Bruni)<sup>1</sup> –, mais aussi de contenus optimistes, allant vers le

1. Voir respectivement *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 38 (E. Pasquini) et *Encyclopé-*

*Bollettino di italianistica*, 2019, n. 2

mieux (ce qui n'est pas le «happy end» cependant), à tout le moins exempts de la tragique «odeur du bouc» (*tràgos*) et de sa dysphorie. Matière surabondante, traversant tous les genres, sans doute pour cela sans possibles disciples. Je pense donc pour commencer observer quelques exemples, assortis de remarques et interrogations, quitte à enrichir de plus longs développements une réflexion ultérieure, surtout évoquée dans les notes, en vue d'autres recherches possibles, au delà de ce moment de rencontre et d'échange<sup>2</sup>.

D'abord, une évidence: il y a un «royaume des morts» situé sur notre globe terrestre, voire deux si l'on considère le purgatoire – d'invention récente – comme tel, puisque les régions infernales s'ouvrent en un cratère-entonnoir sous le point de chute énorme de Lucifer vers et “dans” notre globe, et que le mont du trajet pénitentiel s'élève au milieu d'un vaste océan (alors encore inexploré), aux antipodes exactes de la ville sainte de la Passion du Christ, centre du monde pour un chrétien, Jérusalem<sup>3</sup>. Le voyageur-poète envoyé parmi les morts dans l'univers d'outre-tombe, seul après Énée et saint Paul (notons qu'Odysseus est oublié là au passage), va y être introduit non sans crainte, à son corps défendant (*Enfer*, II, 10-36) et après avoir versé de vraies larmes; ni son entrée ni son ascension future au paradis, du reste, n'y sont bien clairement décrites. Et les très inquiétantes milices à la garde des murailles rougies de Dis, ce bas enfer ou enfer du mal assumé par libre choix (*ex electione*), avec d'irregardables Érinnyes, avertissent: «*Chi è costui che sanza morte / va per lo regno de la morta gente?*»<sup>4</sup> – autrement dit, se peut-il que soit enfreint le tabou de la confusion absolue, du mélange entre morts et vivants? Car le premier scandale du chef d'œuvre de l'Alighieri est bien là: le voyageur Dante, son propre personnage, se déplace en chair et en os, parle et communique de diverses manières, y compris tactiles, physiques, avec les âmes qui peuplent l'au-delà. C'est ce personnage, revenu ensuite sur terre parmi les vivants, qui est fait «scribe» de son expérience passée. Il est à la fois objet principal du récit proposé et sujet agissant de son écriture, avatar de narrateur et d'auteur, mais aussi vecteur incarné d'un tel écrit de témoignage. Une fonction *testimoniale*, aussi prégnante que la trop générale fonction poétique (au sein de laquelle elle s'inscrit), ne peut produire un *effet* – littérairement parlant – qu'à ce prix: le scripteur affirme qu'il a réellement vécu ce qu'il nous rapporte, quelles que soient par ailleurs les imperfections inhérentes à tout compte rendu humain, et les fléchissements inévitables de sa mémoire. Mais, ne l'oublions pas, à cette

*dia Italiana* Treccani, à l'entrée (R. Sabbadini); Giovanni del Virgilio prend fait et cause pour Dante contre Cecco d'Ascoli; les critiques de Niccoli dans les *Dialogi ad Petrum Histrum* de Bruni (éd. S.U. Baldassarri), Olschki, Firenze 1994.

2. Colloque de Beauvais (TRAME) *Les contacts entre les vivants et les morts de l'Antiquité à la Renaissance*, 3-5 juillet 2013, à l'initiative de N. Dufrêne et O. Szerwiniack, que nous remercions ici. Cette communication a été depuis largement remaniée.

3. Là où les découvreurs d'Hispaniola puis des Amériques le chercheront longtemps, entre la fin du XV<sup>ème</sup> et la première moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle: étonnant effet réel de l'*effet de réel* littéraire produit par *La Comédie* sur des générations de lecteurs.

4. *Enfer*, VIII, 84-85. Ma traduction – ainsi que toujours ici sauf mention contraire (*La Comédie. Poème sacré*, Gallimard, Paris 2012, 2014<sup>2</sup>, «Poche-poésie») –: «Qui est celui-là, sans avoir mort, / qui va par le royaume de la gent morte?».

rédaction «ont mis la main le ciel et la terre» (*incipit* du chant XXV du *Paradis*, au ciel des étoiles – et de l’Espérance); et de cette *caution* décuplée dépend la seule réussite qui vaille, aux yeux de l’auteur chrétien: contribuer à la salvation de ceux qui vont le lire. Nous, par exemple, en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle. Et, pour cela, user aussi d’arguments que nous dirions illocutoires («lecteur, je te jure...»<sup>5</sup>), en des actes de parole censés emporter notre adhésion, parce que le tissu, *le corps même* du texte fait ce qu’il «dit» ou raconte. C’est évidemment le sens ultime, anagogique, qu’il attribue à son Poème, en poésie totale conçue aussi comme Théodie, ou chant d’inspiration (et célébration) divine, selon l’exemple dansant du psalmiste David<sup>6</sup>. Dès lors, la *révélation vraie* rapportée de son voyage, au printemps 1300 pour nos calendriers occidentaux terrestres, pose a priori le contact avec les morts comme une expérience possible, et dans le cas présent, incontestable.

Le témoignage, la déposition, nous le savons bien, n’est pas la chose, ni même le dit de réaction immédiate, monolithique. À deux reprises au moins explicitement, le narrateur précise que cette révélation peut n’être pas tout à fait comprise par le témoin (à savoir lui-même personnage), en tout cas dans le présent diégétique, mais sera en quelque sorte gravée dans ses paroles futures, voire son corps qui en est le véhicule. C’est son amour de jeunesse béatifiant, Béatrice en personne, qui lui assène cette vérité – et son aveuglement immédiat – sans douceur:

[...] parce que je te vois, en l’intellect  
rendu de pierre et, pétrifié, si opaque  
que la clarté de mon dire t’aveugle,  
je veux qu’au moins, sinon l’écrit, l’image  
tu en emportes dans toi, à la manière  
dont on rapporte son bourdon ceint de palme.

(*Purgatoire*, XXXIII, 73-78);

et c’est son trisaïeul Cacciaguida aussi – lui qu’il va nommer son «vrai père», annonçant ses futures années de bannissement, lorsqu’il devra quitter «les plus chères choses» pour devenir pleinement adulte et autonome, par une prophétie en guise de blessure infligée:

... et cela est le trait  
que l’arc de l’exil décoche d’abord.  
(*Paradis*, XVII, 55-57);

5. *Enfer*, XVI, 128 (l’ensemble du passage se double d’ailleurs d’un optatif: «par les paroles / de cette comédie, lecteur, je te jure / – puissent-elles longtemps être en faveur! – / que je vis...»). Par ailleurs, évidemment, Dante déclare souvent travailler pour «que faire et dire soient même chose» (*Enfer*, XXXII, 12): presque une définition de la poésie.

6. Représenté en *Purgatoire*, X, 65-66 «dansant robe relevée, l’humble psalmiste, / qui en ce cas était plus et moins qu’un roi». Dante affirmera sa propre espérance en se plaçant sous son autorité, car: «suprême chantre du duc suprême. / ‘Qu’espèrent en toi ceux qui savent ton nom’, / dit-il dans sa théodie...» (*Paradis*, XXV, 72-74).

et déjà le noble Currado Malaspina, au Purgatoire, lui avait prédit un prochain exil qui allait rudement conforter son opinion, à jamais «clouée bien au fond de la tête / par des clous plus forts que les dires d'autrui» (*Purgatoire*, VIII, 136-38). Mais au fond de l'enfer, le voleur Vanni Fucci semble également confondre le personnage qu'il a devant lui et l'auteur appelé à retourner sur terre, lorsqu'il lui annonce de nouveaux malheurs de Florence «pour que douleur tu en gardes!» (*Enfer*, XXIV, 151, explicit). Enfin, au plus haut du Paradis, l'auteur avoue être désormais au delà du pouvoir des mots, mais éprouver encore la joie charnelle de la révélation qu'il évoque, comme une preuve vivante de son expérience:

Comme est celui qui voit en rêvant ce  
qui après le rêve laisse une impression  
profonde, et aucun souvenir ne revient,  
ainsi suis-je, car presque toute s'enfuit  
ma vision, et encore elle me distille  
dans le cœur la douceur qu'elle fit naître.

(*Paradis*, XXXIII, 58-63).

Il n'en reste donc pas moins que la vérité révélée est présente dans le texte écrit et – sans doute métaphoriquement, mais selon une «métaphore vraie» comme celle des *figures* des Livres Sacrés – dans le corps physique du témoin. À savoir dans le geste même et le passage à l'acte d'écrire, au moment suspendu, à jamais présent, de son énonciation: donc, de manière illocutoire, pour nous en cette épiphanie toujours renouvelée de notre lecture, prête encore à «[nous distiller] dans le cœur la douceur qu'elle fit naître». À chaque nouvelle lecture bien sûr. Cet effet d'incontestabilité apodictique est souvent ravivé par la superposition du récit et de son écriture (énoncé et énonciation si l'on préfère), en cette pleine présence; et surtout par la force du signifiant poétique. Ainsi, d'avoir vu les serpents du huitième cercle punir la brute Vanni Fucci lui fait écrire après coup: «Dès lors, j'eus les serpents en amitié» (*Enfer*, XXV, 4) et, à l'inverse, avouer son horreur du gel au seul souvenir des «visages bleuis / déformés de froid, ce pour quoi j'ai horreur / et aurai toujours, de voir des eaux gelées» (XXXII, 70-72)<sup>7</sup>. C'est, me semble-t-il, le pouvoir de la poésie la plus haute, que Rimbaud, cinq siècles et demi plus tard, voudra voir littéralement projetée «en avant»<sup>8</sup>. Disons simplement: une parole qui nous dépasse nous est rapportée par un semblable,

7. Les exemples ne manqueraient pas, dès les premiers vers: «cette forêt âpre et sauvage et violente / qui dans ma pensée renouvelle la peur!» (I, 5-6); ou encore, superposant en effet énoncé et énonciation: «J'allais, et de le mettre en vers je tremble, / là où les ombres sont toutes submergées, / et transparaissent comme fétu en verre» (XXXIV, 10-12); et, au dernier chant: «Désormais mon parler sera plus mince, / même à ce dont je me souviens, que d'enfant / qui mouille encore sa langue à la mamelle» (*Paradis*, XXXIII, 106-108). Un passage entièrement performatif, portant sur la rédaction même (*la dispositio*) du livre, clôt le Purgatoire: «Si j'avais, lecteur, un plus grand espace / à remplir, j'essaierais de chanter [...], / mais parce que sont pleines toutes les feuilles / apprêtées (*etc.*)», XXXIII, 136-41.

8. Je renvoie à la célèbre Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 (*Oeuvres complètes*, éd. NRF-Pléiade, Paris 1972, p. 252). Et il s'agit, on le sait, d'un «en avant» de l'action (*ibid.*).

lequel l'a reçue dans son corps véritablement, en ressent encore les conséquences ou *engrammes*, et parvient – mais comme en rêve – à nous en restituer la terrible ou merveilleuse impression produite, toujours vivante. Et par conséquent la leçon bénéfique, justifiant *in fine* la rédaction même d'un objet soumis aux valeurs terrestres de l'amour, de la beauté, de la gloire littéraire, etc. (et non à un très proche, côtoyé mais éludé, mysticisme). D'où l'un des premiers échanges, et des plus célèbres, avec le couple immortalisé de Paolo et Francesca, amants assassinés et âmes damnées au cercle des luxurieux (le deuxième de l'Enfer), coupables comme Didon d'avoir placé l'amour-passion au-dessus de tout, mais provoquant la pitié de Dante – et la condamnation bien plus lourde du mari meurtrier Gianciotto da Rimini, lequel semblait avoir eu le droit de son côté sur terre, – tout en restituant pour des générations de lecteurs et de lectrices, à travers les âges et les langues, la «douceur» de l'une des plus charmantes et fortes illusions de la vie; et une conquête assez récente, alors, dans le sillage d'André le Chapelain, de la culture “féminisée” de l'Europe occidentale (les *Églogues* alors relues, Ibn 'Arabi, le cycle arthurien, Aliénor d'Aquitaine...). Une image utilisée ailleurs, à propos du courroux de Virgile contre son protégé un peu trop attiré par les grotesques querelles infernales (du point de vue littéraire, là est le renoncement de l'Alighieri – auteur – au médiéval *vituperium*), serait celle de la lance de Pélée «qui en premier / donnait la douleur, puis était agréable»<sup>9</sup>: comme s'il y avait, dans la “fiction vraie” mise en place pour rendre compte de l'expérience dantesque, alternativement punition et pitié en sympathie, *lance offensive* de l'instance supérieure auctoriale (morale) et *lance curative* d'un narrateur-personnage (Dante) qui permet toutes les identifications... Y compris au plan architextuel, puisque l'inspirateur du couple malheureux, au sein de l'histoire narrée si l'on peut dire, avait été le roman de *Lancelot*, un texte censément lu par eux avec délices. On le voit, en dépit de l'autobiographisme littéraire de la juvénile *Vie nouvelle*, sorte d'essai et laboratoire du futur grand Poème<sup>10</sup>, et bien sûr au delà de la présence constante du personnage-narrateur dans le Livre même de l'Alighieri, la fonction testimoniale n'a que peu à voir, selon ma lecture, avec le célèbre *pacte autobiographique* de Philippe Lejeune<sup>11</sup>. La poésie était d'abord au demeurant pour Dante, nous le savons par le *De Vulgi Eloquentia*, ample et puissante *fictio*. L'adhésion à cette réalité différente (si étroite ici que j'avais choisi de dire en français – pour des lecteurs destinataires

9. *Enfer*, XXXI, 5-6 (la querelle, au chant précédent, entre le maître Adam du Casentin et Sinon de Troie; cf. glose dans mon éd., cit., p. 345). Rappelons qu'à l'inverse, il s'est bien gardé de “voir” son parent encombrant, Geri del Bello, dans la neuvième *bolge* (*id.* p. 333): cf. aussi n. 21 ci-après.

10. Mais, justement, non simple biographie. Qu'il me soit permis de renvoyer, sur ce point, à notre édition bilingue [avec M. Marietti et C. Tullio Altan] *Vie nouvelle*, Classiques Garnier, Paris 2011 (en part. mon Introduction, pp. 12-3). J'y soulignais aussi, en Introduction, l'importance du *donnear* (ou fréquentation bénéfique des dames), le provençal *domneiar*, pour ce jeune Dante.

11. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975; la position du critique a été nuancée et enrichie, on le sait, par la suite (*Je est un autre*, et *Moi aussi* en particulier là où «le moi [se] présente souvent comme un écho»: p. 9).

francophones – le prénom de l'interlocutrice, Françoise) scelle aussi, pour le lecteur, la force de ce témoignage en texte.

Françoise, donc, seule à parler pendant que son amant pleure, est simplement heureuse d'être un instant au calme – elle invoque par deux fois la «paix»<sup>12</sup> –, avec quelqu'un qui écoute volontiers leur histoire. L'implication de l'auteur y est, si l'on veut, sentimentale. Mais la deuxième âme de défunt rencontrée, si l'on excepte Virgile (venu en aide de Dante dès le Prologue de l'œuvre), sait parfaitement *qui il est* et lui demande d'être reconnu par lui, et puis rappelé au souvenir des vivants: «Si tu sais, reconnais-moi!» (VI, v. 41). En retour, Dante essaie de savoir de lui, florentin, l'avenir de leur «cité divisée» par les luttes des guelfes noirs et blancs, puis le questionne sur de grands personnages qu'il a admirés du point de vue politique: le contact a ici une claire fonction informative, comme souvent également symbolique, révélatrice de l'attachement aux choses de ce monde (ne pas être oublié, rendre hommage à la valeur mondaine de certains damnés qui sont pourtant, répond Ciacco, «parmi de plus noires âmes»). Il joue un rôle narratif, bien sûr, d'épisode marquant et de mise en attente, sinon en suspens, pour la suite du récit. Il relève surtout, presque toujours, d'un véritable échange, comme un voyageur pourrait en avoir au cours d'un voyage réel, s'il rencontrait des personnes connues – ou dignes d'être connues – en terre étrangère. Plus exactement, je devrais dire: s'il trouvait, très loin de chez lui, une personne que, même étrangère, il aurait l'impression de reconnaître. À l'inverse de ce qui se passe avec le cadavre, extrême ressemblance dont le «je» ne saurait être proche (Blanchot), ces personnes ne *ressemblent pas* – elles peuvent être même affreusement déformées – mais sont bien *reconnues*, plus ou moins vite. Un peu comme cela advient dans une œuvre d'art réussie, c'est-à-dire assez puissante pour *être* (mettons, un portrait émacié de Giacometti). Les morts paraissent là étrangement familiers – et le contact avec eux relativement facile –, silhouettes mimant les événements les plus marquants de leur histoire, vivant d'une vie différente de la nôtre, comme sur l'autre versant, symétrique et inverse, de la familiarité inquiétante de freudienne mémoire, répétitive et presque domestique (*das Unheimliche*).

Encore une fois, le dispositif narratif permet au voyageur-poète d'être proche de ses personnages sans que l'auteur cesse de les tenir à distance, soit pour les condamner, soit pour en marquer la sublime béatitude, inatteignable. Mieux, le lecteur a parfois l'impression de devoir choisir entre ces deux positions. Cela étant dit, il existe dans *La Comédie* une infinité de modalités de cette forme primordiale de solidarité humaine, sous-jacente à la condamnation sans appel des pécheurs, dont sont exclus les êtres infernaux et Lucifer lui-même, littéralement irregardables (les Erynnies, Gorgô, le Minotaure) ou non intelligibles, comme chez Primo Levi le monde *infernal* des camps nazis lorsque l'auteur y évoque explicitement *La Comédie* de Dante<sup>13</sup>. Ainsi, lors de la rencontre avec l'ancien

12. Calme opposé aux brutalités de la passion, comme en *Purgatoire* XXVI (la «brève fête» du v. 33) ou *Paradis*, VIII, 38-39, et, plus subtilement, les vœux rompus de *Paradis*, III (*pace* au v. 85).

13. Ainsi, de loin, le Prince des ténèbres apparaît comme *dificio*, une «machine» proche de celle des moulins de l'époque (*Enfer*, XXXIV, 7 – voir aussi l'illustration du Maître de Coëtivy dans mon éd. à l'Imprimerie Nationale 1997), et gigantesque comme plus tard chez Cervantes (*Don*

ami Forese Donati – par ailleurs un lointain parent, puisque l'épouse légitime du poète était de sa famille –, pénitent au visage affreusement amaigré par la faim, le voyageur finit par reconnaître sa voix, jusqu'à revoir en lui une face familière (*Purg.*, XXIII, 48), visage où pouvoir le “retrouver”; ainsi au Paradis, la sœur de celui-ci sera de même reconnue après un instant d'hésitation (de signe inverse); et déjà, son maître Brunet Latin, profondément brûlé par la pluie de feu du septième cercle infernal, s'était fait connaître par la force de son élan d'affection, si bien que Dante s'était porté aussi vers lui:

Et moi, quand il étendait son bras vers moi,  
j'avais fixé les yeux sur ses traits recuits,  
en sorte que le visage brûlé  
ne tint pas mon esprit de le connaître;  
et abaissant la main jusqu'à sa figure,  
je répondis: Vous, sire Brunet, ici?  
*(Enfer*, XV, 25-30).

– Où, une fois de plus, l'élan, l'*enérgeia* poétique l'emportent sur la simple description selon mimésis. En revanche, le vorace Ciacco, abattu et souillé sous la lourde pluie fétide du cercle des gourmands, n'a plus un aspect identifiable, même s'il demande aussi, on l'a vu, «si tu sais, reconnais-moi». À l'antipode extrême, au plus haut Paradis, Dante s'aveugle en cherchant à voir (humainement) la forme extérieure de saint Jean qui lui parle:

Tel est celui qui guette, et s'évertue  
pour voir un peu de l'éclipse du soleil,  
lequel en voulant voir devient non voyant,  
tel je me fis devant ce troisième<sup>14</sup> feu,  
tant qu'il me fut dit: Pourquoi t'éblouis-tu  
à voir chose qui n'a pas lieu ici?  
Mon corps est terre en terre, et y sera  
avec les autres, autant que notre nombre  
ne s'égalera au dessein éternel.  
Avec leurs deux robes, dans le cloître saint  
ne sont que les deux astres<sup>15</sup> qui ont monté;  
et tu rapporteras cela au monde.

*(Paradis*, XXV, 118-29).

*Quichotte*, I, 8). Sur Primo Levi, je me permets de renvoyer à présent à mon art. dans *Ticontre* VI, 2016 (<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/169/131>), consulté le 29-12-2017.

<sup>14</sup>. Troisième âme glorieuse, après saint Pierre et saint Jacques, qui ont interrogé Dante sur la foi et sur l'espérance respectivement (Jean va le questionner sur l'amour-*caritas*). On remarquera cette insistance sur l'aveuglement, peut-être pas sans rapport avec le sort réservé aux devins. Et les envieux, au *Purgatoire* (deuxième corniche), ont, eux, les paupières cousues.

<sup>15</sup>. Jésus Christ et Marie sa mère vierge. Ils sont tous deux, les seuls, à être dans l'au-delà avec leur corps. [Les informations de cette note et de la précédente sont fournies, dans mon édition, sous forme de gloses en tête de chaque chant, mais cela semble avoir échappé à certains critiques.]

Il faut insister: le récit de Dante n'est pas celui d'une vision ou d'un songe, d'un dévoilement ou d'un transport merveilleux dans l'au-delà (Bède, saint Patrick, Mahomet...), mais bien le compte rendu d'un vrai voyage qu'il présente comme matériel. Seule la première rencontre, qui advient logiquement sur terre au sortir de la *selva oscura*, ressemble à une apparition surnaturelle: une ombre se matérialise tout-à-coup sous ses yeux, «offerte» de façon impersonnelle, ou plus exactement qui «se fut offerte» au moment où il la vit. Un fantôme déjà là, à ce point du récit, dont la parole est peut-être de celles privées «d'aube» (*Isaïe*), et si faible, terne, floue. Or cette ombre, n'est autre que Virgile – modèle et guide de Dante personnage, et de l'Alighieri vrai auteur du présent Livre –, sollicitée, au Limbe où elle était alors «en suspens», par Béatrice (envoyée par Sainte Lucie, et apparaissant de manière tout aussi furtive d'après le récit emboîté qu'en fera Virgile); c'est sur terre, avant le début du voyage proprement dit, que se produit en tout cas l'unique vision, ou apparition, au sens banal de ce terme<sup>16</sup>. Lisons à la suite ces deux passages:

- ... *mi si fu offerto*  
 chi per lungo silenzio parea fioco.  
 - *Io era tra color che son sospesi,*  
*e donna mi chiamò...*

*(Inf., I, 62-63; II, 52-53)*<sup>17</sup>.

Dans un cas comme dans l'autre, ces apparitions sont tout d'abord anonymes. Dante supplie quelqu'un, ou n'importe qui, «une figure» qu'il interpelle comme «ombre ou homme certain» (v. 66); Virgile au Limbe entend simplement qu'il est hélé par une «dame» (v. 53). Mais, sur la rive de l'Achéron, c'est autre chose: le nocher infernal reconnaît aussitôt que Dante est «âme vivante», à savoir encore en vie et (a priori) non exclue de la grâce divine<sup>18</sup>. Et dans les marécages du Styx, le guelfe noir Filippo Argenti lui crie,

16. Rien à voir, bien sûr, avec les différentes évocations magiques de fantômes (la quatrième bolge du VIII<sup>e</sup> cercle de l'enfer accueille les devins – dont Manto, le savetier Asdent et quelques femmes anonymes qui seraient appelées ailleurs des sorcières), ni avec le charme maléfique d'Erichtho la thessalienne, exercé aux dépens de Virgile (*Enfer*, IX).

17. Trad. Pézard: «fut à mes yeux une figure offerte» / «J'étais parmi... quand m'appela» (Dante voit cette ombre après qu'elle «se fut offerte devant lui [pour lui]»: le *mi* est un datif d'intérêt courant dans les langues romanes méridionales). Je cite in Dante, *Oeuvres complètes*, NRF-Pléiade, Paris 1965, p. 885 et 891.

18. «Et toi qui es à côté, âme vivante, / sépare-toi de ceux-ci, lesquels sont morts» (*Enfer*, III, 88-89), et voir commentaire de Butti: quand bien même il serait mort, Dante passerait sans doute ailleurs (cf. aussi *Encyclopédia Dantesca*, vol. I, p. 279, éd. 1984). De savants commentateurs se perdent en conjectures sur la façon dont Dante est transporté, entre la fin du chant III et le début du chant IV, sur le «rebord» du Limbe, sans nous dire l'évidence: d'une part, le poète ne pouvait en aucun cas avoir passé l'Achéron *irréversible* (ou «irréversible» dans la traduction de P. Klossowski), si les mots – en poésie du moins – ont un sens; d'autre part, la barque de Charon ne mène certainement pas au bord du Limbe, où Dante va se «réveiller», mais plus ou moins directement à Minos, le juge infernal du deuxième cercle, là où commence l'enfer proprement dit (chant V).

tout couvert de «fange»: «Qui es-tu, toi qui viens avant l'heure?». Ensuite, les contacts suivants avec les morts seront encore plus directs: il semble y avoir une volonté de communiquer de part et d'autre. En soi, cette volonté ne peut qu'être humaine (d'où, encore, l'importance de ce texte pour Primo Levi vivant l'inhumanité). Le père de Guido Cavalcanti, «premier ami» de Dante, veut savoir si son fils est encore en vie. Les seules âmes qui semblent ne pas s'apercevoir que Dante est vivant – l'interpellant indistinctement avec son guide («*O anime....*», l'une et l'autre fois) – sont en réalité dans l'incapacité d'apercevoir quoi que ce soit<sup>19</sup>; il s'agit en effet d'un suicidé, damné sous forme de plante en *Enfer* XIII (v. 139), et d'un traître aux orbites remplies de glace au chant XXXIII (v. 110). L'âme-buisson du suicidé florentin anonyme (*Lotto degli Agli? Rocco de' Mozzi?*) souffle des mots par ses branches brisées; le traître à ses hôtes Alberigo dei Manfredi est plongé dans la glace du profond enfer (le Cocyte) alors que son corps semble encore vif sur terre, animé «par un démon, qui ensuite le gouverne» (v. 131). Nous touchons là au dernier paradoxe du contact avec les âmes, puisque certaines particulièrement noires sont en enfer *avant le décès effectif des corps qui les ont abritées* (ici, avec Alberigo, au moins Branca Doria et «l'un de ses proches», assassins de leur parent Michel Zanche, et aussitôt damnés avant même que l'âme de ce dernier fût elle aussi arrivée en enfer); la frontière qui sépare la vie de la mort n'est donc pas étanche, ou plus exactement il peut y avoir des degrés dans la dignité de vivre pleinement sa vie d'homme. Seuls ceux qui suivent la raison sont complètement vivants, alors que, par exemple, un descendant de haute noblesse qui ne fait rien de bon dans son existence réelle, si bien qu'il «est mort et foule la terre» (*Banquet*, chanson III, 40), équivaudrait littéralement à un mort-vivant, c'est-à-dire «qu'il est mort [homme] et resté [vivant] en tant que bête»<sup>20</sup>. Au Purgatoire, la première rencontre avec des âmes de trépassés récents, lesquels s'aperçoivent – dans une atmosphère encore bien terrestre – que Dante respire, est particulièrement émouvante du fait de cette porosité, et donc de la proximité entre vivants et morts. Le musicien Casella, tout juste arrivé là, ami de Dante, s'avance vers lui «en ouvrant les bras avec tant d'affection / que cela me poussa à en faire autant» (on aura reconnu déjà l'épisode d'Énée et Anchise au sixième livre de l'*Énéide*), geste spontané d'humains s'il en fut; et le texte poursuit:

19. Ce qui rend un peu vaine, ou banale, la remarque du rédacteur de l'article “*anima*” dans la grande *Enciclopedia Dantesca* (I. E. I., cit., vol. I, à l'entrée).

20. *Convivio*, IV, chanson III et son développement VI, 14 (éd. Busnelli-Vandelli, prés. P. Cudini, Garzanti, Milano 1980, p. 223, 256). Une traduction légèrement différente in Pézard, cit. (p. 427 et 458). On a peu remarqué, je crois, que Dante lui-même n'aurait pu échapper à la *selva oscura* du péché sans une intercession qui alors *a déjà eu lieu* – sans qu'il le sût –: et comment expliquer autrement le célèbre v. 27 du Prologue (ch. I) «[passage] qui ne laissa jamais personne en vie»? Lui seul conserve là, par grâce divine bien sûr, sa *personne vivante*, âme et corps unis.

Oh, ombres vaines, hormis dans votre aspect!  
trois fois je joignis derrière elle mes mains  
et trois fois contre moi les ramenais.  
Je crois que ma surprise était visible;  
aussi l'ombre sourit et se retira,  
et moi, la suivant, je fis un pas encore.  
Doucement, elle me dit de renoncer,  
alors je sus qui elle était, et priai  
qu'à parler un peu elle s'arrêtât.  
“Ainsi que je t'aimai, fut sa réponse,  
en mon corps mortel, ainsi je t'aime libre:  
je m'arrête donc; mais toi, pourquoi aller?”  
“Ami Casella, pour revenir un jour  
[...] je dois faire ce voyage...”

(*Purgatoire*, II, 79-92)

Le geste spontané de pure affection, trois fois tenté, trois fois découragé, renvoie également, bien en deçà de l'*Énéide* (mais Dante, apparemment, l'ignorait – en tout cas de manière directe), aux retrouvailles d'Odysseus et de sa mère Anticleia aux Enfers<sup>21</sup>. L'illusion peut même être si forte – entre amis, parents ou proches, l'effet de vérité n'en étant que plus puissant – que des ombres se touchent, s'embrassent (ainsi le troubadour Sordello admirateur de Virgile, aux chants VI et VII du *Purgatoire*), alors même que ces gestes sont considérés désormais par elles comme dérisoires et vains: ainsi, un élan de Stace envers Virgile est-il récusé par celui-ci («ombre tu es, et tu vois une ombre»), si bien que Stace,

... se redressant: Donc tu peux comprendre  
l'ampleur de l'amour qui m'échauffe vers toi,  
lorsque j'en oublie notre vanité,  
traitant ces ombres comme corps solide.

(*Purgatoire*, XXI, 133-36)

– où il semble que le narrateur, peut-être, ait lui-même cédé un instant à l'illusion qu'il avait laissé s'installer quelques chants auparavant et dans une circonstance en tous points comparable. (Ailleurs, il est vrai, des ombres vaines se battent, souffrent, sont blessées ou malades, se déchirent et subissent pleinement les tourments; et, par parenthèse, si l'on accepte le jeu fictionnel de l'auteur, la dignité de son personnage est posée d'emblée, avant l'histoire narrée même:

21. *Odyssée*, chant XI, 206, tr. V. Bérard: «Trois fois je m'élançai; tout mon cœur le voulait. Trois fois, entre mes mains, ce ne fut plus qu'une ombre ou un songe envolé», Colin, Paris 1956, p. 175. Il s'agit bien sûr, comme j'ai eu l'occasion de le montrer ailleurs (à propos de Quasimodo en particulier) d'échos archi-textuels dépassant infiniment le désormais galvaudé *intertexte*. Le temps manque pour consacrer un développement spécifique aux ombres des parents, plus ou moins éloignés, du poète (cf. mon *Famille sue et tue dans La Comédie de Dante Alighieri*, in *Familles latines en migration*, dir. N. Violle, PUBP, Clermont-Ferrand 2011, p. 21-38), et leurs répercussions textuelles jusque chez Pascoli, Vittorio Sereni, Franco Fortini... De façon générale, l'effet de réel est évidemment plus fort lorsque le poète connaît son interlocuteur.

il a été élu pour être *ce* témoin-là, exceptionnel, dès sa sortie de la «sylve obscure» [voir aussi n. 20 ci-dessus], puis son entrée au royaume des ombres proprement dit: le premier cercle, ou Limbe<sup>22</sup>. Il y a un temps qui se déroule et évolue à l'intérieur de l'œuvre donc, là aussi avec, pour le lecteur, un effet de réel d'une efficacité étonnante) – et, pour revenir où nous en étions restés, au second royaume intermédiaire, qui verra ajouter Stace à ce prestigieux comité, les âmes s'aperçoivent que Dante vit parce que son corps ne laisse pas passer les rayons du jour et projette une ombre, au sens terrestre du terme<sup>23</sup>. C'est dans ce second royaume, du reste, que les épisodes de rencontres avec des morts de mort violente nous donnent les détails les plus précis sur le sort réservé à leurs dépouilles sur terre, ainsi qu'à la valeur des prières des hommes: «redis-le chez les vivants», «souviens-toi de moi, qui me nomme Pia», etc. (chant V).

Or, il ne faudrait pas, au moment de conclure, que nous cédions nous aussi à ces puissants effets de réalité. L'Alighieri, en retrait par rapport à sa propre figure de/en narrateur, se livre à une tout autre opération de contact littéraire direct avec les disparus, à savoir littérairement avec ses grands prédécesseurs. Il le dit de manière explicite, par un passage citationnel marqué au niveau métalittéraire, là où dans la pure lumière paradisiaque la représentation humaine n'est plus possible: c'est alors le souvenir de ses lectures virgiliennes qui supplée en poésie cette incapacité descriptive (plus loin encore, la parole humaine touchera, il est vrai, à l'indicible absolu). Son aïeul Cacciaguida, tel un astre mouvant qui fait signe, brille en venant plus près du lieu où lui se trouve,

ressemblant à un feu derrière l'albâtre.  
Aussi tendrement s'offrit l'ombre d'Anchise,  
si mérite foi notre plus grande muse,  
quand dans l'Élysée elle vit son fils.  
“*O sanguis meus, o superinfusa  
gratia Dei...*”.

(Paradis, XV, 24-29),

parlant non par hasard latin – comme Virgile bien sûr – alors même que le “vrai” aïeul, plutôt honoré pour ses vertus guerrières (au ciel de Mars), ne connaissait sans doute pas cette langue. Un peu plus loin, l'allusion littéraire se fait plus subtile: à l'impatience d'Anchise attendant la venue d'Énée correspond celle de Cacciaguida pour son arrière-petit-fils. Nous pouvons lire, côté à côté<sup>24</sup>:

22. Il est accueilli en pair parmi les plus grands poètes de l'Antiquité (*Enfer*, IV): Homère, Horace, Virgile bien sûr, Ovide et Lucain – mais non Lucrèce, trop sulfureux, malgré son incipit célèbre sur la «*Aeneadum genetrix... alma Venus*» (*De Rerum Natura*, I, 1-2). À noter que rien ne filtre de cette païenne conversation (v. 104-5: arguments «qu'il est beau de taire, / comme il était beau là-bas de parler». Stace, on va le voir, complètera bientôt (surtout pour sa *Thébaïde*) cette «belle école».

23. Du reste, sur la dernière corniche purgatoriale (de l'excès d'amour temporel), son ombre portée fera «plus brûlante / paraître la flamme; et à ce seul indice / mainte ombre en passant était alertée» (ch. XXVI, 7-9). Le regret de l'ici-bas demeure, même au purgatoire, et fait partie du *pathos* de toute œuvre littéraire.

24. Respectivement *Æn.*, VI, 687-88 (tr. Klossowski: «Tu es venu enfin! et si longtemps at-

- Venisti tandem, tuaque exspectata parenti  
vicit iter durum pietas? [...]

-... Grato e lontano digiuno,  
[...]  
solvuto hai, figlio...

et déjà, au moment de revoir Béatrice dans sa gloire, Dante avait littéralement mis ses pas (entendons: ses mots) dans les traces de son mentor. À l'aveu de Didon en présence d'Énée correspond, presque au graphème près, la phrase que Dante veut adresser à Virgile, ignorant que celui-ci a déjà disparu pour faire place à la guide plus digne (car déjà bienheureuse) Béatrice; lisons, là encore, en parallèle, ces occurrences bien connues:

- Agnosco veteris vestigia flammae  
(*AEn.*, IV, 23)

- conosco i segni de l'antica fiamma  
(*Purg.*, XXX, 48)<sup>25</sup>.

Imitation médiévale caractéristique, sans doute. Et une forme de *traductio*, ou répétition traductive, "parodie" qui pouvait avoir également – ailleurs – quelque chose de satanique, comme lorsque le surgissement monstrueux de Lucifer au loin est annoncé par une adjonction, valant antithèse, à un vers de Venance Fortunat «*Vexilla regis prodeunt inferni*», en tête du dernier chant d'*Enfer*, un *inferni* en effet (à la place de la croix: *fulget crucis...*) blasphématoire<sup>26</sup>. Et c'est toujours enfin, dans son acception la plus profonde tant éthique qu'esthétique, affaire de mots<sup>27</sup>. Ou affaire de morts... Là encore, nous pourrions penser à l'explicit de *Dubliners*, où les deux réalités se superposent de façon saisissante, le texte et la neige allant de l'avant, s'évanouissant à la fois, «*faintly falling [...] upon*

tenue de ton père, / elle a donc vaincu l'itinéraire dur, ta piété!»), et *Paradis*, XV, 49 et 52 («Une lointaine faim, aimable, [...] tu l'apaises, fils...»).

25. Soit à peu près: «Je reconnaïs les traits [traces] de l'ancienne flamme». Notons, sans trop nous éloigner du sujet, que la Didon du deuxième cercle a trahi la mémoire de Sichée (comme Dante avait oublié un temps la jeune morte Béatrice?) et que, par ailleurs, dans la tradition latine son ombre floue (*obscuram*) reste muette et absente – *dura silex* – devant Énée (*AEn.*, VI v. 471); avec le voyageur Dante, ce sont plutôt les êtres démoniaques qui refuseront toute communication (voir Minos, Cerbère, Plutus, Géryon, Nemrod...), ainsi bien entendu que le Prince des ténèbres.

26. *Enfer*, XXXIV, v. 1; on pense à la messe noire de l'*Ulysse* joycien, qui commence par un jeu de mots comparable, appliqué à l'ordinaire de la messe catholique: «*Introibo ad altare diaboli*» (chap. XV, *Circé*).

27. C'est par le texte poétique, et sa littérarité bien sûr, que le témoignage acquiert la force de son «effet de réel» au delà d'une relative assertion toujours sous-jacente (voir aussi M. Riffat-terre, *Le témoignage littéraire*, in "Les Cahiers de la Villa Gillet", n. 3, 1995, pp. 33-55). Du reste, les nombreux exemples de véritable évolution en cours de rédaction de son livre (instaurant une *temporalité littéraire* interne sur laquelle je n'ai pas le temps d'insister ici) suffiraient à exclure dogmatisme – et mysticisme – de la poésie dantesque.

*all the living and the dead*»<sup>28</sup>. Oui, l'étude des circulations infinies des textes ne peut faire l'économie de cette superposition, chez un poète, de lectures et nature (vie), les suggestions textuelles devenant chez lui, selon l'expression d'Oreste Macrì, «*seconda natura*», archi-texte intégré au monde dit des références, et parfois simples empreintes rythmiques détachées de tout contenu<sup>29</sup>.

Un contact avec des âmes existe, d'une certaine manière, par la poésie. Car, nous le comprenons enfin: il n'y a d'autre magie – efficace pour nous, aujourd'hui – que celle du fait poétique, de son énergie en acte (a fortiori sans aucune nécromancie). Cette force l'emporte même, quelle que fût l'*intentio auctoris* de l'Alighieri au début du XIV<sup>e</sup> siècle, sur la composante théologale, et le niveau anagogique supérieur de l'œuvre. La poésie effectuelle, réalisée dans les mots (les vers) du texte, survit – heureusement pour nous, lecteurs – à la *sublimée* contemplation mystique<sup>30</sup> même. Le royaume des morts redevient alors enfin inaccessible, comme le signifiait déjà la fable d'Orphée. Mais à la limite, le récit pourra inclure le discours direct, à la première personne, d'un auteur défunt lu et admiré, tel Arnaut Daniel, lequel intervient directement à la fin du chant XXVI du *Purgatoire*<sup>31</sup>, en langue d'*oc*: personnage toujours actif et qui se trouve ainsi recréé, et pour nous aujourd'hui toujours *vivant*. La vraie communication avec les disparus, non sans cette profonde *pietas* dont se prévalaient les anciens au moins jusqu'à Dante (mais Leopardi, ou Pascoli, incroyants l'un et l'autre, n'en seraient pas non plus si éloignés ensuite), advient comme parole mouvante circulant en littérature, comme partage et communion laïque des textes. Ce qui voudrait être aussi l'acquis, à mon sens, de la traduction.

28. J. Joyce, *The Dead*, explicit (trad. J. Aubert, in *Oeuvres*, I, NRF-Pléiade, Paris 1982, p. 310: «... tomber, évanescante, sur tous les vivants et les morts»).

29. Voir *supra*, n. 13.

30. Lorsque, au plus haut du Paradis, «défaillit la sublimée vue» (*Par.*, XXXIII, 142): mon éd., Gallimard ‘poésie’, Paris 2014 [revue sur ce point précis], p. 1203.

31. «*Tan m'abellis vostre cortes deman / qu'ieu no me puesc ni voll a vos cobrire / Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan ...*», v. 140 sqq. – vrai concentré de poésie provençale (des vers de Folquet de Marseille sont également mis à contribution) et réajustement de la poétique de l'Alighieri (de même que Guido Guinizelli succède à l'ami Cavalcanti, de même, inversement, Giraute de Borneilh – le *doctor eloquens* du traité *De Vulgari Eloquentia* – est relégué maintenant au passé, tel que Guittone d'Arezzo en langue de *sì*, et “remplacé” justement par Arnaut Daniel).