

Dante

Commedia

Inferno

Remarque préliminaire.

Ce texte ne reproduit pas le cours donné à l'UTAQ en hiver 2014 : il est la fusion du cours qui fut préparé par écrit, du cours qui a été bel et bien donné et qui intégrait les questions et objections des étudiants, et du cours qui a été repensé *à froid*. En conséquence, ceux qui ont assisté au cours trouveront ici des choses qui furent préparées, mais ont été éliminées lors de la prestation, retrouveront certaines des considérations faites à brûle-pourpoint (mais pas toutes), et découvriront des corrections ou additions faites après coup. De plus, le texte complet a été revu en raison d'une nouvelle prestation proposée dans le cadre des cours du Cercle du savoir.

J'ajoute que chaque semaine commence avec une image qui a été créée par Gustave Doré pour illustrer une traduction française de la *Commedia*. On trouvera les images elles-mêmes dans un autre dossier qui porte le titre « Iconographie du cours sur la *Commedia*¹.»

1. Les cours étaient précédés, ou accompagnés, de la présentation d'images qui amplifiaient les mots. On trouvera dans le document « Iconographie du cours Dante – *Commedia* – version finale » les images utilisées de rencontre en rencontre.

Première semaine

Lire le plan de cours.

L'Enfer de Dante :
les thèmes philosophiques

Gérald Allard

Dante Alighieri est le premier poète italien, premier sur le plan du temps, sans doute, premier sur le plan de l'influence, sans aucun doute : il faut dire la langue de Dante, comme on dit la langue de Shakespeare ou la langue de Molière ; de plus, après Dante, se déploie la Renaissance italienne, pour ne pas dire européenne, qui s'inspire à tout moment de sa *Comédie*.

Cette œuvre est une épopée éblouissante, doublée d'une énigme enveloppée dans un mystère. Mais le mystère et l'énigme sont en grande partie philosophiques. Car l'auteur est le plus philosophique de tous les poètes, ou le plus poétique de tous les philosophes : il est impossible de le lire et encore moins de le comprendre sans se référer non seulement à Thomas d'Aquin et à Aristote, mais encore à l'ensemble de la pensée ancienne.

Pendant dix semaines, nous passerons à travers *l'Enfer* de l'auteur Dante, qui imite l'auteur Virgile, et nous accompagnerons le personnage Dante qui traverse l'Enfer avec comme guide le personnage Virgile. Comme son texte est philosophique, nous ferons l'un et l'autre en réfléchissant avec les maîtres intellectuels des deux

héros de cette *descente en enfer*. Les questions abordées seront d'ordre politique, éthique et pédagogique. Plus exactement, nous nous interrogerons sur le pouvoir politique et la religion, sur l'amitié et l'amour, sur l'éducation à l'universel et la littérature occidentale.

Le calendrier des travaux est le suivant :

1^{ère} semaine : présentation des thèmes, de la structure et du contexte historique de l'œuvre ;

2^e – 9^e semaines : analyse et discussion des 34 chants de l'*Enfer* ;

10^e semaine : réponse de la question, « à quoi sert de visiter l'Enfer à la suite de Dante ? »

Il est suggéré de se procurer l'édition GF (édition bilingue avec traduction de Jacqueline Risset), laquelle sera en vente chez Zone et servira au professeur durant les rencontres. En revanche, il existe d'autres éditions qui sont également valables et qu'on peut se procurer avec facilité. De plus, on peut trouver le texte italien ainsi que des traductions françaises sur Internet.

Remarques ajoutées.

1. Dante est le plus grand poète italien. Pour comprendre ce que cela signifie, on pourrait le comparer à Vigneault (ou plutôt Vigneault à lui) : tout Québécois connaît quelques vers de Vigneault, même ceux qui ne l'aiment pas, ou qui n'ont jamais acheté un de ses disques, ou qui n'ont pas pu assister à un de ses spectacles. Pour le dire autrement, Dante est *il sommo poeta* (le poète suprême) ou même pour faire plus simple *il poeta* (le poète), comme disent les Italiens.

Mais il est un drôle de poète, en tout cas selon notre idée d'un poète. (Les Anciens croyaient que les poètes étaient des sages ; on croit souvent aujourd'hui que les poètes

sont des émotifs un peu idiots, mais charmants.) En tout cas, Dante n'est pas d'abord un poète de l'émotion et des images : il est un poète de la pensée ; certes, il utilise des images, souvent magnifiques et bien développées, et traite des émotions humaines, et d'abord peut-être de l'amour, mais aussi de l'amitié et de la passion politique. On peut dire d'emblée que les deux vérités premières, ou fondamentales, du point de vue de Dante, sont que l'être humain est l'animal poétique, celui qui produit des images parce qu'il a besoin d'images, et que ce même être humain est l'animal qui aime, mais que le sens de l'amour (pour une femme, pour un ami ou pour sa cité) est une énigme, dont la poésie a comme tâche de dire, et de rendre claire, ou du moins un peu plus claire. Il y a même une troisième grande vérité humaine pour Dante : l'homme est l'animal religieux, et pour un homme de sa patrie et de son époque, l'homme est un animal chrétien. Comment ajuster ces trois vérités est pour ainsi dire le problème central de la *Commedia*, et certes de toute interprétation de son épopée.

En tout cas, pour Dante et pour Dante en tant que poète, le monde de la pensée compte pour beaucoup, et ce d'au moins de deux façons : pour comprendre ce qu'il raconte, il faut connaître plusieurs philosophes et théologiens, en particulier Aristote et Thomas d'Aquin ; de plus, il a écrit des textes philosophiques nombreux. Dante est donc un poète-philosophe, ou un poète à la manière ancienne, soit un sage. On peut donner trois preuves ou trois signes qu'il a une pensée philosophique, ou que sa pensée a trois domaines : sa pensée linguistique (*De vulgari eloquentia*), sa pensée esthétique (*De vita nuova*), sa pensée politique (*De monarchia*) se trouvent exposées dans des écrits philosophiques. De plus, dans le *Convivio*, il aborde les trois thèmes en même temps : c'est en un sens son œuvre fondamentale, si on exclut la *Commedia*. Or le *Convivio* renvoie au moins au moyen

du titre au Banquet de Platon. Ces preuves ne peuvent pas être examinées ici. Mais une certaine preuve, qui se fera lors des rencontres à venir, consistera à lire et à noter les différents passages qui supposent des idées philosophiques, soit sur la poésie, sur la politique et sur la religion.

2. Dante est un traditionaliste : en écrivant la *Commedia*, et plus précisément l'*Inferno* qui raconte une descente en enfer, il répète Virgile, qui lui-même répétait Homère ; Dante aborde un thème archiconnu et souvent exploité par les plus grands poètes, mais aussi par des poètes mineurs. En faisant cela, soit en reprenant ce qu'ont fait d'autres poètes, il fait comme on faisait souvent de son temps, soit de s'inscrire dans une tradition qu'on respectait.

En revanche, Dante innove de façon radicale. Ce qu'il faut sans doute illustrer en attendant d'en faire la preuve et l'expérience en lisant son *magnum opus*.

a. Dans son poème, on assiste au triomphe du moi de l'artiste (Homère et Virgile disaient *moi* au début de leurs œuvres et ensuite disparaissaient ; Dante dit *moi*, dès les premières lignes, de la seconde ligne de l'*Inferno* de fait, jusqu'aux dernières, soit l'antépénultième du *Paradiso* de fait).

b. La question de la poésie, de son rôle dans la vie, devient à la longue *le* thème de ce poème : Dante, un homme qui est connu comme un poète (et un philosophe ou un penseur), en est le personnage, et non un homme d'action, alors que, pourtant, Dante a été un homme d'action ; Homère, son prédécesseur parmi d'autres, traite d'abord et avant tout de deux hommes d'action et peu des poètes. Et cela est encore plus vrai de Virgile.

c. L'épopée *dantienne* focalise le regard sur le présent : Dante traite de ce qui se passait de son temps au moins autant que de ce qui s'est passé autrefois, plutôt que de s'en tenir à un passé plus ou moins mythologique comme le faisaient Virgile et Homère.

Au fond, et pour reprendre d'une autre façon son originalité, en abordant le poème, il est bon de prendre note de ce qui est tout à fait génial et que tout un chacun peut comprendre d'emblée : le thème du poème de Dante lui permet de placer les gens du présent (mais aussi du passé), du réel (mais aussi de la fiction), de la civilisation chrétienne (mais aussi des civilisations païennes) dans un monde où ils sont jugés, et où ils sont jugés par... Dante le poète devant Dante le personnage qui apprend de son maître le créateur de son aventure. En somme, Dante fait ce que tout un chacun fait dans l'intimité de sa conscience (vouer quelqu'un au ciel ou à l'enfer, ou imaginer des souffrances, ou des récompenses, pour ses amis, ou ses ennemis, pour ses héros ou ses bêtes noires ; inventer des triomphes ou des condamnations imaginaires pour soi et pour les autres, qu'on aime ou qu'on déteste). Mais il le fait sans relâche dans une sorte de sérénité artistique englobante et sur l'échelle de toute une civilisation, la civilisation dite occidentale. Plus troublant peut-être, et certes plus troublant pour une personne pieuse, Dante devient pour ainsi dire Dieu, qui crée un monde, comme le Créateur, et qui contrôle tous les détails d'une aventure, comme la Providence divine, et qui juge comme le fera Jésus-Christ à la fin des temps.

3. C'est ici qu'il faut dire une première fois que Dante est le *sommo poeta*, comme on l'a dit, mais aussi qu'il a été pour ainsi dire coopté par le catholicisme. La preuve la plus simple est de signaler, entre bien des signes possibles, le fait qu'un Pape, Benoît XV, a écrit une lettre adressée à tous les catholiques du monde pour dire

qu'on trouvait dans la *Commedia* une présentation poétique indépassée, et peut-être indépassable, de l'orthodoxie catholique. (Il n'est pas possible d'imaginer qu'on en fasse autant pour Chateaubriand et le *Génie du christianisme*, par exemple.)

Or depuis les tous débuts et encore aujourd'hui, la *Commedia* a été commentée pour en montrer les secrets, car selon l'auteur lui-même, et en raison de sa façon d'écrire, elle apparaît remplie de secrets. Or, pour faire vite, on peut dire que 90% de ces commentaires tentent de prouver que tout dans le texte de Dante est bel et bien comme le veut Benoît XV, soit une sorte d'exposition pieuse de la pensée chrétienne et catholique. Ce qui laisse un 10% qui soit hétérodoxe, si on veut bien permettre cette expression. Les hétérodoxes sont de deux types : les durs et les modérés. Les hétérodoxes durs prétendent que le texte de la *Commedia* est une sorte de machine de guerre secrète contre l'Église et ses dogmes. Les modérés se satisfont de signaler qu'il y a bien des passages du texte de Dante qui soulèvent des questions, voire des inquiétudes. Ces commentateurs hors norme sont confortés par plusieurs faits : le *De Monarchia* de Dante, la lutte entre l'Église et les poètes troubadours (avec lesquels Dante s'identifie) et la lutte entre l'Église et des sectes comme les cathares (car le même Dante inclut des positions sectaires dans son récit).

Il ne s'agira pas de décider ici de celui qui a raison. Il n'en reste pas moins qu'il me paraît que la lecture orthodoxe de la *Commedia* est insuffisante. Aussi, tout en me servant souvent des remarques fort éclairantes des commentateurs orthodoxes, je signalerai souvent les bizarreries du texte : il me semble utile au moins sur le plan pédagogique, et même sur le plan de la vérité herméneutique, voire sur le plan de la vérité tout court,

de faire voir les problèmes nombreux qui surgissent de ce texte magnifique. Ensuite à chacun de tirer de la lecture du texte le bien qu'il peut.

Ce qui se fera.

On doit lire pour la semaine prochaine : les quatre premiers chants ou *canti*, en insistant sur le *canto* I et le *canto* IV.

On voit donc ce qu'on doit faire chaque semaine : lire 4 *canti*, en insistant sur deux d'entre eux en particulier, lesquels seront indiqués une semaine à l'avance.

Si tout fonctionne comme prévu, lors de la dernière rencontre, une partie de celle-ci servira à *résumer* les leçons de l'*Inferno*.

La vie de l'auteur (événements de sa vie et de la vie politique italienne).

1265. Naissance de Dante à Florence : il appartient à la petite noblesse et est de condition assez modeste.

Depuis des siècles déjà, dans sa ville natale sévit la lutte politique entre les guelfes et les gibelins (l'équivalent *rinascimental* et florentin de notre division gauche/droite). Dante est de famille guelfe.

1274. Dante voit Beatrice pour la première fois ; cela se passe sur le pont de la Sainte Trinité du côté de la cité.

1281. Mort du père de Dante. Dante a 16 ans et devient de ce fait le chef de sa famille. Pourtant, il devient vers la même époque l'ami de jeunes poètes de Florence et semble avoir passé beaucoup de son temps à « perdre son temps ».

1285. Mariage avec Gemma Donati, qui était membre d'une grande famille guelfe de Florence. Ils auront au moins 4 enfants.

1289. Défaite finale des gibelins, du moins en Toscane et à Florence (lors de cette bataille cruciale, Dante était un soldat dans l'armée guelfe). Presque tout de suite, les guelfes de Florence se divisent en Blancs et Noirs : les Blancs critiquaient la papauté, et surtout le pape Boniface ; en somme, la division entre les guelfes et les gibelins reprend sous un autre nom. Dante, par son père et par son beau-père (les Donati), devrait se retrouver avec les Noirs ; en faisant partie de la faction blanche des guelfes, il change pour ainsi dire de parti politique, ce qui doit plaire aux uns et déplaire aux autres, voire déplaire aux uns et aux autres. On peut dire que même s'il est du parti des Blancs, il n'est pas un partisan passionné ; on serait tenté de penser qu'il voulait que soit dépassée la division politique fondée dans une façon de comprendre la religion catholique.

1290. Mort de Beatrice. Études de Dante.

1295. Dante entre dans la corporation des médecins et marchands d'épices (pharmaciens). Début de sa vie politique la plus mouvementée.

1300. Affrontements majeurs entre les Blancs et les Noirs, surtout à Florence. En tant qu'homme politique parfois assez important, Dante tente d'unifier sa patrie par son action politique.

En principe, l'action de la *Commedia*, a lieu en cette année.

1301. Envoyé en ambassade par la cité de Florence, Dante est retenu à Rome par le pape.

1302. Dante est condamné à l'exil et à la mort par ses concitoyens du parti des Noirs. (En 2008, la ville de Florence a annulé la décision d'exil et de condamnation à mort.)

1304. Alors qu'il vit sans doute à Vérone, sous la protection de Cangrande della Scala, le maître de la ville, il commence à écrire la *Commedia*, et donc la première *cantica*, qui porte le nom *Inferno*.

1305. La papauté est transférée à Avignon par Clément V. La raison officielle, et véritable sans doute (mais partielle), était d'échapper ainsi à l'influence des familles italiennes (en particulier les Colonna et les Orsini). Le fait que le pape était français a dû jouer aussi.

1310. Dante compose *De Monarchia*, un traité de pensée politique, et *Purgatorio*, la deuxième *cantica* de sa *Commedia*. A lieu la descente en Italie d'Henri VII, prince allemand : ce dernier semble avoir été le champion politique dont Dante rêvait pour solutionner le problème politique italien et florentin.

La date du *De Monarchia* est contestée : certains le font remonter à 1308, d'autres suggèrent que le traité a été écrit aussi tard qu'en 1318. À vrai dire rien n'est clair, mais il signale un enjeu majeur pour l'interprétation de la *Commedia*. Le traité de Dante est difficile à reconnaître comme une œuvre tout à fait orthodoxe ; plus on la place tard dans la biographie de l'auteur, plus la cohérence entre un poète *hyperorthodoxe* et un penseur hétérodoxe devient difficile à soutenir avec tout ce qui s'en suit.

On peut en dire autant pour le *Convivio* qui, comme la *Consolation de la philosophie* de Boèce, place la sagesse théorique et pratique dans l'activité philosophique plutôt que dans la religion. Mais le *Convivio* serait sans doute de l'époque où Dante ne fait que commencer la *Commedia*, et donc écrit l'*Inferno*. Ce fait historique réduit, mais ne fait pas disparaître le problème de la cohérence, et de l'orthodoxie totale, du poème.

1313. Mort d'Henri VII.

1315. Dante refuse de rentrer à Florence, malgré qu'il soit gracié.

1320. Dante termine la *Commedia (Paradiso)*.

1321. Dante meurt à Venise (?), alors qu'il y est en ambassade pour la ville de Ravenne.

Le titre de l'œuvre.

Le titre actuel de l'œuvre n'est pas de Dante. Plutôt, le titre de Dante est *Commedia*, et ses lecteurs, ou certains de ses lecteurs, l'ont appelé *Divina Commedia*, et donc ils ont *complété* le titre originel. On peut au moins signaler qu'il y a une différence importante qui est suggérée en ajoutant le mot *divine*, et par contraste il y a un sens qui apparaît plus si on ne l'ajoute pas.

Si on traduit le titre le plus reçu, le texte s'appelle la *Fiction divine* ou l'*Aventure divine*. Si on traduit le titre que Dante a donné, le texte devient la *Plaisanterie*, ou la *Fiction*, ou l'*Aventure*, et son statut pour ainsi dire religieux n'est pas fixé dès le titre. On comprend pourquoi les successeurs et les commentateurs de Dante ont ajouté l'adjectif *divina* (le poème traite de la vie après la mort en gros telle que la présente l'orthodoxie

catholique, mais il est bon de se souvenir que le titre traditionnel ne vient pas de Dante. Pourquoi ce détail serait-il important et donc digne d'être su et surtout digne d'influencer une lecture du texte ? Pour au moins deux raisons, et peut-être une troisième.

1. Parce qu'au contraire de ce que suggère le mot *divine*, Dante ne respecte pas en toute chose la religion chrétienne. Par exemple, les deux premiers guides du personnage Dante (car Dante est un personnage important de son œuvre, je le rappelle) sont des êtres qui en principe n'appartiennent pas au monde chrétien. Cela est évident dans le cas de Virgile (qui était un poète ancien, préchrétien, qui a traité des enfers tels que les Romains semblent les avoir compris). Mais cela est vrai aussi de Stace, qui est un poète épique mineur qui lui non plus n'était pas chrétien, malgré ce que dit Dante dans sa *Commedia*.

De plus, Beatrice (son nom signifie *celle qui rend heureuse*), la femme qui incite Dante à suivre Virgile pour traverser l'enfer, la femme qu'il rencontre au sommet du purgatoire tel que Dante l'imagine et celle qui le guide au ciel, Beatrice donc n'est pas une sainte selon l'autorité ecclésiastique : elle est une femme que Dante a aimée, mais elle n'appartient pas du tout à la religion chrétienne officielle. En un sens, la Beatrice de Dante remplace la Sainte Vierge. Il faut s'arrêter sur ce fait : la mère du Christ est peu présente dans la *Commedia* alors que Dante présente bien des saints et des chrétiens qui avaient un culte tout particulier de Marie et qu'il ne pouvait pas ne pas le savoir. Par opposition, celle qui sauve Dante, celle qui le rend heureux, comme le dit son prénom, c'est Beatrice.

2. Une autre raison tient au fait que, dans son œuvre, Dante mêle des êtres réels ou historiques et des êtres

fictifs ou imaginaires, dans un récit qui est de son invention, et il les place en enfer, ou au purgatoire, et même au ciel, encore une fois alors qu'il n'a aucune autorité religieuse. Sa seule excuse vient de ce qu'il prétend avoir bel et bien vécu l'aventure qu'il raconte et donc ne faire qu'œuvre d'historien, et donc être un témoin de la vérité. En supposant qu'on accepte que cette excuse soit une fiction (une *commedia*), on est bien forcé de reconnaître qu'il y a chez lui une audace bien grande. Si on ne veut pas qu'en tant qu'auteur, il se propose comme une sorte de créateur *transreligieux*, il faut avouer qu'en tant qu'auteur toujours, il se présente comme une sorte de théologien, voire comme un pape qui a toute autorité ou, pour prendre en compte un passage des évangiles, qu'il est un nouveau Pierre qui lie et délie, qui sauve et qui damne, qui établit ce qui est vrai et ce qui est faux.

Car que peut bien signifier de placer un personnage fictif au ciel ou en enfer, et ce par sa propre autorité ? À la limite et pour un esprit impie, comme on pourrait m'accuser de l'être, cela suggère que l'enfer, et tout le reste de ce qui sert de cadre au récit, est un lieu aussi fictif que certains des personnages qui l'habitent. En fin de compte, et pour revenir à ce qui me semble un fait incontournable à la base de toute lecture honnête, rien du tout de ce que raconte Dante n'est arrivé : il n'est pas allé en enfer, ni au purgatoire, et encore moins au ciel en 1300. En somme, et pour parler de façon morale, la *Commedia* pourrait être un gigantesque et envoûtant mensonge cosmique et théologique, d'autant plus puissant qu'il est bien fait, alors que le septième commandement dit qu'il ne faut pas mentir.

Le moins qu'on peut dire, c'est que le poème de Dante oblige son lecteur à revenir sans cesse sur la question

du rôle de la poésie dans la vie d'un homme de foi, ou de la foi dans la vie d'un homme de poésie.

3. J'essaie une troisième fois de signaler la dimension hétérodoxe possible du livre de Dante. L'auteur met des personnages peu recommandables du point de vue chrétien dans des situations respectables en plein milieu de son récit : il respecte des personnages qui ne sont pas respectables du point de vue chrétien. Par exemple, et cet exemple pourrait être multiplié par cent, au ciel selon un des *canti* (voir *Paradiso* III.10), on trouve les uns à côté des autres, Thomas d'Aquin, le penseur catholique le plus autorisé, et Siger de Brabant, un philosophe sans doute incroyant, contre qui Thomas d'Aquin a lutté au nom de la doctrine chrétienne : ils sont réconciliés dans le *Paradis* de Dante, alors qu'ils ne devraient pas l'être dans un paradis chrétien, et qu'il ne l'ont certes pas été dans l'histoire, soit durant leur vie. En revanche, Dante met des gens recommandables du point de vue chrétien dans des situations peu respectables. Ainsi on trouve des papes en enfer qui souffrent de façon terrible (voir, par exemple, *Inferno* XIX.52 et ss). Encore une fois, cet exemple, l'inverse du premier, pourrait être multiplié par cent. Souvent donc, cette *Divine Comédie* n'est pas conforme, c'est le moins qu'on puisse dire, aux opinions régnautes dans le monde catholique d'alors, et encore d'aujourd'hui.

On pourrait signaler une autre raison, cette fois extratextuelle, pour résister au titre officiel du livre de Dante, soit la *Divine Comédie*, une raison tirée de la vie de Dante : il a été sur le plan politique l'adversaire de la papauté ; de plus, il a écrit des textes politiques qui suggéraient que la papauté, une institution chrétienne et catholique, était non seulement mauvaise par accident (tel pape a pu être un salaud sans doute, alors que la papauté en elle-même pourrait être une bonne

chose), mais encore en principe : pour autant qu'elle mêle le pouvoir politique et le pouvoir religieux, la papauté est une aberration et donc elle est nuisible à la civilisation occidentale, aux cités de l'Italie et aux citoyens qui y vivent ; or telle qu'elle existe et se définit elle-même, la papauté est un mélange de pouvoir politique et de pouvoir religieux).

Pour le dire d'une autre façon encore, comme en témoigne plusieurs de ses écrits et son action politique et sa correspondance, Dante était de ceux qui croyaient que l'Italie ne retrouverait la santé politique que si elle était unifiée par un homme politique qui mettrait la papauté à sa juste place, c'est-à-dire en seconde place, ou du moins parallèle aux institutions politiques, et donc qu'elle serait ainsi cantonnée dans le monde religieux sans autorité sur le plan politique. Or cette façon de *faire* et de penser est liée à une autre dimension du discours de Dante : bien souvent, il place la philosophie et, pis encore, la poésie à égalité avec la théologie et la foi. Cela n'est pas en principe le *geste* d'un bon chrétien.

À ceux qui voudraient commencer à réfléchir à cette question cruciale en ce qui a trait à l'histoire de l'Occident, je recommande une série de livres : *Vie de Constantin* d'Eusèbe de Césarée, *Discours de vérité* ou *Contre les Chrétiens* de Celse, (ou *Contre les Galiléens* de Julien dit l'Apostat), *La Cité de Dieu* d'Augustin ; et plus près de nous : *L'Antéchrist* de Nietzsche, *Quand notre monde est devenu chrétien* de Paul Veyne et *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère. Tous ces textes abordent de façon différente la même question, soit pourquoi et comment le monde gréco-romain est devenu chrétien.

Il faut tout de suite ajouter ce qui est évident : les lecteurs orthodoxes de Dante ne peuvent pas ne pas voir

ces problèmes. Aussi, il trouve des explications qui les font disparaître, ou les intègrent dans une lecture où l'orthodoxie est respectée de part en part. Leurs arguments sont de plusieurs espèces. D'abord devant des personnages importants troublants comme Virgile et Beatrice, ils mettent de côté ce qu'ils ont été dans l'histoire et dans la vie de Dante pour les *sauver* en les allégorisant : Virgile n'est pas le poète païen qui est le maître de Dante, mais le symbole de la raison ; Beatrice n'est pas la femme qu'il a prétendu aimer toute sa vie plus que tout autre personne, mais elle est ou bien l'image de la grâce, ou de la théologie, ou de la foi ou une proto-Sainte-Vierge qui le conduit bel et bien vers le Dieu chrétien.

Ensuite, ils prétendent qu'il n'y a pas d'abîme entre la pensée non chrétienne et la pensée catholique : tout mène à Dieu, et au Dieu chrétien, et au Dieu enseigné par l'Église catholique, ce qui veut dire que parler des Muses, de Jupiter et de la philosophie de Siger de Brabant, tout cela doit être pensé comme des préfigurations, imparfaites, de la vérité. Et surtout que c'est exactement comme cela que Dante voulait que son lecteur voie les choses. En somme, lesdits commentateurs orthodoxes refont avec Dante et les parties *païennes* de son récit ce que la plupart des pères de l'Église ont fait avec la civilisation gréco-romaine quand le christianisme est devenu la religion de l'Occident.

Enfin, et c'est une autre version de la même *récupération*, ils prétendent qu'il y a eu une transformation de Dante, qui l'a fait passer d'un homme moins que pieux en un parangon de la vertu chrétienne, et que la *Commedia* est en un sens le récit de cette transformation. Cette dernière suggestion est plus facile à recevoir pour autant qu'elle reconnaît qu'il y a bel et

bien des passages et des attitudes et des tendances lourdes du texte qui devraient troubler un chrétien pieux.

Quoi qu'il en soit du sens final du texte et de la réussite des interprètes orthodoxes, je rappelle qu'il sera question ici de lire le texte en refusant de fermer les yeux sur les difficultés qu'il pourrait offrir.

La numérogie de l'œuvre.

En parlant de numérogie *dantienne*, je ne veux pas suggérer que Dante croyait à la numérogie, telle qu'on l'entend d'ordinaire, soit à un savoir secret qui porte sur les nombres et qui permet de comprendre, voire contrôler, le monde. Sans doute, Dante croyait qu'il y avait des structures au monde qui pouvaient être exprimées par les nombres : c'est pour ainsi dire la définition d'un philosophe, et, je crois, d'un poète ; c'est aussi l'observation commune de tout être humain d'expérience. Par ailleurs, la numérogie dont il est question ici est celle qui gouverne l'œuvre de Dante, disons une numérogie esthétique ou stylistique, voire un développement artistique d'une évidence humaine.

En tout cas, dans l'œuvre de Dante, il y a au moins trois nombres essentiels, trois chiffres qui reviennent à tout moment : 3, 7, 11. Il s'agit d'abord et avant tout de s'en rendre compte, dans l'espoir que cela permette de mieux comprendre ce que l'auteur veut dire par son texte.

Le trois.

Le 3 est sans doute lié à la Trinité, et ainsi à un des mystères de la religion chrétienne et catholique. (Noter, par exemple, *Inferno* III.4-6.) Or ce nombre est au cœur de la structure de la *Commedia*. On peut le voir d'emblée

à deux indices, l'un *macrologique* et l'autre *micrologique*, soit la division de l'œuvre et la structure des rimes. Car la *Commedia* est divisée en trois parties, ou plutôt elle est construite en trois parties qui décrivent trois parties du monde après la mort : l'enfer, le purgatoire et le ciel. Aussi Dante multiplie les signes de l'importance de ce chiffre trois en tant que structure fondamentale. C'est ainsi, pour ne donner qu'un exemple, que chacune des trois sections finit avec le même mot : *stelle*, les étoiles.

Mais il y a plus encore, car chacune des trois parties est elle-même divisée en trois parties : chaque partie est faite de 33 *canti*, soit trois sections de 11 *canti*. (et voilà qu'apparaît un autre chiffre important, soit le 11.) D'ailleurs, si on ajoute les *canti* de la *Commedia*, on découvre qu'il y a 100 *canti*, soit 3 fois 33, plus un *canto* d'introduction qu'on trouve au tout début. Voilà pourquoi la section *Inferno* est la seule qui comporte 34 parties, soit 33, ou plutôt 3×11 , lesquelles sont précédées par une sorte d'introduction, et donc 1.

Mais si le nombre 3 structure l'ensemble de l'œuvre, ou sa *macrologie*, il structure aussi les détails de l'œuvre, ou sa *micrologie*. Les *canti*, ou chants ou chapitres, de la *Commedia* sont construits au moyen des tercets, auquel on ajoute un dernier vers. En conséquence, chaque *canto* donne un nombre de vers qui est un multiple de trois, auquel on ajoute un. Mais il y a plus, car les tercets sont liés entre eux : le deuxième vers de chaque tercet établit la rime du premier et du troisième vers du tercet suivant.

Une fois qu'on a constaté ces feux premiers faits généraux, on peut se rendre compte aussi que la *Commedia* pour ainsi dire pullule de trios qui se situent au plan de l'histoire elle-même. Pour prendre quelques exemples, Dante dit dans le premier *canto* que juste

avant de rencontrer Virgile, qui deviendra son premier guide, il est frappé par la vue de trois bêtes : un léopard, un lion et une louve. Or quand on part en voyage avec Dante et Virgile, on découvre peu à peu que Virgile est remplacé par Stace au purgatoire et enfin par Beatrice au paradis. Dante a donc trois adversaires avant de commencer son voyage, et il a trois guides, malgré ce qu'annonce Virgile dans le premier *canto*.

Puisqu'il est question du chiffre 3 et de son importance dans le récit, il *faut* donner un troisième exemple. Je propose celui-ci, qu'on trouve dans la cantica *Inferno* ; il s'agit d'un des passages les plus frappants et les plus retenus : quand on arrive au fin fond de l'enfer, on découvre que Satan a capturé dans sa bouche et mange pour l'éternité trois damnés précis ; selon Dante, ce sont les trois plus grands traîtres de l'histoire de l'humanité, soit Judas, qui a trahi Jésus, et Cassius et Brutus, qui ont trahi César.

Voilà pour le nombre 3 avec quelques exemples de son importance

Le onze.

Or à partir de la découverte de l'importance du 3, on devine que le chiffre 11 est important. Comme je l'ai dit, les 3 parties de la *Commedia* sont divisées en 33 *canti*, qui sont donc des multiples de 3, mais alors aussi des multiples de 11, comme le montrent certains détails numérogiques des *canti* successifs. Ce chiffre a donc une importance sur le plan *macrologique*, et il faudra en tenir compte. Mais comme pour le 3, il a son importance sur le plan *micrologique* : chaque vers est hendécasyllabique. De la même façon que tous les vers des tragédies de Racine, disons, sont des alexandrins, et donc des vers de douze pieds ou syllabes, et donc

dodécasyllabe, tous les vers de cette œuvre de Dante comportent 11 syllabes.

Pour s'en rendre compte, il faut cependant remarquer que les vers de Dante doivent être prononcés en faisant des élisions. Il y a, pourrait-on dire, de nombreuses élisions naturelles en italien. Un peu comme en français où quand on écrit et dit « l'enfant », on fait une élision qui fait disparaître le *e* du *le* de façon à ce que *le enfant* devienne *l'enfant*, en italien, on procède à de nombreuses élisions. Dès le premier vers, on a deux exemples d'élisions semblables. Ces élisions, disons officielles, sont indiquées dans le texte par l'apostrophe. Mais Dante oblige son lecteur à opérer des élisions plus nombreuses qui sont pour ainsi dire contraires à la langue normale, et surtout en plus grand nombre que ce qu'on fait *naturellement* en italien. Ainsi il fait disparaître parfois la dernière voyelle d'un mot sans mettre d'apostrophe. Enfin, et plus bizarrement, il oblige parfois à faire des élisions supplémentaires pour qu'il y ait bel et bien onze pieds dans un vers. Cela se fait presque toujours quand il y a deux voyelles de suite qu'il faut prononcer comme s'il n'y avait qu'un seul son. On le voit, par exemple, dans les deux premiers vers du deuxième tercet. Là, même si Dante laisse les mots comme ils seraient prononcés en suivant la norme, il *exige* que lors de la lecture on fasse des élisions supplémentaires pour *constituer* un vers hendécasyllabique.

On le voit, le nombre 11 est bien plus mystérieux ou plus problématique ou plus contraire au bon sens que ne l'est le nombre 3. Mais il est problématique pour une autre raison : son importance semble être un choix de Dante et de personne d'autre. Le trois, le dix, le douze, le quarante et, comme on le verra sous peu, le sept sont de nombres qui sont importants, voire *magiques*, pour bien des gens, et d'abord pour les chrétiens, et en général

pour les lecteurs de la Bible. Mais le 11 non. Et je ne connais aucune civilisation qui donne une importance à ce chiffre. Le nombre 11, si important pour Dante, est une idiosyncrasie de l'auteur, ou, si on peut lui donner une origine historique, une structure d'essence poétique.

Le sept.

En revanche, le nombre 7 est lié à la Bible, et donc à la religion chrétienne dans son fondement textuel. Mais il est aussi lié à la théologie, c'est-à-dire aux développements humains du texte religieux. S'il y a 7 jours dans la Bible, il y a aussi 7 péchés capitaux, 7 dons du Saint-Esprit et les 7 douleurs de la Vierge Marie durant sa vie de mère du Christ, pour ne donner que ces exemples qui se trouvent dans les traditions théologiques chrétiennes les plus connues. D'ailleurs, plusieurs de ces 7 théologiques sont exploités par Dante. Mais il ajoute un grand nombre d'autres des 7 qui semblent gratuits, mais importants pour lui puisqu'ils sont nombreux ou pour ainsi dire systématiques. Malheureusement, Dante n'explique presque jamais ses choix.

Je pourrais en donner 3 exemples, ou 7 ou 11, mais je n'en donnerai qu'un seul, complexe, qui arrive dans le quatrième *canto* de l'*Inferno* aux vers 106-111. Cela préparera à la lecture et à la discussion de la semaine prochaine. On voit donc que Dante entre dans une cité (c'est la cité des Limbes) où se trouvent les humains qui n'ont pas pu choisir le christianisme et donc Dieu parce qu'ils ne les ont pas connus. Or cette cité est entourée de sept murs et est ouverte sur l'extérieur au moyen de sept portes. Or ces deux apparitions du chiffre sept sont accompagnées de plusieurs autres sept. Car Dante rencontre des poètes : ils sont 4, ce qui donne avec lui et

Virgile, 6. Ensuite, il rencontre 14 ($2*7$) hommes et femmes d'action. Et enfin, il rencontre 21 ($3*7$) philosophes.

Il est malheureux, pourrait-on dire, que les poètes ne soient que 6. Mais j'annonce que Dante en rencontrera un septième dans le *Purgatorio*, et quand cela arrivera, on prendra la peine de rappeler cette scène de l'*Inferno*, de façon à placer le septième poète parmi ses *confrères* et rétablir la structure *gratuite*, mais devenue invisible par un jeu narratif de Dante.

Que signifient tous ces sept ? Il est difficile de le savoir. Mais je signale que juste avant les vers lus cette fois, Dante dit qu'il cache certaines choses qu'il sait ou du moins des choses dont il a discuté avec les grands sages du passé lorsqu'il les a visités dans la cité du premier cercle de l'enfer.

La topologie de l'œuvre.

Les cercles.

Tout, pour ainsi dire, est circulaire dans la *Commedia*. Quand on descend en enfer, on le fait en tournant, et presque toujours en tournant à gauche ; quand on monte au purgatoire, on le fait en tournant dans le sens contraire ; enfin quand on s'élève au ciel, on le fait en entrant dans des sphères concentriques planétaires et stellaires qui entourent la Terre, et à chaque étape de cette montée, on tourne avec une planète ou une étoile dans un cercle de plus en plus grand et d'un mouvement de plus en plus rapide. Car comme on passe d'une sphère plus petite à une sphère plus grande et que toutes les sphères font un tour dans un même temps, soit une journée, on augmente la vitesse : à la fin, quand

on atteint Dieu, on tourne à la vitesse de la lumière, pour ainsi dire, c'est-à-dire qu'on atteint des vitesses qui impliquent qu'il n'y a plus de corps, ou que le corps est devenu tout à fait autre chose que ce que les humains connaissent par expérience, et même que le corps est autre chose que ce que l'intelligence et les sens peuvent connaître.

J'ajoute que quand Dante fait ainsi dans le troisième livre, il ne le fait pas par pure et simple fantaisie poétique : il respecte la théorie astronomique de son temps. À la fin du Moyen Âge et au fond durant l'ensemble de l'Antiquité, en Occident, l'Univers était pensé comme un ensemble de cercles, ou de sphères, qui s'emboîtent les uns dans les autres et qui contiennent la Terre, qui se trouve ainsi tout à fait au milieu ; c'est le système géocentrique ou ptoléméen. Aujourd'hui, nous pensons l'Univers comme non seulement héliocentrique, mais même sans centre.

« Tout ça, ça s' passe quelque part dans l'espace sur une boule qui roule à l'infini », dit le poète québécois Daniel Lavoie. Je veux bien. Mais il faut comprendre que pour Dante, c'est le contraire. Tout se passe en cette vie du moins et dans le monde tout à fait humain sur une boule qui ne bouge pas ; qui est entourée de sphères qui, elles, bougent ; et dans le cosmos de Dante, il n'y a pas d'infini parce que le monde physique dans lequel les humains vivent est un Tout bien défini. Or cette boule contient ou supporte deux ensembles de cercles qui sont l'image inversée l'un de l'autre, soit l'abîme de l'enfer et le mont du purgatoire.

On pourrait dire que la différence fondamentale entre un humain du troisième millénaire et Dante est le fait que pour lui le cercle est la perfection, alors que pour un

contemporain il n'y a pas de cercle, et pas de perfection physique ou autre.

Ceci au moins est sûr : comprendre la *Commedia* exige qu'on tienne compte de la topologie qui y est présentée, et cette topologie est dominée par le cercle. C'est ici qu'il faut donc parler des cônes, soit des cercles concentriques.

Les cônes.

La descente en enfer est donc au fond une descente dans un cône. L'image de fond des deux premiers livres, et l'évènement crucial de l'histoire selon Dante, est celle de la chute de Satan depuis le haut des cieux jusqu'au fond de l'Univers. Or le centre de l'Univers est la Terre ; donc le centre de la Terre est le fond central de l'Univers qui est une sphère. Pour suivre Dante, il faut imaginer que quelque part sous la croûte terrestre, il y a un abîme, qui a été recouvert par la suite ; cet abîme est fait de cercles concentriques qui deviennent de plus en plus petits à mesure qu'on descend. Au centre de la Terre se trouve Satan, ou la bouche de Satan avec ses trois traîtres.

Mais alors il faut supposer que de l'autre côté de la Terre (aux antipodes), il y a une montagne qui répète en l'inversant l'abîme infernal, et donc un second cône ; bien mieux, cette montagne imaginaire il va presque sans dire, tout à fait aussi imaginaire que le cône vide de l'enfer, cette montagne du purgatoire, ou cette montagne dont le sommet est le purgatoire, est sans doute faite à partir des débris *soulevés* lors de la chute de Satan. Le second cône est le mont du purgatoire, lequel est un ensemble de cercles concentriques de plus en plus petits qui montent vers le ciel.

Puis, pour répéter, mais d'une autre façon, il y a une sorte de cône astronomique, faite des cercles concentriques qui deviennent de plus en plus grands. Au fond, le monde est une sorte de série de cônes qui s'accotent les uns sur les autres et qui aboutissent à un bout à la Terre, et à l'autre bout à la limite du Monde. Or il est intéressant de noter qu'un cône est une section d'un cercle.

Les dispositions locales.

Un des intérêts de la *Commedia* est le placement relatif des choses les unes par rapport aux autres selon les trois dimensions : soit ce qui est avant, et ce qui vient après ; et ce qui est en dessus, et ce qui se place au-dessous ; et ce qui est à droite, et qui est face à ce qui est à gauche. Mais il faut ajouter tout de suite que ces placements ne sont pas neutres : il ne s'agit pas d'une géométrie sans qualité. Comme dans la géométrie moderne...

Dans le monde de Dante, ce qui est avant est meilleur que ce qui est après : ainsi Dante suit presque toujours Virgile dans l'*Inferno*. Mais à un moment donné, c'est Dante qui passe devant Virgile. Il faut comprendre que cela arrive, comme il est dit, parce que Dante est devenu supérieur à son maître. Et à un moment donné, il abandonne même son maître et le laisse derrière lui : d'une façon ou d'une autre, cela est lié à une sorte d'infériorité de Virgile, qui au début était supérieur : le disciple dépasse le maître comme on dit.

De la même façon, ce qui est au-dessus est meilleur que ce qui est en dessous. Voilà pourquoi à mesure qu'on descend en enfer, selon Dante, on trouve des êtres qui sont plus méchants ; voilà pourquoi Satan se trouve à être au plus profond de la Terre et de l'Univers et donc à

avoir atteint le lieu naturel du plus méchant des êtres ; voilà pourquoi à mesure qu'on monte sur le mont du purgatoire, on se rapproche du ciel et du bonheur et du lieu où se trouve les personnes les plus respectables ; voilà pourquoi à mesure qu'on passe d'un cercle astronomique à un autre, on se rapproche de Dieu.

Enfin, la droite est d'ordinaire meilleure que la gauche. En italien, gauche se dit *sinistra* et droite se dit *destra* ; quelque chose qui est *destro*, ou *dritto* (et donc *droit*), c'est quelque chose qui est bon, et quelque chose qui est *sinistro*, c'est quelque chose qui est mauvais, ou sinistre, comme le veut le mot français. Ainsi quand il descend en enfer, Dante tourne vers la gauche. Sauf à une place, et il prend la peine de le dire à son lecteur (*Inferno* IX.132). Or je ne sais pas pourquoi il le souligne, ni pourquoi il est obligé de le faire. On pourrait croire que ce détail est insignifiant... Mais pour répéter quelque chose que j'ai déjà signalé, Dante, et dans le même *canto*, soit le *canto* IX, incite son lecteur à réfléchir parce qu'il y a des doctrines secrètes qu'il a cachées dans son texte. Voir *Inferno* IX.61-63.

En somme, tous ces détails, topologiques, mais en même temps moraux ou éthiques, sont mystérieux et sont sujets à des renversements inattendus qui font le délice et l'inquiétude des *dantologues*. Pourquoi Dante met-il tel personnage avant un autre, ou sous un autre ou à droite d'un autre ? Il me semble qu'il y a parfois, voire souvent, des découvertes merveilleuses à faire en s'arrêtant à ces détails. Cela ne veut pas dire qu'il faut s'y arrêter tout le temps : puisque ce genre de détails est pour ainsi dire infini, si on s'y attarde trop, on perd le fil du récit et on s'acharne à une tâche sans fin et bien incertaine et au moins difficile à interpréter.

Il faut comprendre au moins ceci : si le poème de Dante est rempli d'allégories, et il dit plusieurs fois que son texte comporte des allégories, si la Bible, à laquelle Dante compare son poème, est remplie d'allégories qui se prêtent à une multiplicité d'interprétations, il faut se poser la question suivante : que veut-il dire à son lecteur, lui qui se présente comme un des plus grands sages de l'histoire de l'humanité, lui dont le poème a été lu avec passion par des Occidentaux depuis plus de six cents ans ? pourquoi tient-il à ses allégories ? parce qu'il est un poète ? pour d'autres raisons encore ? Pour le dire d'une autre façon, est-ce que les allégories dantesques ou poétiques ont la même teneur que les allégories bibliques ou religieuses ?

En tout cas, sans me perdre dans les détails, enfin je l'espère, mais en en tenant compte, et surtout en cherchant toujours à comprendre les images de Dante, je vais lire son texte pendant les semaines à venir.

La fin de la *Vita nuova*.

La *Commedia* est le dernier texte de Dante. Mais il a écrit toute sa vie, et en particulier, alors qu'il était très jeune, il a écrit, et publié un ensemble de poèmes qui portent ensemble le titre, *La Vita nuova*, soit *La Vie nouvelle*. On pourrait traduire cela par la *Résurrection*, ou la *Nouvelle Naissance*, ou la *Renaissance*. Cela est intéressant au moins parce que Dante est le grand poète de la Renaissance (on dit même qu'il en est la cause) et, en même temps, parce qu'il est selon bien des chrétiens le plus grand des poètes chrétiens, alors que la résurrection du Christ et la résurrection de tous à la fin des temps sont des dogmes fondamentaux du christianisme.

Ce qui est important plus que tout dans cette œuvre initiale, c'est que cet ensemble de poèmes décrit comment Dante est devenu un poète : ça décrit comment il a rencontré Beatrice et comment cette rencontre l'a transformé (en faisant naître en lui l'amour, c'est-à-dire l'amour pour une personne de l'autre sexe), mais aussi comment il est devenu poète à cause d'elle. En un sens, Beatrice et l'amour pour Beatrice ont conduit Dante dans une nouvelle vie, ou ont fait de lui un homme nouveau. Mais le même livre montre que Dante est un drôle de poète, parce que, du moins pour nous qui avons une autre idée de la poésie, chacun de ses poèmes est compréhensible sur le plan rationnel, c'est-à-dire que ses poèmes ont un sens, une structure interne et une place dans un ensemble. Je le dirais comme suit : il ne lui suffit pas d'écrire des poèmes divers ; il lui faut les mettre dans un récit qui, il le dit lui-même, a un sens. Ce sens est d'abord personnel : il s'agit de raconter par les poèmes comment il a évolué peu à peu ; les poèmes racontent une histoire, son histoire. Mais aussi les poèmes racontent, mis en ensemble, plus que son histoire ; ils décrivent quelque chose de la condition humaine. On serait tenté de dire que *La Vita nuova* est une sorte de préfiguration de la *Commedia*.

Or après le dernier poème de la série, il apprend à son lecteur que sa rencontre avec Beatrice et la mort de celle-ci lui ont donné pour ainsi dire une tâche existentielle.

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui

che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia secula benedictus.

Soit selon ma traduction : « Après ce sonnet, il m'est apparu une vision admirable, où je vis des choses qui me firent décider de ne rien dire de plus au sujet de cette [femme] bénie avant que je ne puisse rendre compte d'elle plus dignement. Et j'étudie autant que je peux pour y arriver, comme elle le sait en vérité. Si bien que si celui par qui vivent toutes choses [Dieu] veut bien que ma vie dure quelques années [encore], j'espère dire d'elle ce qui n'a jamais été dit d'aucune autre. Et ensuite [je prie] qu'il plaise à celui qui est le Seigneur de toute courtoisie que mon âme puisse aller voir la gloire de sa dame [la dame de mon âme], c'est-à-dire de cette Beatrice bénie, laquelle glorieusement regarde la face de celui qui *est béni pendant les siècles des siècles.* »

La plupart des lecteurs experts de Dante disent que cette tâche fut accomplie par lui lorsqu'il a écrit la *Commedia*. Or il y a au moins quelques détails qui semblent importants.

1. Il a commencé à écrire son poème final en l'honneur de Beatrice, soit la *Commedia*, une fois que sa carrière politique avait pris fin parce qu'il était exilé.

2. Dante avait pour ainsi dire fini son poème en 1310 en écrivant le *Purgatorio*, où il rencontre enfin Beatrice, qui lui donne comme tâche de revenir sur terre pour raconter ce qu'il a vu. Puis, disent les experts, il a ajouté une troisième section, sur le ciel. Or le *Purgatorio*, et donc la section qu'il a finie en 1310, décrit une procession où une dame mystérieuse est entourée de tous les symboles de la civilisation occidentale,

chrétienne et préchrétienne. Cette dame est ou bien l'Église, ou bien Beatrice, ou les deux en même temps. Pour le dire d'une autre façon, cette dame est Beatrice si on s'en tient à ce qui est raconté dans *La Vita nuova*, et elle est l'Église, ou la foi, ou la grâce, ou la théologie ou autre chose encore, si on oublie l'annonce qui se trouve à la fin de *La Vita nuova*.

3. Le nom de Beatrice est bien significatif. Comme je l'ai signalé plus tôt, il signifie « celle qui rend heureux ». Mais ce nom est problématique parce qu'en principe pour un chrétien, il n'y a que Dieu qui puisse rendre heureux. Je signale que, dans la dernière partie de la *Commedia*, une des choses qui dérangent un lecteur pieux un peu strict ou cohérent est que Dante voit tout à travers les yeux de Beatrice, comme si elle était la lumière de la vérité ; une autre encore est le fait qu'elle remplace pour ainsi dire la Vierge Marie ; une autre encore, et pis encore, Dante dit d'elle, et ce en chemin vers la vision de Dieu, qu'elle est la cause suffisante de son bonheur. Mais il faut ajouter qu'à la toute fin du poème, Dante dit à son lecteur qu'il ne regardait plus Beatrice, mais Dieu lui-même. Ce qui est la seule position qu'un bon chrétien peut avoir. En somme, à la toute fin du poème, Dante se rachète en tant que chrétien. Mais s'il se rachète, c'est parce qu'il a péché, si on me permet cette image évangélique.

Il n'en reste pas moins que ce qu'il dit à la toute fin ne fait pas disparaître ce qu'il a dit vingt fois avant, entre autres, à chaque fois qu'il passait d'une sphère à une autre. Ce fait ne disparaît que si on tient à ce qu'il disparaisse.

Deuxième semaine

Chaque semaine, je commencerai la rencontre avec un retour sur ce qui a été fait pour rattacher les remarques de la semaine à venir à ce qui a précédé, mais aussi pour donner à certains l'occasion de poser des questions sur ce qui a été proposé, questions qu'ils n'ont peut-être pas pu poser à la rencontre précédente.

Ce qui a été fait.

J'ai présenté la série de rencontres en reprenant la description du cours telle que présentée dans le bottin de l'UTAQ. La remarque, principale, me semble-t-il, que j'ai faite à cette occasion portait sur le fait que si Dante peut être présenté comme un auteur traditionaliste et respectueux des opinions du monde auquel il appartient, il est aussi un innovateur au moins un peu hétérodoxe.

J'ai ensuite présenté l'essentiel de sa vie. La remarque principale que je rappellerai aujourd'hui est que Dante a vécu presque la moitié de sa vie en exil et que son œuvre, en tant qu'il est penseur et un artiste, ne peut pas ne pas être marquée par l'évènement, terrible pour lui, que constitue son exil et sa condamnation à mort.

Ensuite, j'ai parlé du titre de l'œuvre, en signalant que la *divinité* du poème, soit son christianisme orthodoxe, est sujette à caution.

J'ai oublié de signaler à cette occasion quelque chose que je voulais dire à partir de nos rencontres, soit que le thème de la transformation, ou de la structuration, des

sociétés par ce qu'on pourrait appeler le fait religieux, ce thème est important, même si les Québécois, c'est-à-dire vous et moi, vivent dans l'opinion que la religion est une question réglée pour de bon et que le religieux n'a pas de fait, et n'a pas de droit, une influence véritable sur les vies humaines, si ce n'est à titre tout à fait privé : la religion et la politique ne doivent pas se mêler. Cette opinion me semble un préjugé. En tout cas, c'est un dogme du troisième millénaire, un dogme qui résiste mal aux faits constants des vingt dernières années. En revanche, j'affirme que ne pas réfléchir sur la religion et sur la religion pour autant qu'elle affecte ou infecte le politique, c'est au fond refuser de réfléchir sur l'être humain, parce que l'être humain est un être religieux ou, ce qui revient au même, antireligieux, et que la politique est toujours affectée par l'une ou l'autre position. Ceci au moins est sûr : pour Dante, comme on le verra jusqu'à plus soif, la religion et la politique sont liées, et pour le bien, et souvent pour le mal.

J'ai parlé ensuite du jeu artistique de Dante en fonction des nombres en insistant sur trois nombres, soit le 3, le 11 et le 7.

Puis, j'ai parlé de la topologie de la *Commedia* : comprendre le poème magnifique de Dante exige qu'on soit sensible aux lieux qu'il décrit (ou plutôt invente) et à leur organisation.

J'ai terminé en signalant que dans *La Vita Nuova*, la première œuvre de Dante, ce dernier parle de ce qui est pour lui l'évènement fondamental de sa vie, un évènement double, soit la découverte de l'amour et celle de la littérature du fait d'avoir rencontré Beatrice. Cet évènement doit être mis en relation avec le poème qui sera lu et interprété durant ces rencontres : l'amour de

Beatrice et la création du plus beau poème d'amour possible sont des clés de lecture de la *Commedia*.

Ce qui viendra.

Il est impossible dans le cadre de ce cours de faire une lecture serrée du poème de Dante. Au lieu, je tenterai de signaler au cours des semaines à venir quelques points importants du texte, des points qui éclairent le canto à lire, mais aussi qui aident à comprendre le poème dans son ensemble et je soulignerai des détails qui appartiennent aux thèmes que j'ai annoncés la semaine dernière.

Canto I.

La *Commedia* commence par le solécisme le plus célèbre de la littérature italienne, et peut-être de la littérature occidentale, voire de la littérature humaine.

Qu'est-ce qu'un solécisme ? C'est une erreur grammaticale. Quelle est la réaction des experts devant les solécismes d'un grand auteur ? Ils concluent que ce n'est pas un solécisme, ou encore que c'est un tour rhétorique qui signifie quelque chose. Cela me semble l'attitude la plus prudente.

On peut donc d'abord noter le solécisme des deux premiers vers de la *Commedia* : il est significatif sans doute, je le répète. Pourquoi Dante passe-t-il de la première personne du singulier à la première personne du pluriel, ce qui est en principe une erreur, parce que ce qui arrive à Dante, l'individu, ne peut pas appartenir à *notre* vie, soit à la vie de tous les êtres humains ? La réponse prudente et respectueuse est la suivante. Parce que ce récit raconte l'aventure de Dante, mais en même temps l'aventure d'un *nous* ; il y est question de Dante,

mais aussi de son lecteur (qui constitue un premier *nous*), de Dante, mais aussi de l'ensemble de l'humanité, ou d'une certaine humanité (qui constitue un second *nous*). Cette remarque peut être importante pour la lecture à venir : à travers le personnage Dante, l'auteur Dante parle de son lecteur, qui doit vivre, ou revivre son aventure. Mais en même temps, en racontant son aventure, Dante éclaire la condition humaine dans son ensemble.

Il faut ajouter que comme Dante est au milieu de sa vie il doit avoir 35 ans en 1300 et qu'il devrait vivre jusqu'en 1335 pour atteindre les 70 ans promis par la Bible. – Tous les commentateurs sont d'accord sur ce détail. – Mais comme, avec lui, l'humanité, du moins l'humanité en tant que chrétienne, se trouve au milieu de la vie, il faut supposer que cette humanité vivra encore 1300 pour atteindre 2600. Un chrétien pieux pensera que la fin du monde aura lieu alors. Mais un homme impie pensera que le christianisme, comme tant d'autres religions l'ont, prendra fin à cette époque. Sans doute, la seconde suggestion est impensable pour un homme pieux, mais le texte permet une lecture semblable. Car le *nous*, celui dont il est question au début, n'est jamais expliqué.

Ensuite, on peut noter les deux descriptions de la voie perdue sur laquelle se trouve Dante : la voie qu'il cherche à retrouver est droite et véridique ; cela veut dire que le chemin que suit Dante depuis un certain temps, celui qui mène à la vallée sombre, est un chemin courbe et faux.

Par ailleurs, sur ce second chemin, Dante semble avoir été passif ou se laisser aller (il descend), alors que sur l'autre, celui qu'il a perdu ou qu'il s'apprête à reprendre, il est actif ou agit contre la facilité (il monte). La voie qu'il

suivait et qu'il doit retrouver, en tant qu'elle est droite, pourrait être une certaine façon de vivre (qui implique le bien et le mal) ; cette même voie, en tant qu'elle est véridique, une certaine façon de penser (qui implique le vrai et le faux). En revanche, le nouveau chemin qu'il suivra dans ce poème semble être celui de la poésie : la poésie serait-elle une sorte de voie qui conduit au bien de l'intelligence et du comportement ? Cela serait possible si par la poésie, on atteint la vérité et on dispose à bien agir. En tout cas, s'il y a une voie droite et véridique et qu'elle est, mettons, la voie de la poésie, qui sera exposée dans ce poème, quelle est la voie, ou quelles sont les voies, fausse et tordue, qui a précédé ce moment ? Cela n'est jamais dit ; cela mérite qu'on y pense.

J'ajoute que selon ces premiers vers, Dante avait perdu la voie droite ou véridique, mais qu'il l'a retrouvée, et que cette redécouverte est décrite ou présentée dans le poème qui vient. En examinant ce qu'on sait de la vie de Dante, on note qu'avant 1300, depuis quelques années, disent ses biographes, Dante a abandonné ses études et sa poésie pour faire de la politique. Après cette date, il abandonne (ou plutôt il est forcé d'abandonner) la pratique de la politique pour reprendre la poésie, et même la réflexion philosophique. Pour le dire d'une autre façon encore, avant 1300, il pratique une certaine politique, pour ainsi dire la politique ordinaire ; après 1300, il pratique une politique supérieure qui est compatible avec la réflexion philosophique et la poésie. Ceci au moins est sûr : la compréhension de la *Commedia*, et certainement de l'*Inferno*, exige qu'on cherche à comprendre ce que signifie la voie que Dante a suivie, puis perdue, puis retrouvée, et qu'on le fasse en lisant le récit du personnage Dante.

Je note aussi que, malgré la présence de trois bêtes qui font peur audit personnage, la louve est la seule bête qui est en jeu en fin de compte : c'est d'elle seule dont on parle dans la seconde partie du *canto*. Elle semble avoir une signification politique, puisqu'on annonce que quelqu'un libérera l'Italie de cette bête. Car elle détruit tout, elle corrompt tout. Pour un Italien, la louve est le symbole de Rome, comme le lion ailé est le symbole de Venise. La louve est d'abord le symbole de la Rome ancienne, mais ensuite de la Rome chrétienne. Est-il possible que Dante croie que l'une ou l'autre Rome soit le problème de fond de sa vie, ou de l'histoire de l'Italie, voire du développement de l'humanité, le quelque chose qui lui nuit et l'empêche, lui comme individu dans le récit, d'aller là où il veut, soit de monter pour arriver à un lieu illuminé par le Soleil. (Il est clair au début du poème que ce lieu n'est pas le ciel, mais le monde humain éclairé par le Soleil.) Il est certain que dans ses écrits politiques, l'ajustement entre César (le pouvoir politique) et le pape (le pouvoir religieux) est présenté comme le problème humain fondamental. Or Rome est le lieu où et César (le pouvoir impérial) et le Pape (ou la papauté) sont pour ainsi dire identifiés. De plus, on sait qu'à cet âge Dante a été chassé de la vie politique par l'action du pape à Rome, et même qu'il a été chassé de sa ville, Florence.

Voilà pour la louve, et les sens possibles de cette bête. Mais il faut se souvenir que selon le poème, la louve n'est pas symbolique, elle est vraie, elle est une bête et elle menace de tuer Dante. Quelles seraient les deux autres bêtes, en supposant qu'elles sont des images elles aussi ? Rien n'est clair dans ce passage ; tout est encore moins clair pour ces deux autres bêtes. Mais le léopard est un animal dont la peau comporte deux couleurs. Est-il possible que les guelfes blancs et noirs de la ville de Florence soient symbolisés par le léopard ?

En revanche, il est possible de voir en ces bêtes, toutes les trois, des défauts personnels de Dante qui lui rendent le chemin droit et vrai impossible en tant qu'individu. (Et puisque Dante est une sorte de modèle pour le lecteur, et pour l'humanité, ces défauts sont ceux de tous les humains.) Plusieurs lecteurs de la *Commedia* insistent sur ce sens allégorique. Cela est tout à fait possible, mais il semble clair que les bêtes, et surtout la dernière, soit la louve, ont un sens politique ou collectif puisqu'il est question d'un lévrier qui viendra et qui la chassera de l'Italie, et non pas du cœur de Dante. En supposant que les aventures de Dante ont une dimension allégorique, la première vérité au sujet des sens allégoriques de son poème, c'est qu'ils sont bien difficiles à déterminer. Il semble prudent de toujours commencer, comme le suggère Dante lui-même dans une lettre à Cangrande, à lire le texte comme si les faits ne sont que des faits décrits par un poète : une louve est une louve, Beatrice est Beatrice et Dante est Dante.

Il y a ici un jeu constant dont il faut être conscient : selon la fiction qu'est la *Commedia*, ce long pèlerinage a bel et bien eu lieu, et le Dante qui existe et qui écrit ne fait que rapporter ce que Dante, dont on lit les aventures, a fait et vu. Or cela est assez peu conforme à la doctrine chrétienne pour au moins deux raisons : dans la doctrine chrétienne, il n'y a presque rien sur les souffrances de l'Enfer ni sur les celles du Purgatoire, ainsi que sur le détail des joies du Paradis céleste (tout cela, ou presque, est la création de Dante), ce qui veut dire que Dante invente beaucoup, c'est-à-dire qu'il se *laisse aller* en tant que poète. De plus, en principe, du moins selon la doctrine chrétienne, on ne peut pas aller au ciel et revenir sur Terre, ne serait-ce que parce que si on le fait et si on retourne sur Terre avec la promesse qu'on ira au Ciel, on est déjà sauvé. Cette difficulté est

valide aussi en ce qui a trait à des voyages en enfer et au purgatoire.

Pour le dire autrement, dans ce premier canto, Dante dit qu'il voulait quitter la forêt obscure où il s'est perdu pour retrouver le sommet de la montagne et la lumière du Soleil, mais la suite du récit propose quelque chose de tout à fait différent, soit un périple qui aboutit au ciel plutôt que de se trouver sur Terre. Est-il possible que le second voyage soit une version différente du premier voyage, que raconter un voyage cosmique est une façon de faire l'autre voyage bien plus terrestre ? Je ne le sais pas, mais ce serait une façon de réconcilier le premier canto qui sert d'introduction à tout le reste avec tout ce reste justement.

On peut toujours répondre, et ce serait sensé, que tout cela est faux, que tout cela est une invention de poète. Je le veux bien. Mais il y a alors un certain paradoxe : Dante est un menteur, soit quelqu'un qui raconte quelque chose qui n'est pas arrivé comme si c'était arrivé. Cela est au moins un peu problématique pour un chrétien. Mais cela est d'autant plus problématique que Dante propose une longue fiction qui raconte comment il a quitté le chemin du mal et de la fausseté pour suivre le chemin droit et véridique. Or il fait cela dans une fiction : on dirait que le faux est mis au service de la vérité et de la bonté. Pour le dire autrement, Dante dit qu'il veut retrouver le bon chemin, celui de la vérité, mais qu'il doit faire un long voyage, soit suivre un chemin, qui est faux et qui est une invention. Cela conduit donc à une nouvelle idée du sens de la *Commedia*, sens qui apparaît encore mieux quand on réfléchit sur ceux qui servent de guides à Dante, soit deux poètes, Virgile et Stace, et une muse de poète, soit Beatrice pour Dante : le poème est d'abord et avant tout une fiction, une plaisante plaisanterie, une invention qu'il faut toujours

reconnaître comme une invention afin de mieux admirer son inventeur, ou son créateur, et comprendre ce que son expérience de vie lui a enseigné et ce que l'expérience de vie du lecteur peut lui confirmer.

Pour le dire autrement, et cette fois en quittant le sens premier, celui de l'aventure, pour s'élever au niveau allégorique, tout le voyage par les trois niveaux de la vie après la mort est lié à la louve : on dirait que ce voyage est pour Dante, et peut-être pour son lecteur, une préparation ou un divertissement en attendant la solution du problème politique, ou la destruction de la louve. Ou encore, le voyage de Dante est une autre façon de reprendre la voie de la vérité, mais une vérité qui n'est pas celle de la louve, qu'elle soit celle de la Rome politique ou la Rome religieuse.

Or, en revenant, à l'aventure dans son sens le plus concret, il faut bien voir, et admettre que, dans l'*Inferno* du moins, celui qui sauve Dante, ou celui qui guide Dante n'est pas un prêtre, ni un homme d'action, ni un philosophe, mais un poète. C'est même quelqu'un dont Dante dit qu'il a découvert son style poétique à lui en le lisant. D'ailleurs, ce sera de même dans la deuxième partie : Stace, un autre poète, remplacera Virgile, ou du moins s'ajoutera à lui. (Sans parler de tous les autres poètes que Dante le personnage rencontrera, et ils sont très nombreux et toujours admirés.) De plus, dans la troisième partie, ce sera Beatrice qui guidera Dante, Beatrice dont il a dit dans *Vita Nuova*, qu'elle était sa muse poétique. Il semble bien que la question de la poésie, le pouvoir de la poésie est un thème important de ce poème. En ce qui a trait au chemin qu'il cherche à retrouver, il y a donc, cela est clair, une troisième possibilité : le chemin que cherche Dante, et auquel Virgile, entre autres, le mène, n'est ni celui de la politique, ni celui de la philosophie, mais celui de la

poésie. Mais en même temps, il faut avouer que ce chemin n'est jamais identifié sans ambiguïté.

Ces premières réflexions sur le premier *canto*, et sur les premiers vers du premier *canto*, font sentir à quel point le poème de Dante est rempli de problèmes et de mystères. Cela peut être perçu comme une faiblesse ; mais l'histoire de la littérature montre que cela a plutôt été une cause d'intérêt et donc de pérennité. Après bien d'autres, chaque lecteur est attiré dans un voyage littéraire, qui raconte un voyage physique, mais aussi métaphysique et psychologique et philosophique, un récit qui trouble, mais qui fascine.

Canto II.

Le deuxième *canto* consiste en une discussion, ou plutôt en trois discussions intriquées l'une dans l'autre. La première est la discussion entre Dante et Virgile, au sujet de la capacité de Dante, et la deuxième entre Virgile et Beatrice, qui envoie le poète romain auprès de Dante, et la troisième, qui est plutôt un monologue, entre Beatrice et sainte Lucie qui envoie Beatrice auprès de Virgile. On notera qu'il y a ici encore un trio, ce qui est d'autant plus intéressant que les deux femmes qui sont concernées sont mises en mouvement par une troisième qui n'est pas nommée, mais qui semble être Marie. Il faut conclure donc que Dante le personnage est aimé par trois femmes différentes, la mère de Dieu, la sainte de la lumière comme le veut son nom, mais aussi de la vue et des yeux, et Beatrice, qui a fait naître sa passion pour la poésie et dans les yeux de qui il verra les splendeurs lumineuses du paradis.

Après avoir accepté le projet de Virgile qui consiste à descendre aux enfers ou à entrer vivant dans la vie-après-la-mort, Dante a des doutes : il prétend qu'il ne

sait pas en quoi il est digne d'une telle aventure ; il demande en somme s'il n'est pas trop petit, n'étant ni un Énée ni un Paul. Cette question suppose donc que le récit de Virgile (*l'Énéide*) a autant de réalité qu'une épître de Paul et qu'Énée est aussi historique que Paul. Ce qui est problématique en soi, et plus problématique encore pour un chrétien ; car Paul est non seulement un personnage dans le récit des *Actes des apôtres*, mais encore l'auteur des épîtres, qui sont parmi les textes les plus importants du christianisme. Or on pourrait, si on était impie, en conclure que pour Dante, le récit de Paul, qui, dans un de ses épîtres, raconte qu'il est allé au ciel, est aussi peu véridique que celui de Virgile, qui raconte qu'Énée est allé aux enfers. Ou encore on pourrait insinuer, ou prétendre, que Dante insinue, que tous ces récits, celui de Virgile et celui de Paul d'abord, mais aussi celui de Dante maintenant ne sont que de la fiction. Aussi, si on ajoute aux deux premiers récits, le nouveau qui est en train de se déployer, on en arrive à un troisième : Dante est le troisième homme qui, selon les trois récits indiqués ici, a visité les mondes de l'après-vie. Comme on le voit, les trios sont partout, ce qui est un des charmes, et des bizarreries de la *Commedia*. (Il est remarquable que le texte de Homère soit peu présent dans la *Commedia*. Sans doute parce que le texte n'était pas accessible aux Occidentaux à cette époque, mais aussi parce que Dante ne semble le connaître que comme un texte qui précède celui de Virgile. J'y reviens bientôt.)

Cette explication, qui souligne qu'il y a trois récits de voyage dans la vie-après-la-mort, est minée par au moins deux problèmes, ou deux oublis. Le premier est que selon l'Évangile et surtout selon les traditions chrétiennes, il y a un autre homme qui est allé aux enfers, soit le Christ. D'ailleurs, à quelques reprises, Dante parlera dans les *canti* à venir de la descente aux

enfers du Christ. On pourrait y voir encore une fois une difficulté qui conduirait le lecteur à penser que le poète traite tous ces récits comme des fictions : en somme, de la même façon que le voyage outre-tombe de Dante est une fiction poétique, de même faut-il le penser des deux autres, soit Paul et Énée, mais un autre encore, et cela est bien plus grave, le Christ. En revanche, on peut aussi en tirer la conclusion que Dante représente le chrétien qui doit en quelque sorte imiter le Christ en toute chose. C'est une lecture bien plus pieuse. Mais c'est une lecture qui, toute pieuse qu'elle soit, n'est pas soutenue par le texte du deuxième *canto* : il faut y mettre du sien pour penser avec autant de piété. Ce qui ne veut pas dire que cette piété est impossible : l'histoire des interprétations de la *Commedia* est là pour le prouver.

Le second problème, ou le second oubli, vient du fait qu'il y a au moins une autre visite des enfers qui est aussi célèbre que celle d'Énée racontée par Virgile, soit celle d'Ulysse racontée par Homère. Si Dante ne connaissait pas Homère, ou encore s'il ne savait pas qu'il y a eu une visite aux enfers dans l'*Odyssée*, on pourrait laisser passer ce *manque*. Mais ni l'un ni l'autre n'est vrai. – Cela ne veut pas dire que Dante aurait lu le poème d'Ulysse. Sa connaissance, les experts sont d'accord, devaient lui venir par des sources secondaires. – Quoi qu'il en soit des sources possibles de Dante, la certitude qu'il connaissait aussi quelque chose du voyage d'Ulysse aux enfers conduit le lecteur à conclure que Dante tient à ce qu'il traite de trois visites dans l'après-vie parce qu'il tient au chiffre trois, mais aussi qu'il tient à mettre côte à côte un texte poétique ancien et un texte tiré de la Bible. En somme, encore une fois, la façon de faire de Dante incite à penser qu'il établit un *signe d'égalité* entre la poésie et la révélation.

En tout cas, Virgile prétend que les doutes de Dante au sujet de sa dignité sont de fait les effets de sa lâcheté. Il essaie donc de le calmer et de lui *donner* du courage. Or il le fait en lui parlant de trois femmes, qui sont derrière le voyage à venir, soit la Vierge Marie, qui a cherché sainte Lucie, laquelle a cherché Beatrice. Quoi qu'il en soit de cette histoire assez tarabiscotée où un poète païen raconte une histoire qui concerne trois femmes chrétiennes (encore une fois, j'y reviendrai), la tactique de Virgile est la bonne : quand Dante apprend qu'elle fut sa conversation avec Beatrice, il décide de nouveau de suivre Virgile ; ou bien il n'a plus de doute au sujet de sa dignité, ou bien il n'est plus lâche, ou bien il est aimanté par son amour pour Beatrice. Ce qui veut dire que ce chrétien qu'est Dante est mû par l'amour pour une femme, dont on parle beaucoup et dont on parlera encore plus, au moins autant qu'il est mû par la grâce de Dieu ou l'amour pour Dieu, dont on ne parle pas ici et dont on parlera de façon bien bizarre et peu souvent. En tout cas, ce n'est pas son amour pour la Vierge ni pour sainte Lucie qui le fait avancer malgré ses doutes. On peut toujours prétendre qu'il est attiré par Beatrice seulement parce qu'elle est inspirée par la Vierge et par Lucie, mais il est patent que le texte ne dit pas cela.

La conversation entre Virgile et Beatrice est une sorte de miroir de la conversation entre Dante et Virgile. Beatrice vient trouver Virgile pour l'engager à entreprendre un voyage ; il hésite et pose une question ; Beatrice lui répond en racontant une conversation qu'elle a eue. En tout cas, une fois que Virgile connaît que Marie a contacté Lucie pour qu'elle contacte Beatrice, il quitte l'enfer pour rejoindre Dante. Donc si Dante le poète est pour ainsi dire mû par son amour pour la belle Beatrice, il faut en dire autant de Virgile ; un païen ancien est donc sensible à la supériorité des femmes, et des femmes chrétiennes, et on peut sans doute entendre ce *fait* du

récit dans un sens pieux. Mais il est patent aussi que Virgile n'est pas mû par une rencontre avec Lucie ou avec la Vierge. Ce qui est en un sens normal pour ce pauvre païen. Mais cela souligne encore une fois le cas de Dante, et sa relation avec Beatrice : il ressemble plus à Virgile, un païen, qu'un bon chrétien, qui aurait préféré imaginer que Marie ou Lucie voulaient son bien.

Canto III.

En entrant dans l'enfer, Dante rencontre d'abord deux sortes d'âmes damnées : les âmes qui, durant leur vie sur terre, n'ont pas pris de décision, qui n'ont pas choisi de camp, ceux qu'on appelle les tièdes, puis les âmes des damnés qui ont refusé Dieu ; à la toute fin, il perd connaissance pour la première fois de son récit.

Le premier groupe est une invention de Dante du moins selon la théologie chrétienne, et le texte évangélique : personne avant Dante ne parle d'âmes indécises et de leur sort dans l'après-vie, et le Christ (celui de Mathieu par exemple) dit tout à fait le contraire, puisqu'il divise l'humanité qu'il jugera à la fin des temps en deux camps, et les tièdes ou les indécis font partie de ceux qui sont condamnés et non un groupe qui se trouve aux portes de l'enfer. On peut comprendre pourquoi Dante les met dans cet avant-enfer : il y a une bonne logique pour le faire puisqu'on ne peut pas en toute justice punir ceux qui n'ont pas agi. Mais, pour répéter, ce n'est pas ce que le texte évangélique prétend, et la bonne logique n'est pas conforme à la doctrine religieuse. Ce sera d'ailleurs un thème constant du *Paradiso* : la foi chrétienne oblige l'homme pieux à croire des choses qui heurtent la bonne logique, mais qui trouvent leur fondement dans la volonté incompréhensible de Dieu, ou du Fils de Dieu. On a peut-être là quelque chose d'important pour comprendre la foi : la foi n'est pas une attitude qui

s'appuie d'abord sur la raison, ou encore la foi est une attitude qui dépasse les limites de la raison. En conséquence, ce que la foi condamne, soit l'indécision qui devient l'inaction ou encore l'agnosticisme (c'est-à-dire l'aveu de son ignorance), est pour ainsi dire rétabli dans ce *canto*.

Quoi qu'il en soit, la découverte de ces âmes se fait en deux temps ou par deux sens. D'abord, Dante les entend et ensuite il les voit. Mais les deux découvertes sont problématiques : comment des âmes peuvent-elles produire des sons ? Et comment peuvent-elles être vues ? Et comment peut-on dire, comme le fait Dante, qu'elles sont nues ? comment des âmes peuvent-elles être habillées ou encore affectées par le monde physique ? Ou encore comment peuvent-elles saigner parce qu'elles sont attaquées par des bêtes ? On comprend qu'il faut que le poète représente les choses, ici des âmes, selon les sens... Mais en principe ce qu'il raconte n'est pas possible. Son récit présente des choses impossibles comme si elles sont bel et bien arrivées.

Par ailleurs, Charon remarque que Dante le personnage a encore un corps et qu'il est vivant, et donc qu'il est différent des âmes qu'il doit transporter de l'autre côté de l'Achéron : ces autres âmes pourtant visibles, pourtant capables de saigner, n'ont pas de corps, ou du moins pas de corps qui ont un poids (leurs corps ont certains aspects d'un corps normal, mais pas tous selon une logique qui n'est jamais expliquée). Ce problème est continué dans la *Commedia* ; j'y reviendrai à quelques reprises. On pourrait prétendre qu'il n'y a pas de problème parce que tout ceci est faux, parce que ce n'est que de la poésie, et que les poètes n'ont pas besoin d'être cohérents ou sensés. Sans doute, mais ce poète-ci prétend à tout moment que la vérité est essentielle à son propos, et il tente à tout moment d'expliquer ce qui est

particulier aux choses qu'il a vues durant son voyage, en en donnant une explication. Ainsi, il signale à plusieurs reprises l'incongruité des âmes *corporelles* et de son corps *spiritualisé*. Et cette première difficulté en introduit une autre, dont j'ai déjà parlé sans doute, mais qui est si importante qu'il faut y revenir.

Car la présence de Charon pose un autre problème. Le poète Virgile a existé, mais Charon est une invention poétique, ou du moins une invention mythologique reprise par les poètes anciens. Or Dante fait entrer des êtres fictifs préchrétiens et des allusions pour ainsi dire physiques du monde fictif préchrétien, dans un poème qui est en principe chrétien et qui raconte des choses qui en principe sont vraies. On peut sans doute dire que c'est là un choix du poète, un choix semblable à celui qui lui permet de voir et entendre des âmes. Mais c'est quand même un problème du point de vue de la théologie chrétienne, pour autant que celle-ci prétend être cohérente. (Or des âmes qui n'ont pas de corps et qui pourtant ont les caractéristiques d'un corps, cela est impossible. Et ainsi le statut et la méthode de la poésie reviennent à l'avant.)

Aussi, on pourrait répondre que parce que c'est un poème, l'inventeur du poème a le droit de faire ce qu'il veut. Pour employer les mots de Virgile qui semble parler de Dieu : « Ne t'en fais pas : on veut qu'il en soit ainsi, là on peut ce qu'on veut, et ne pose plus de question. » En somme, on peut dire que le poète, comme Dieu, décide des règles du monde qu'il invente, des personnes qui s'y trouvent et des événements qui y arrivent. En tout cas, on note que Charon a tout à fait raison de dire qu'il ne devrait pas pouvoir emporter Dante puisque son bateau est fait pour emporter des âmes sans corps, alors que Dante est une âme avec corps. Et pourtant le bateau de Charon fait ce qu'il ne devrait pas pouvoir faire. De plus,

le nocher infernal ne devrait pas emporter Dante aux enfers puisque le personnage n'est pas mort. Mais il le fait malgré tout. Pourquoi le fait-il ? On peut dire que c'est parce que Dieu l'y contraint. Mais cela n'est pas dit. Aussi, un esprit plus simple dirait qu'il le fait parce que Dante, Dante le poète, le veut.

À partir de là, je note encore un autre problème : à partir de ce qu'il entend ici, Dante apprend qu'il sera sauvé, alors qu'en principe, il lui reste encore une moitié de la vie à vivre, comme l'indique le tout premier vers du poème. Or c'était une doctrine chrétienne bien établie, entre autres, par Thomas d'Aquin, que personne, à moins de recevoir une révélation particulière, ne pouvait affirmer qu'il était sauvé, et que cela était arrivé bien peu souvent. (Il y a en gros deux exceptions dans le Nouveau Testament : le cas du Bon Larron et celui de Paul. Le premier connaît son sort par la parole du Christ qui est en même temps le juge de la fin des temps ; le second le dit ou le suggère lorsqu'il raconte qu'il est allé au septième ciel.) Or Dante prétend que lors de voyage qu'il décrit il a reçu une révélation particulière semblable. Cela est certes faux, à moins qu'on prétende que ce qui est décrit dans le poème n'est rien de plus qu'un récit historique et pas du tout une invention poétique. Et encore une fois le statut de la poésie est souligné.

Cela veut dire au moins une chose : Dante ne fait pas partie des âmes indécises ou indifférentes. Il est quand même intéressant de noter que par cette partie de son récit Dante s'organise pour qu'il soit reconnu comme un sauvé à la fois par Charon, qui dit les choses de façon obscure, et par Virgile, qui explique les paroles de Charon. Cela est d'autant plus bizarre qu'aussitôt qu'on lui explique qu'il est sauvé, Dante, le personnage en tout cas, ne se réjouit pas, mais perd connaissance. En principe, on perd connaissance quand on a peur, et non

quand on est heureux. Pourquoi la bonne nouvelle que s'attribue Dante le poète en tant que Dante le personnage ferait-il perdre connaissance à Dante le personnage ?

En tout cas, le récit de cette syncope *règle* le problème que Charon souligne en faisant perdre connaissance à Dante, lequel se trouve, il ne sait trop comment de l'autre côté de l'Achéron. On pourrait dire que cette solution est arrangée par le gars des vues, comme on dit au Québec. Cette expression a l'avantage de signaler que c'est le poète Dante (le gars des vues) qui trouve cette solution pour régler une partie du problème que cause son personnage Dante. Cela signale aussi, une autre fois, que Dante le poète est pour ainsi dire le Dieu de son récit : c'est lui qui organise tout, qui invente les règles ou les lois de ce monde (ou les abroge et les contourne) et qui en contrôle les événements. En somme, un poète, et surtout un poète comme Dante, est un créateur.

Canto IV.

Ce *canto*, qui présente les gens qui habitent les limbes, présente en même temps un lieu où se trouvent les gens qui n'ont pas connu Dieu ; il est le premier qui raconte ce qui se passe bel et bien en enfer. Il répète jusqu'à un certain point les bizarreries du *canto* précédent : on n'entend d'abord avant de voir, on voit des ombres qui sont des âmes, mais qui se comportent comme des corps, entre autres, parce qu'elles peuvent parler et donc faire bouger l'air et entendre et donc être affectées par l'air qui bouge. Mais il y a de nouvelles bizarreries.

La première des nouvelles bizarreries est que les limbes sont occupés non seulement par des gens qui n'ont pas connu le Dieu chrétien (des gens nés avant le Christ et les enfants morts avant d'atteindre l'âge de raison), mais

encore des gens qui en principe devraient ou bien avoir été sauvés ou bien avoir été damnés, du moins si on se fie aux divisions de Thomas d'Aquin et ceux de la tradition catholique. – Le cas de Saladin est celui qui est le plus flagrant : un musulman ne peut pas ne pas avoir entendu parler des chrétiens, d'autant plus que ce musulman-ci a passé une bonne partie de sa vie à lutter contre eux et donc contre leur Dieu. Mais les cas d'Avicenne et d'Averroès, qui sont présentés tout de suite après, sont en fin de compte des cas encore plus graves, puisque, en tant qu'intellectuels bien informés, ils ne peuvent pas ne pas avoir entendu parler du christianisme sur le plan des idées et des commandements. – Selon Dante, ces gens ne sont pas des gens qui sont restés indécis (ils se trouvent dans le *canto* précédent), mais des gens qui ont vécu sans péché, mais n'ont pas pu reconnaître le Christ. En tout cas, ces gens souffrent, mais ne sont pas torturés ; ils se plaignent parce que leur désir le plus profond n'est pas satisfait, celui de voir Dieu, mais ils ne pleurent pas parce qu'ils ne souffrent pas de tortures commandées par la justice divine. Il faut croire que Dante ne veut pas les punir... Mais pourquoi tient-il à ce statut particulier ?

Or ce monde, ou ce premier cercle du monde de l'enfer, comporte une division fondamentale qui surprend tout autant ces détails. Car dans le premier cercle, il y a une place spéciale où certaines âmes ne se plaignent pas (ce qui veut dire que la frustration qui est celle des âmes de limbes ne les tarade pas), une place où tout est beau et satisfaisant, et surtout une place où les âmes des limbes sont honorées. Cette place est une cité mystérieuse au cœur du premier cercle de l'enfer, une cité pour ainsi dire construite par les mots de Dante, car il n'y a rien de tel dans les textes sacrés ni chez les pères de l'Église ni chez les théologiens médiévaux. Ces individus sont les grands hommes et les grandes femmes du passé : les

poètes (ce sont tous des hommes), les hommes et les femmes politiques (sauf un, Saladin, ils sont tous liés à Rome), puis les philosophes qui sont surtout grecs (mais aussi musulmans). On voit bien qu'il y a encore une fois une division en trois. On dirait que ces gens vivent bien, et presque heureux, malgré le fait qu'ils n'ont pas la vision béatifique ; ils vivent dans la lumière, même s'ils sont dans l'enfer qui est en principe sans lumière. En tout cas, ils sont des êtres honorables (mot qui revient sans cesse dans ce *canto*, et plus souvent que dans tout autre *canto*).

Or Dante pose une question discrète (*il mio parlar coverto* [IV 51]) au sujet de la distinction entre les gens qui ont reconnu le Christ et ceux qui ne l'ont pas fait, une question que Virgile comprend tout de suite et à laquelle il répond : peut-on mériter le ciel sans passer par le Christ ? C'est donc un problème auquel Dante veut qu'on réfléchisse, et qui est pour ainsi dire provoqué par ce qu'il vient de raconter et ce que son personnage a rencontré. En somme, on a droit à une question théologique, mais qui est pour ainsi dire mise en scène par le récit et les faits et personnes qu'on y trouve. La réponse que Virgile donne est la suivante : le Christ n'a tiré de cette partie de l'enfer que les gens qui étaient du monde de l'Ancien Testament. Et ceci conduit à une autre question : pourquoi les gens de l'Ancien Testament ont-ils mérité de sortir de l'enfer ? La réponse ne peut être que celle-ci : parce qu'ils ont choisi le Christ, ou cru au Christ, même sans le connaître. Il y a donc eu trois groupes aux limbes : les gens qui en sont sortis (les gens de l'Ancien Testament qui croyaient au Christ d'une façon ou d'une autre), les gens qui y sont restés, mais qui ne sont pas connus, et les gens qui y sont restés, mais qui sont glorieux, ou du moins honorables, malgré tout.

Ici, il faut noter, une fois de plus, que le nombre 7 est très présent : on parle de sept personnes qui appartenaient au monde de l'Ancien Testament, on rencontre un château qui est entouré de sept murs et qui a sept portes. De plus, il y a 14 personnes (soit 2 fois 7) dans le groupe des héros du passé et 21 personnes du monde de la science (soit 3 fois 7).

Or, parmi le troisième groupe des gens des limbes, il y a encore une fois des anomalies. On s'attendrait à ce qu'il y ait 7 grands poètes (parmi lesquels Dante a l'audace de se placer) ; mais Dante signale deux fois qu'ils ne sont que 6. Cette anomalie est corrigée plus tard, comme je l'ai déjà dit : on apprendra dans la *cantica Purgatorio* qu'il y a bel et bien un septième poète, qui s'appelle Stace, mais qui n'est pas indiqué ici et qui devrait s'y trouver à un moment donné. De plus, parmi les philosophes, Dante place au moins deux poètes : Orphée et Linus. Mais il y a surtout – car il faut le répéter – le fait qu'il place parmi tous ces anciens païens trois musulmans, c'est-à-dire trois hommes qui, parce qu'ils sont nés après le Christ, et parce qu'ils sont des représentants d'une fausse religion, ne devraient pas se trouver aux limbes.

Toutes ces bizarreries deviennent d'autant plus significatives que Dante signale qu'il a parlé avec les grands poètes de toutes sortes de choses, de choses dont il est beau de parler, mais qu'il est aussi beau de taire. Et à la fin du *canto*, Dante le poète signale pour la seconde fois qu'il est bel et bien un poète, qu'il raconte bien des choses sans doute, mais qu'il est obligé aussi d'en cacher beaucoup. Cela donne donc trois occasions dans ce seul *canto* où Dante affirme qu'il y a des choses qu'il cache : une question innocente dont Virgile devine le sens caché, des sujets de conversation avec les autres grands poètes de l'humanité, et des personnes qu'il a

vues, mais qu'il n'a pas le temps de présenter parce qu'il faut qu'il avance dans son poème.

Troisième semaine

Changement.

J'ai été un peu surpris la semaine dernière en ce qui a trait à la distribution des remarques : je m'attendais à ce qu'en raison des nombreuses remarques que je prévoyais faire pour deux *canti*, il y aurait peu de temps pour les deux autres *canti*, et j'ai réduit le nombre des remarques que j'ai préparées pour les *canti* II et III.

Cette semaine, ma tactique sera un peu différente : j'ai préparé les *canti* V à VIII de manière égale ; j'aurai donc plusieurs choses à dire sur chacun des *canti*. Cela ne change rien en un sens : si quelqu'un veut poser des questions sur quelque point ou quelques passages, il peut y aller, et je réagirai de manière impromptue dans la mesure de mes moyens, quitte à revenir la semaine suivante avec des informations supplémentaires ou des corrections. Peut-être faudra-t-il réajuster ma prestation dès la semaine prochaine, mais pour le moment, je change ma façon de faire et surtout la façon de faire que j'avais annoncée.

Ce qui a été fait.

J'ai examiné les quatre premiers *canti*. La remarque la plus importante que je retiens et que je reprends, pour ce qui est du premier *canto*, est la suivante : l'apparition de Virgile est cruciale pour comprendre la *Commedia*. J'en souligne au moins deux points qui me paraissent intéressants surtout pour quelqu'un qui comme moi doute de la parfaite orthodoxie de l'auteur Dante. Virgile qui guide Dante pendant toute la descente en enfer et une bonne partie de la montée au purgatoire est un

poète et non un saint, et il est un païen et non un chrétien.

En ce qui a trait au *canto* II, je note que si Dante hésite avant d'entreprendre son voyage avec son guide, il devient tout à fait passionné une fois qu'il apprend que c'est pour lui un moyen de rencontrer Beatrice et que Virgile est pour ainsi dire un instrument de la femme que Dante aime. En somme, le personnage Dante entreprend son voyage par amour pour Beatrice et non par amour de Dieu. Ce qui est sans aucun doute moins que pieux, et bien semblable au comportement d'un des troubadours occitans qui étaient condamnés par l'Église, et dont Dante connaît les œuvres et les thèmes érotiques.

En ce qui a trait au *canto* III, je signale que Dante propose une description de la vie après la mort qui est en gros conforme à la théologie catholique de son époque (par exemple, il y a trois lieux pour l'après-vie, où se trouvent les âmes des morts qui seront jugés à la fin des temps, soit l'enfer, le purgatoire et le ciel). Mais cette description contient des passages tout à fait hétérodoxes, par exemple, l'idée qu'il y a un lieu où se trouvent un très grand nombre d'âmes qui n'habitent aucun des trois lieux et qui en principe ne seront pas jugées à la fin des temps.

En ce qui a trait au *canto* IV, je signale la sous-division du premier cercle de l'enfer, soit celui des limbes. Dante présente un enfer où les âmes de certains morts sont heureuses : elles ne souffrent ni par une punition divine ni en raison du désir inassouvi de voir Dieu, mais elles vivent dans la lumière et l'honneur et le plaisir de la conversation.

Canto V.

Dans ce *canto*, Dante descend pour la première fois dans un cercle (le deuxième) où on trouve des pécheurs dans le sens ordinaire du terme. Le péché illustré ici est celui de l'amour charnel immoral : on y trouve des hommes et des femmes, ou plutôt leurs âmes ; des gens qui ont couché avec des partenaires auxquels ils n'avaient pas droit sont les *héros* de cette partie. Donc le premier *vrai* péché rencontré est la faute sexuelle. Cela est intéressant pour plusieurs raisons, mais dans le contexte de la *Commedia* parce que Dante est emporté par l'amour pour Beatrice. Sans doute, on peut prétendre que les deux amours sont bien différents. Mais la ressemblance fondamentale ne doit pas être perdue de vue. Mettons que la faute sexuelle est au moins un possible de la passion de Dante pour Beatrice.

Encore une fois, et sans doute plus encore que plus haut, Dante met dans son enfer des êtres qui n'ont aucune réalité historique : Didon, Hélène et Tristan, par exemple, sont emportés par le vent de l'enfer, à côté de personnages historiques comme Cléopâtre. Je répète ma difficulté ; de deux choses l'une : ou bien Dante présente des personnages fictifs comme s'ils sont vrais – ce qui est assez naïf – ou bien au contraire, il représente des personnes vraies comme si elles étaient des fictions, soit en les intégrant dans un récit faux, ce qui est pour ainsi dire le propre de la poésie et de l'art. Il me semble clair que la seconde option est la plus probable puisqu'au fond je reconnais que tout ce qui est raconté dans la *Commedia* est une invention de Dante. Pour le dire avec d'autres mots, tout ce qui arrive à Dante dans cette épopée est faux et a été inventé par Dante le poète, qui lui est bien réel, et c'est en examinant les faussetés qu'a *vécu* Dante le personnage qu'on apprend à connaître Dante le créateur.

De plus, cette section incite le lecteur à se poser une question au moins au sujet des personnages *réels* qu'on y trouve. Pourquoi Cléopâtre est-elle en enfer alors que César est dans les limbes ? (La question est d'autant plus inévitable qu'ils ont été amants l'un de l'autre.) Ni l'une ni l'autre n'est chrétien, et pourtant l'un est jugé, malgré ses meurtres et ses vols et ses autres crimes, comme un quasi-héros et certes, comme une personne honorable, alors que l'autre, qui a couché avec César, est présentée comme une pécheresse ? Pour le dire autrement, quels sont les principes du jugement de Dieu, selon Dante ? À moins que ces jugements soient moins ceux de Dieu que ceux de Dante, et qu'il les représente pour des raisons qui sont les siennes.

Je reprends. Il me semble à moi que ces principes sont problématiques sur le plan de la justice. Le problème disparaît si on suppose que le but de Dante n'est pas de présenter des éléments (fictifs sans doute) à évaluer par le critère de la justice. Mais si ce n'est pas son but, quel est son but ? Son but peut-il être de raconter une histoire intéressante et donc de prouver son habileté comme poète qui imagine des lieux et des peuples de personnages ? Son but peut-il être autre chose encore ? Mais alors quoi ?

Pour ce qui est des jugements de Dieu et de leur justice, j'annonce que ce sera un thème constant des *canti* centraux du *Paradiso*. Là, Dante se fera répondre quand il posera la question que ces jugements, ceux de Dieu, sont par-delà les possibilités de la raison humaine. Je veux bien que cette réponse soit d'une parfaite orthodoxie. Mais elle oublie le fait, pour moi, incontournable, et voilà pourquoi j'y reviens, que ces jugements ne sont dans les faits pas de Dieu, mais du créateur de la *Commedia*, soit Dante Alighieri : quand il reçoit cette question à sa question, qu'a mise en sa

propre bouche en tant que personnage, le poète qu'il cache la vérité et pourtant soulève encore mieux la question parce que la réponse qu'il propose dans son poème est fausse. Et même elle est doublement fausse : elle n'a jamais été donnée et elle ne dit pas ce qui est.

Enfin, encore une fois, Dante commence en décrivant les sons qu'il entend et seulement par la suite les formes qu'ils voient : on entend le vent ; les âmes volent comme des oiseaux et donc doivent avoir quelque chose de leur voix. (Il y a trois comparaisons avec des oiseaux.) Mais ces âmes de pécheurs sont des oiseaux qui semblent moins capables de voler que soumis au pouvoir du vent qui les emporte.

Ce dernier détail est sans doute conforme à leur faute : la passion amoureuse est souvent forte, mais instable, comme le vent qui arrive par coups (des coups de vent, justement), mais change à tout moment de force et de direction. Pour le dire autrement, parce qu'elles n'ont pas su se tenir stables (et droites) face à la force de la passion amoureuse, ces personnes sont punies en étant emportées par un vent, qui est l'image de cette passion ; ces âmes subissent en leur *corps* ce qu'elles subissaient durant leur vie sur terre, mais sur le plan psychologique ou eschatologique. Il n'en reste pas moins qu'ici encore des âmes, qui sont en principe sans corps, sont visibles, font du bruit et peuvent être affectées par un vent. Et peut-être surtout leur état psychologique est vécu de nouveau par leur corps de la vie après la mort, qui n'est pourtant pas un corps. J'en tire cette vérité incontournable : Dante est un poète ; il est quelqu'un qui fait ce qu'il veut avec les mots pour faire voir, ou faire mieux voir, ce qui est invisible ou moins visible dans le monde quotidien qui est le nôtre.

En tout, il y a neuf amoureux, qu'on représente en deux temps, ce qui donne un groupe de sept et un couple. Les deux chiffres sont *sensés* : le chiffre sept est, comme il a été dit, un chiffre clé pour Dante, et pour tout chrétien ; par ailleurs, le chiffre deux est adapté à cette situation et à cette faute, puisqu'en principe (à moins d'onanisme ou de *partouzes*), les péchés de la chair impliquent deux personnes. Il faut noter que seuls Francesca et Paolo sont en couple. En tout cas, les trois cas les plus importants sont Francesca et Paolo qui racontent leur histoire, mais d'abord Didon, qui est présentée par une longue périphrase initiale et ensuite comme la *championne* du groupe (elle est une héroïne de l'*Énéide* de Virgile). Enfin, je note que deux et sept font neuf et que neuf est le produit de trois fois trois.

Pour la première fois – cela se fera souvent dans la *Commedia* –, Dante s'intéresse à un personnage et l'invite par ses questions à raconter sa vie. En revanche, il faut bien noter que parfois Dante aura des conversations parce que les damnés tiennent à lui parler, et parfois parce que lui veut apprendre et qu'il les questionne. Il y aura même des occasions où les conversations représentées dans la *Commedia* seront des examens de Dante, que ce soit des examens de conscience ou des examens d'orthodoxie. On peut donc suggérer qu'il y a au moins trois sortes de conversations entre Dante et les *habitants* de la *Commedia*. En tout cas, ici, Dante veut apprendre qui sont les âmes qui sont devant lui.

J'ajoute que, face aux différents pécheurs qu'il rencontre dans l'*Inferno* et même dans le *Purgatorio*, Dante le personnage se montre parfois dur envers les pécheurs, parfois indifférent, mais parfois ému et sympathique. Pourquoi toutes ces différences, et la dernière d'entre elles ? Que signifient-elles ? Comment un homme pieux

peut-il sympathiser avec des gens condamnés par Dieu ? Ou encore... Comment se fait-il que Dante le poète mette quelqu'un en enfer, par exemple, mais montre que Dante le personnage sympathise avec ce pécheur ?

Dans les faits, si on présente une paire d'amoureux, la seule Francesca parle, car elle parle pour les deux. Dante est très touché par le problème de l'amour illicite et donc par ce couple. Une fois que Francesca a expliqué leur sort (en disant trois fois que c'est l'amour qui en est responsable et ainsi en se disculpant comme font souvent les pécheurs et surtout les amoureux), Dante lui demande de préciser ce qui s'est passé. C'est alors qu'elle explique que c'est un livre décrivant un amour illicite qui les incita à imiter ce qu'ils lisaient : ils ont lu l'aventure de Guenièvre et de Lancelot, et de leur entremetteur Galehaut ; le rôle de Galehaut dans l'histoire que lisaient Francesca et Paolo, précise-t-elle, fut joué par le livre qui était entre les deux dans le récit de Francesca. (Boccace fait allusion à ce vers dans le sous-titre de son *Decameron*, qui parle d'amours illicites et dont le livre, en principe, peut jouer le rôle du livre tel que Françoise le décrit.) C'est alors que Dante perd connaissance : il semble que ce récit, et rien d'autre, en est la cause ; l'émotion causée par le récit de Francesca est trop forte.

Le dernier vers du ce *canto* est un des plus beaux de la *Commedia* à mon avis. (Pour ma part, je le traduirais en imitant l'allitération que produit Dante dans un alexandrin bien français : « Et alors je croulai comme croule corps mort. ») Mais la question importante est la suivante : pourquoi l'auteur Dante raconte-t-il que le personnage Dante s'est évanoui ? (C'est la deuxième fois qu'il perd connaissance.) On peut imaginer plusieurs raisons. On peut conclure d'abord qu'il est ému en pensant à ce qui aurait pu lui arriver avec Beatrice. Ou

même on peut penser qu'il est ému parce que ce qui est arrivé à Francesca et Paolo est arrivé à Dante et Beatrice, ou du moins que pendant longtemps (et encore au moment où il parle aux deux amoureux malheureux), il a voulu que cela lui arrive ; en somme, il est ému parce qu'il se rend compte qu'il a mérité, ou aurait pu mériter, la punition dont il les voit souffrir.

Par ailleurs, et c'est une troisième explication, il est au moins possible que Dante transpose la puissance de l'écrit entre les mains de Francesca et Paolo et l'applique à son propre livre : en tant qu'auteur éventuel (car c'est Dante le personnage qui s'évanouit) ne sera-t-il pas responsable de l'effet qu'aura son œuvre à venir ou encore l'effet de ses œuvres déjà produites ? En fin de compte, cette dernière remarque n'est valable que si Dante craint que certaines choses dans ses livres écrits ou à écrire puissent pousser ses lecteurs à des actes illégitimes. D'ailleurs, et pour conforter cette suggestion, dans le texte originel qui raconte l'histoire de Lancelot et de Genièvre, Galehaut, l'entremetteur entre les deux amants, perd connaissance lui aussi. Aussi, Dante craint-il qu'en racontant l'histoire de Francesca et de Paolo, son propre livre ait une influence néfaste ? Et que ce fut le cas de sa *Vita nuova*, par exemple. Mais cette hypothèse conduit à poser une question essentielle : de quel amour Dante parle-t-il dans sa *Commedia*, si ce n'est de son amour pour Beatrice qui le mène au ciel ? En quoi ce récit pourrait-il détourner de la seule forme d'amour dont la religion chrétienne fait l'apologie, en dernière analyse ? Et le livre de Dante est-il tout à fait fidèle au livre principal de la civilisation chrétienne ? Ne faut-il pas se souvenir que le Dieu de la Bible compare à tout moment l'impiété ou l'infidélité religieuse à l'infidélité sexuelle ? Et enfin, je ne peux pas ne pas me souvenir que l'Église a bel et bien condamné un mouvement poétique, celui des troubadours (et de

l'amour courtois, dit *fin' amor*), qui transféraient à leur dame la force de l'amour qui était dû à Dieu. En somme, est-ce que Dante est un imitateur des troubadours, mais un *disciple* qui a réussi à éviter la condamnation de l'Église ? Il reste la question de savoir s'il a évité cette condamnation parce qu'il fait autre chose qu'eux (pervertir la pulsion humaine théologique) ou parce qu'il l'a fait mieux qu'eux.

Canto VI.

Ce *canto* décrit le troisième cercle de l'enfer, celui des gloutons. Premier point à noter : parce que Dante s'est évanoui, il ne peut pas dire à son lecteur comment il est passé d'un cercle à l'autre, ce qu'il a dit jusqu'à maintenant et qu'il continuera à expliquer à chaque passage, ou peu s'en faut. Il ne peut pas le dire, mais il n'essaie même pas de le dire en posant une question à Virgile ou en disant qu'il était étonné de ce transport dont il n'avait aucun souvenir. On dirait donc ou bien que c'est l'ignorance qui rend son explication impossible (mais pas sa question qui est laissée sans voix) ou bien que la réalité de l'enfer n'existe que pour autant qu'il la pense ou l'imagine, soit qu'on trouve ici un clin d'œil pour indiquer au lecteur que rien de tout ceci est vrai.

Quoi qu'il en soit, les gloutons sont comme les amoureux en ce sens qu'ils se laissent aller à leurs passions corporelles. Ils sont punis par le froid, l'odeur désagréable, les cris angoissants, et les coups de Cerbère. Leurs punitions me semblent être moins bien adaptées que dans le cas des amours illicites : on ne les punit pas en les faisant manger des choses infectes, par exemple, ou les faisant jeûner devant des tables remplies de nourritures délicieuses. (En revanche, on peut contourner Cerbère en lui offrant des mottes de terre à manger, ce qui veut dire que le bourreau est lui-même

un glouton.) Quel peut bien être le lien entre la pluie froide, par exemple, et la gourmandise ? Sans doute la pluie punit-elle le corps en produisant un inconfort. C'est comme si le vice de la gourmandise était un vice précis qui représente tous les vices liés aux plaisirs physiques, lesquels sont punis par des douleurs physiques.

Mais encore une fois, quelles peuvent bien être les douleurs physiques d'âmes qui n'ont pas vraiment de corps ? Tout cela est bien mystérieux, et assez insatisfaisant, au fond. Du moins, c'est insatisfaisant si on reste pour ainsi dire rationnel au moment même où se prête au jeu de la poésie, qui est de représenter les choses et souvent de les représenter inexactement (trop grandes, trop petites, sans la troisième dimension, sans couleur et ainsi de suite) pour mieux séduire l'imagination.

En tout cas, il semble que la gloutonnerie est liée à la politique, à la vie politique de Florence, à la guerre civile qui y règne et par laquelle les Blancs et les Noirs s'affrontent. Cette question est d'autant plus importante que la seule bête qui semble avoir causé des problèmes à Dante dans le premier *canto* est une louve qui était gloutonne. Le lien est peut-être le suivant : la guerre civile est causée par l'envie, une forme de la gloutonnerie. Car on est glouton quand on désire *avoir* des choses qui ne servent pas en vérité, quand on désire pour désirer, quand on désire au point de devenir une bête ; or l'envie politique d'une classe envers l'autre est du même type. C'est du moins ainsi que Caccio explique les malheurs politiques de Florence.

Quoi qu'il en soit, l'essentiel du *canto* porte sur la conversation entre Dante et Caccio (*cochon* en florentin). Celui-ci fait quelque chose de nouveau : il s'adresse à

Dante avant que celui-ci ne veuille lui parler. En tout cas, Dante signale qu'il ne sait même pas qui il est, alors que l'autre l'a reconnu pour ainsi dire tout de suite. Ce qui est l'occasion pour lui de signaler qu'ils sont de la même ville.

Une fois qu'il s'est identifié, Dante lui pose trois questions : sur l'avenir politique de Florence, sur la possibilité qu'il y ait des citoyens justes et enfin sur la cause de la discorde politique de leur patrie. (Les interrogatoires, ou les conversations, de la *Commedia* sont font souvent en trois parties.) Caccio prédit donc l'avenir : l'avenir politique de la cité (et donc de Dante). Il annonce que les Blancs attaqueront les Noirs, puis que les Noirs auront le dessus sur les Blancs avec l'aide du pape. Il ajoute qu'il y a seulement deux justes parmi les citoyens de Florence, mais qu'on ne les écoute pas en raison de divers vices. (Il a donc répondu en quelque sorte aux trois questions.)

Caccio est un personnage de Dante le poète. On peut supposer que c'est parce que Dante écrit après les événements qu'il peut permettre à son personnage de *prédire* comme il le fait et d'informer Dante le personnage de ce qui l'*attend*. Mais selon la logique du poème, il faut se demander comment il se fait que les damnés de l'enfer connaissent l'avenir. Cela n'est pas conforme à la théologie chrétienne : c'est un savoir impossible (selon la doctrine connue et reconnue) que Dante a décidé d'accorder à plusieurs de ses damnés. Il y revient d'ailleurs dans un autre *canto*. On comprend par ailleurs que cette *erreur* est utile pour l'intérêt du poème : le créateur Dante choisit ses vérités théologiques et parfois ses faussetés (hérétiques ?) en fonction de l'intérêt de son poème. Si c'est vrai, cela signifie qu'il soumet la théologie, ou les dogmes de la foi chrétienne qu'il connaît bien, à la poésie.

De plus, Caccio annonce à Dante, qui le questionne sur quelques bons citoyens de Florence, qu'ils les rencontreraient tous en enfer. C'est donc une nouvelle sorte de prédiction. Dans ce second cas, il dit vrai pour quatre des cinq cas ; mais Dante ne rencontre jamais d'Arrigo (Henri) en enfer. Le plus intéressant est sans doute que Dante dit que ces cinq personnages ont cherché à faire du bien, mais il apprend qu'ils sont tous en enfer. Ce qui conduit à la question suivante : quel est le statut de cet enfer si des gens bons, ou du moins approuvés par Dante, se trouvent condamnés ? Je la pose de nouveau sous la forme suivante : est-il possible que Dante ne soit pas d'accord avec ce que l'Église dit au sujet de la vie après la mort, et en particulier qui mérite d'y être puni pour l'éternité ? Pour le dire autrement, puisque Dante accuse sans cesse les gens d'Église de se mêler indûment du monde politique, est-il possible que Dante se venge ou les punisse en faisant l'équivalent, mais dans l'autre sens, soit en se mêlant en tant que poète du monde de la foi ?

Il y a au moins un dernier fait bizarre dans cette rencontre : Caccio a une réaction d'homme politique et veut qu'on se souvienne de lui. Or cela est un peu fou si on s'en tient au récit en tant que tel : le fait qu'on se souvienne de quelqu'un ne lui enlève aucun des malheurs qui lui tombent dessus en enfer. Or, comme Caccio, plusieurs damnés tiennent à ce qu'on se souvienne d'eux, quitte à ce qu'on sache qu'ils sont en enfer et donc qu'ils étaient des salauds, du moins selon le jugement catholique officiel. Dans certains cas donc, pour certaines personnes donc, la réputation est plus importante que la bonne réputation ; ou encore, le désir de la réputation est si fort qu'il aveugle celui qui est emporté par lui et qu'on cherche une mauvaise réputation, un peu comme les gloutons qui désirent

manger s'aveuglent et désirent manger ce qui ne les nourrit pas, ou les nourrit mal. Par ailleurs, on peut dire que le problème de la survie *éternelle* par la réputation est un des thèmes constants du poème. Et on pourrait se dire que Dante prétend au fond que même si on est un damné dans le poème qu'il invente, on, soit celui qui est représenté, risque de survivre, voire de vivre par l'action du poète.

À la fin, Dante demande à Virgile aussi de lui dire l'avenir, soit l'avenir du sort des âmes en enfer. Mais dans ce cas, l'avenir est prévisible en expliquant un point de doctrine, ou une loi de l'univers telle que comprise par l'aristotélico-thomisme. Virgile lui explique que selon la *science*, plus une chose est parfaite, plus elle jouit et souffre. En conséquence, après le jugement dernier, les âmes en enfer souffriront encore plus puisqu'elles seront unies à leur corps. (Ce qui implique, encore une fois, que malgré tout ce qui est dit dans les détails de ce *canto* les âmes n'ont pas de corps puisqu'ils ne l'auront qu'après le jugement dernier quand les morts ressusciteront, et donc auront de nouveau leur corps, pour être jugés pour de bon par le Christ.) Il faut donc croire qu'il y a une sorte de double état des âmes, un état avant le jugement dernier, qui est visible dans le poème grâce à de faux corps, et une autre après le jugement dernier, où les vrais corps s'uniront aux âmes, et que la seconde est plus parfaite.

En revanche, encore une fois, Dante signale qu'il ne dit pas tout ce qu'il a entendu de ses conversations avec Virgile. Ce qui est une invitation à réfléchir en lisant et au moins à se demander ce qu'il ne raconte pas, et surtout pourquoi il le tait.

Il faut ajouter comme une sorte de prophétie d'interprétation que les *canti* VI des trois *cantiche*

portent sur la politique italienne. Et les *canti* VI, XVI et XXVI le font tout autant. Est-il possible que cela soit un hasard, un détail dont Dante n'était pas conscient ? Si ce ne l'est pas, combien d'autres effets de miroir recèle le poème, qui porte le nom *Plaisanterie*, c'est-à-dire *Commedia* ?

Canto VII.

Ce *canto* est le premier à contenir la description de deux cercles : le cercle des prodigues et des avaricieux (lesquels tournent en rond en deux directions opposées comme sont opposés leurs vices) et le cercle des colériques, qu'ils aient été colériques en passant ou par une tendance profonde de leur psychologie. De plus, entre les deux cercles, on présente une réflexion sur la fortune, laquelle est présentée comme une sorte de déesse, ou, pour parler comme un chrétien, comme une sorte d'ange, qui fait tourner les biens et les maux humains sur une roue. Or cet ange est semblable aux autres anges qu'on trouve dans le poème. Il y a sans doute les anges méchants de l'enfer qui sont responsables de certains cercles. Mais il y a aussi les anges qui sont responsables des autres roues ou sphères où se trouvent les étoiles et planètes qui tournent en rond autour de la terre. (Tout ceci, soit la question des anges qui font tourner les planètes est conforme à la science astronomique qui se trouvait chez Aristote et donc chez Thomas d'Aquin.) Ce *canto* est donc mystérieux parce qu'il contient beaucoup d'éléments assez disparates qui sont liés, semble-t-il, par la seule image, celle du cercle.

Il y a au moins un autre lien, artificiel lui aussi, entre la considération sur le destin et le mauvais emploi de la richesse : ces deux dimensions de la vie sont dites par le

mot *fortuna*, en italien, et *fortune* en français. J'y reviendrai.

Mais le tout est introduit par un personnage bizarre, un autre, soit Pluton (donc un dieu de la mythologie grecque) qui apparaît sous la guise d'une sorte de monstre démonique, qui fait qu'il ressemble à un loup. Or il hurle des paroles en principe incompréhensibles : *Pape Satàn Pape Satàn aleppe*. Pourtant, comme l'ont remarqué la plupart des commentateurs, ces paroles sont comprises par Virgile, qui rassure Dante. En conséquence, il y a toutes sortes d'explications qui sont offertes pour ses paroles obscures. Un des sens possibles de ces paroles serait le suivant (c'est mon interprétation) : « Le pape est Satan, le pape est Satan, [qu'on le trempe] dans l'huile brûlée (voir *Inferno* XXX.99). » En tout cas, le mot *pape* semble renvoyer au pape. Or, tout de suite après, Virgile apprend à Dante que les religieux, les prêtres et les autorités ecclésiastiques sont les meilleurs exemples d'avaricieux et des prodiges qu'on peut trouver.

En tout cas, les prodiges et les avaricieux roulent une pierre en la poussant avec leur poitrine ; comme ils roulent leurs pierres dans des directions opposées (comme sont opposés leurs vices), ils se heurtent les uns les autres, se font mal et se disent des bêtises. Quand, de peine et de misère, ils ont fait la moitié du tour de leur cercle, ils reviennent sur leurs pas et recommencent la même ronde absurde et douloureuse. L'image est forte, mais elle est grevée encore une fois par un problème de fond : ces gens sont des âmes, et on a de la difficulté à voir comment ils peuvent faire des gestes aussi physiques et souffrir des douleurs aussi corporelles.

Un mot sur ce détail : si ce cercle contient des vices opposés, quel est le vice opposé à celui des gens qui

pratiquent avec trop d'énergie le plaisir sexuel ? Est-il possible qu'on soit trop froid, trop peu porté sur l'amour humain, trop peu sensuel ? Cette question doit être posée à plusieurs reprises durant la descente par l'enfer : chaque fois, il fait sentir que cette doctrine des vices opposés, qui remonte à Aristote et au commentaire qu'en fait Thomas d'Aquin, implique des problèmes, du moins pour les chrétiens.

Suit une conversation entre Dante et Virgile au sujet de la fortune. On passe donc de la question de la fortune (de l'argent) et de son usage à la question de la fortune (du destin) et de la façon de s'y conformer. Or Virgile enseigne (car, c'est un véritable cours, comme le poète en a déjà fait [le canto précédent] et comme il en fera quelques-uns encore) qu'il y a des sphères astronomiques qui sont contrôlées par des êtres supérieurs eux-mêmes contrôlés par l'être suprême, et une dixième sphère pour ainsi dire : la sphère de la fortune, laquelle inclut non seulement tous les biens financiers, mais même tous les biens humains. Enfin de compte, la fortune générale qui fait monter et descendre la fortune des individus et des sociétés semble fondée dans les astres, dans les lois de l'univers et donc dans une nécessité naturelle. La doctrine est classique en partie. Mais il est clair que Dante ajoute la dernière remarque sur la fortune. Cette nouvelle doctrine portant sur la fortune ne se trouve pas chez Aristote, et encore moins chez Thomas d'Aquin. Or cette question, celle de la liberté humaine face à un déterminisme physique, ou face à la toute-puissance d'un Dieu omniscient, cette question sera abordée plusieurs fois dans les *canti* à venir. C'est comme si Dante tenait à ce qu'on y réfléchisse, et qu'on examine les différentes explications qu'on peut y trouver. Voilà pourquoi je me suis empressé à le faire une première fois.

Aussi ce passage est bizarre pour au moins deux autres raisons. D'abord parce qu'il n'y a pas de lien *raisonnable* entre les deux sens du mot *fortune* : en passant de l'un à l'autre, on suit une sorte de logique poétique, voire purement sonore. Cela est bizarre surtout parce que cette idée de la fortune est contraire à l'idée chrétienne : la fortune chrétienne a un nom, la Providence, laquelle contrôle tous les événements humains, bons et mauvais, en raison de la volonté de Dieu, qui est tout-puissant, et de son plan, fondé dans son omniscience, lequel plan divin, par définition, transcende la nature, puisque Dieu peut aller contre la nécessité naturelle. Cette irruption de la volonté divine occasionnelle dans le plan général et cosmique s'appelle les miracles. Donc la Providence chrétienne est différente sur deux plans à la fortune dont on fait la théorie ici : elle n'est pas contrôlée par les étoiles, et donc les causes naturelles, mais par Dieu, et par un Dieu qui a une volonté et non seulement une intelligence ; l'histoire, ou plutôt l'Histoire, laquelle est régie de bord en bord par la Providence, est susceptible de connaître des exceptions ou de produire des échappées par rapport à la nécessité naturelle (non nécessaire, parce que dépassée par la volonté divine). Ainsi, c'est parce que la Providence divine n'est pas naturelle ou mécanique ou nécessaire qu'on peut prier Dieu pour qu'Il change les choses, qui devraient arriver selon la nécessité de la nature, et pour qu'Il produise un miracle.

Le *canto* prend fin avec une description double des colériques, soit du second groupe de pécheurs. Tous se trouvent dans une sorte de marais infect, qui s'appelle le Styx. Les premiers, qui se trouvent à la surface et qu'on peut voir agir, se frappent les uns les autres au moyen des diverses parties de leur corps (leur tête par exemple), ce qui fait qu'ils se blessent au moment même où ils essaient de blesser les autres ; ils semblent avoir été des

colériques en action. La colère des seconds semble être moins une tendance à agir et à viser les autres êtres humains qu'un trait de caractère, une sorte de haine du monde, ou encore une sorte de tristesse congénitale ; le terme technique est l'acédie, soit le dégoût pour le monde. D'ailleurs, ils se rappellent la lumière du monde qu'ils n'appréciaient pas et se plaignent de cela ; mais comme ils sont enfoncés dans la mare du Styx, en se plaignant ils sont obligés d'avalier la gadoue infecte, dans laquelle ils baignent jusqu'aux lèvres, et les mots qu'ils prononcent, comme malgré eux en raison de leur vice, sont à peine audibles et se transforment en bulles comiques. Ces deux scènes, juxtaposées, sont comiques de ce fait et font rire. Ce qui est le contraire de ce que font les gens colériques et tristes.

Un mot sur cette dernière scène pour signaler d'abord que tout ce qui se trouve ici est de l'invention pure et simple de Dante. Il n'y a rien de semblable dans aucun passage de la Bible, ou dans les œuvres poétiques ou philosophiques anciennes et chrétiennes précédentes. Ensuite, et c'est quelque chose que j'ai déjà signalé autrement, Dante intègre les histoires anciennes sur le Styx dans ce poème chrétien. Car en principe, le Styx se trouve dans les enfers anciens et non dans l'enfer chrétien. Pour le dire autrement, le Styx de Virgile et de la mythologie gréco-romaine n'est pas le Tigre et l'Euphrate qu'on trouve dans l'Ancien Testament, et encore moins le Jourdain qu'a traversé le Christ.

Canto VIII.

Ce *canto* est différent des précédents pour plusieurs raisons : d'abord parce que pour ainsi dire il répète une information déjà donnée, en présentant une seconde fois les colériques sous la personne d'un colérique, Filippo Argenti ; ensuite, parce qu'on revient en arrière dans la

narration puisqu'on explique comment on est arrivé au pied de la tour de Dis ; enfin, parce que Virgile est confronté pour la première fois à un adversaire démonique qui lui résiste au point où il est troublé.

Le personnage d'Argenti est comme une réplique de Caccio : il fait partie du passé de la vie politique de Dante et celui-ci reconnaît son concitoyen tout de suite. Par un étrange mimétisme, Dante se met en colère contre ce colérique, et est d'ailleurs soutenu par Virgile. D'ailleurs, ce *canto* est plein de colère : celle de Phlégius, celle de Dante, celle d'Argenti, mais aussi celle des démons qui sont en colère parce que Dante ose visiter l'enfer alors qu'il n'est pas mort, et celle de ces mêmes démons qui refusent l'entrée de Dante et de Virgile. Cela est d'autant plus troublant que Dante se montre méchant envers Argenti : il veut le voir souffrir. C'est la première fois, mais pas la dernière, qu'une âme de l'enfer produit la colère chez Dante plutôt que la sympathie. Or il semble bien que cette colère soit causée moins par les fautes morales qu'a commises ce personnage que parce que Dante ne l'aime pas en raison de ce qu'il lui a fait dans le monde réel. On pourrait dire que la situation politique italienne et florentine joue beaucoup dans le récit créé par Dante. On pourrait dire que le poème en entier est marqué ou traversé par une colère, inefficace sur plan politique, de Dante le poète contre ses concitoyens.

Encore une fois, Dante signale qu'il y a des secrets dans son récit. Cette fois, ce n'est pas quelque chose qu'il sait, mais qu'il ne veut pas ou ne peut pas raconter faute de temps ; cette fois, c'est parce que Virgile parle en secret avec les démons et que Dante ne peut pas entendre ce qu'ils se disent. Je tiens à signaler que pour autant que tout ce récit est l'invention de Dante le poète, ce détail, ou le fond de ce détail, est en principe connu de celui qui dit qu'il ne sait pas ce qui a été dit.

Quatrième semaine

Ce qui a été fait.

Dans le *canto* V, on rencontre les amoureux illégitimes, et surtout Francesca di Rimini qui raconte sa première aventure sexuelle avec Paolo ; en entendant ce récit, Dante est si touché qu'il en perd connaissance. J'ai signalé que cette perte de connaissance de Dante me semblait liée à sa tâche d'écrivain qui fait naître des pulsions dans le cœur de ses lecteurs, comme l'auteur du récit de l'amour illicite de Lancelot et de Guenièvre, que lisaient les deux amants inconscients de leurs désirs.

Le *canto* VI est celui des gloutons, mais aussi celui de la lutte politique à Florence. Il m'a semblé que Dante présentait là, en douce, une critique fondamentale du monde politique : les politiciens et les gens qui les suivent (leurs partisans) parlent de justice, mais sont au service des besoins les plus bas des membres de la société. Un chef de syndicat parlera d'équité universelle, mais il défendra les avantages de ses commettants (sans parler de se remplir les poches comme le plus vil des capitalistes et d'envoyer ses enfants dans les mêmes écoles privées que ceux qu'il dénonce) ; un chef de parti parlera du bien commun, mais il cherchera à être élu pour soutenir les grands argentiers de son parti ; un premier ministre ou un président parlera de l'alliance indéfectible entre deux pays et de la droiture du chef politique d'un autre pays, mais il visera d'abord et avant tout à assurer que le prix du pétrole ou des autos ou le taux de change entre les monnaies soient favorables à ses concitoyens (sans parler encore une fois des argents

qu'il peut accumuler dans des comptes étrangers à l'abri de l'impôt de son pays).

Le *canto* VII présente les colériques et surtout une sorte d'analyse psychologique de deux sortes de colères, celle qui vise les autres humains et celle qui vise la vie elle-même. Le second groupe, celui des mélancoliques, des râleurs, des insatisfaits, des mécontents, de ceux qui vivent dans le ressentiment, est le plus intéressant, à mon sens. Soit dit en passant, on pourrait faire une analyse de presque toutes les pièces de Shakespeare en tenant compte d'un mécontent qui agit dans la pièce.

Je devais parler du *canto* VIII, mais je n'ai pas pu : je commencerai donc la rencontre d'aujourd'hui avec une courte remarque sur ce *canto*. Mais avant de le faire, je prends le temps de recevoir les questions, s'il y en a.

Canto VIII.

Le *canto* VIII est un *canto* qui porte sur les colériques, mais qui revient en arrière pour montrer comment on est a traversé le cercle des colériques pour arriver au bord de la cité Dis, ce qui n'avait pas été fait dans le *canto* VII. Cela est bizarre sans doute.

Mais ce qui est surtout bizarre, c'est de voir que Virgile pour la première fois est troublé devant les habitants de l'enfer : ces gens en colère refusent de lui ouvrir la porte. Il ne sait pas tout à fait quoi faire. On trouve une solution sans doute qui se présentera dans le *canto* suivant, mais je trouve que c'est le premier moment où Dante est conscient d'une faiblesse chez son guide. Ou du moins, c'est la première fois que son personnage est dit conscient d'une faiblesse. Cela me semble important pour au moins une raison : à mesure qu'on avancera dans le récit, et donc dans la descente en enfer, Dante le

personnage va devenir de plus en plus indépendant de son maître et de plus en plus sûr de lui. (Pour ce qui est de Dante le poète, on peut dire que depuis le début il fait de Virgile ce qu'il veut.) Pour parler comme Jean le Baptiste : il faut que l'un devienne petit pour que l'autre devienne grand ; pour le dire autrement, l'agrandissement de Dante le personnage implique le rapetissement de Virgile le personnage.

Canto IX.

Ce *canto* continue et résout le conflit qui a été décrit dans le *canto* précédent. La résolution est causée par un « *deus ex machina* » sans doute, ou plutôt un « *angelus ex imaginatione* ». Le *canto* est surtout intéressant parce que Dante insiste sur le fait que Virgile lui cache certaines choses qu'il peut deviner derrière les paroles dites. C'est une autre instance – il y en a eu quelques-unes déjà dans le poème – de communication partielle ou retenue : chacune est une invitation à réfléchir et à deviner ce qui se passe ; chacune est une invitation à penser qu'il y a des choses interdites qui sont cachées dans le texte.

De plus, Dante le poète affirme qu'il a oublié certaines choses que lui a dites Virgile à lui le personnage qui agit, ou qu'il ne les a pas entendues parce qu'il était occupé à faire autre chose. Voilà donc une autre instance de cette suggestion qu'il y a des choses secrètes, des choses non dites, des choses à découvrir dans son récit. Or il ajoute que les paroles de son poème, du moins dans ce *canto*, sont, elles aussi, des voiles et que les lecteurs, du moins ceux dont l'intelligence est en santé, peuvent comprendre ce qui se cache derrière elles. Je précise et je persiste et signe. Lire *Inferno* IX.61 et ss. Cette remarque se trouve ne plein milieu du *canto*. Mais il est clair quand on examine les commentateurs que le sens

voilé ne fait pas l'unanimité. La possibilité que ce sens comporte quelque chose d'hétérodoxe est rejetée sans plus par les lecteurs pieux, ce qui est pour ainsi dire inévitable... pour eux. Mais il est permis de ne pas les suivre sans plus et d'examiner au moins un peu l'hypothèse d'un Dante impie ou, ce qui revient peut-être au même, d'un Dante qui en tant que poète ou en tant que penseur est libre des contraintes de la théologie et donc de l'autorité des papes. Pour le dire autrement, si on peut s'imaginer que Dante est en colère contre ses concitoyens, comme je l'ai suggéré, il est certes possible aussi qu'il soit en colère contre les papes, ou un pape. Mais cette colère peut-être plus profonde : sa colère pourrait être fondée et viser non seulement les individus, mais encore l'institution, voire ce qu'elle incarne. Pour le dire autrement, s'il y a une dimension politique à l'œuvre de Dante, il est au moins possible qu'il y ait une dimension théologico-politique.

Quand on examine ce passage mystérieux, il est clair que Virgile croit que Dante est menacé, comme le prouve à la fois ce qu'il dit et ce qu'il fait : pour assurer que Dante ne soit pas pétrifié par le regard de Méduse, Virgile met ses mains sur les mains de Dante qui les a mises sur ses yeux fermés. Il y a donc un triple rempart contre la réalité qui peut blesser Dante : ses paupières, ses propres mains et les mains de Virgile. Que signifie le danger de pétrification qui menace Dante ? Est-il possible qu'on fasse référence à une éventuelle romanisation (la *pierre-ification*) de Dante ? Est-il possible que Dante ne veuille pas devenir un partisan du pape (au moins sur le plan politique), et que Virgile, le personnage inventé par Dante, le protège aussi ? Une telle interprétation ne jurerait pas du tout avec bien d'autres passages où Dante maudit, et parfois dans le sens littéral, les papes, ou d'autres encore où il dénonce l'institution papale pour autant qu'elle a tendance,

factuelle ou historique et naturelle et inévitable, à investir le monde politique.

L'évènement du *canto* le plus frappant est double : à la résistance des Érinyes qui annoncent qu'elles feront venir Méduse pour pétrifier Dante, doit s'ajouter l'action d'un envoyé du ciel qui brise toute résistance des démons, lesquels sont au fond des personnages de la mythologie gréco-romaine. Tout dramatiques que soient ces gestes, ils sont mystérieux, et d'autant plus mystérieux que l'agent du ciel semble être un mélange du Christ, de saint Michel et du dieu Mercure (ou du dieu Hermès des Grecs). On est placé encore une fois devant un des mystères fondamentaux du texte de Dante : comment peut-on fondre ensemble les mythes du monde gréco-romain avec les récits et personnages historiques et surtout les personnages historiques selon les récits chrétiens ? Les lecteurs pieux ne trouvent aucune difficulté à réconcilier tout en prétendant que le poète peut tout mêler, et ce sans problème pour un lecteur persuadé de la vérité du christianisme.

Mais il est permis de résister à cette solution le temps de faire entendre en soi et pour les autres quelques questions. Ainsi, qui est ce personnage qui ouvre les portes et brise la résistance des démons ? Si c'est le Christ, pourquoi ressemble-t-il à Hermès/Mercure un dieu gréco-romain ? Et comment se fait-il qu'il s'attaque à des personnages qui ne sont pas réels selon la Bible ou selon la foi chrétienne, sans parler du bon sens ? Et ces premières questions en font naître d'autres encore. Comme : jusqu'où peut aller un poète quand il fait un poème chrétien ? y a-t-il quelque chose qui soit sacré ou plutôt saint et donc intouchable pour un poète chrétien ? Ou encore : Dante respecte-t-il le message chrétien quand il mêle les dieux païens et le fils de Dieu ?

J'ajoute que le siècle classique devra affronter ces questions quand il s'agira de créer des tragédies chrétiennes, et surtout des tragédies qui se fondent sur le texte biblique. C'est toute la question de la règle de la bienséance et de celle de la vraisemblance. Je signale ce détail historique pour indiquer que le problème qu'il y a au cœur du texte de Dante en est un qui a duré dans l'histoire de littérature occidentale.

Parmi les mystères de ce *canto*, il y a l'affirmation de Virgile selon laquelle il est déjà entré dans cette partie de l'enfer, peu de temps après sa mort, à la demande ou plutôt à la commande d'une déesse païenne ; il y est allé jusqu'à la partie la plus sombre de l'enfer (et donc là où se trouvent Satan et les traîtres) pour en sortir une âme qui y était. Il n'en dit pas plus, et les commentateurs cherchent depuis et vont jusqu'à dire que ceci est une invention de Dante parce qu'il n'y a aucune allusion ancienne à une descente semblable. Et on pourrait alors demander comment il se fait que Virgile dirige encore Dante quand les deux monteront par les divers niveaux du purgatoire : il est clair par ce qui est dit ici qu'il n'y est jamais allé, même selon la fiction inventée par Dante. Donc si Virgile prétend connaître l'enfer, il ne prétend pas connaître le purgatoire.

Une fois entré dans la cité de Dis, Dante demande à Virgile à qui appartiennent les tombeaux qu'il voit : on y trouve des hérésiarques. Il semble que chaque tombeau contient non seulement un hérétique, mais toute son école.

Canto X.

Encore une fois, on insiste sur le fait qu'il y a des secrets dans la *Commedia* : le chemin que Virgile et Dante suivent est caché ou peu visible, et donc secret ; Virgile

comprend les désirs sans paroles de Dante ; à la fin du *canto*, Virgile lui dit qu'il ne dit pas les noms de tous ceux qui se trouvent parmi les hérétiques. Voilà donc trois suggestions, s'ajoutant à bien d'autres, et préparant d'autres encore, qu'il y a bien des non-dits, ou des interdits auxquels on ne peut que faire allusion dans ce texte. Je perçois cela comme des invitations à penser à ses non-dits et à chercher pour quoi on les tait et surtout peut-être ce qu'ils cachent.

En tout cas, voici le premier des *canti* qui concernent les hérétiques ; ce sont les hérétiques qui ne croient pas qu'il y a une vie après la mort, soit ceux que Dante appelle les épicuriens. Or la rencontre avec les hérétiques, ou avec ces gens qui refusent de croire à l'immortalité et donc à l'enfer (et au purgatoire et au ciel), se fait d'abord et avant tout grâce à deux Florentins et porte bien plus sur ce qui arrive à ceux qu'ils aiment que sur leur hérésie : ces impies paraissent bien sympathiques dans leur préoccupation pour les leurs ou encore pour leur cité. De plus, la conversation de Dante avec Farinati est interrompue par une conversation de Dante avec Cavalcanti, puis reprise entre Dante et Farinati, ce qui paraît être un jeu inutile, voire qui provoque confusion. Mais cela place la deuxième partie au milieu et donc souligne le personnage de Cavalcanti. Enfin, et surtout, cette conversation est une sorte de parodie de la faute qui leur mérite l'enfer : eux qui prétendaient qu'il n'y avait pas de résurrection sortent de leur tombe comme le veut l'imagerie chrétienne classique.

Pour ce qui est du personnage de Farinati, il montre une disposition profonde dans tout ce qu'il dit et tout ce qu'il fait, soit la fierté, une disposition assez étonnante étant donné son sort. Et Dante se montre assez fier envers lui en défendant les siens, les guelfes, contre lesquels Farinati a lutté toute sa vie. De plus, à la fin, Farinati se

montre plus humble dans la seconde partie de leur conversation, et Dante aussi se montre moins fier, plus aimable. En tout cas, cette rencontre avec des hérétiques semble avoir bien peu à faire avec le contenu de leurs hérésies.

La conversation centrale, qui est encadrée par les deux moitiés de la conversation entre Dante et Farinati, est bizarre pour au moins une raison : Cavalcanti comprend mal une hésitation de Dante ; en somme, il croit comprendre un silence, ce qui semble être une des tâches constantes suggérées par ces *canti*, et en est attristé, mais à tort (son fils n'est pas mort au moment où il pose sa question, malgré ce qu'il déduit d'un mot de Dante, voire du temps d'un verbe qu'il emploie). Une fois que Dante comprend que les damnés (ou les seuls hérétiques qui ne croient pas en une vie après la mort) connaissent un peu l'avenir, mais bien mal le présent, il demande à Farinati de dire à Cavalcanti qu'il a été mal compris, qu'il ne voulait pas l'induire en erreur au sujet de son fils et qu'il sait que son fils est encore vivant. En somme, à la tendresse d'un père pour son fils, répond la tendresse de Dante pour le père de son ami. Encore une fois, l'hérétique qu'est Cavalcanti semble bien peu hérétique et bien sympathique.

La question de la connaissance de l'avenir est une constante de ce *canto*. En tout cas, Farinati annonce à Dante qu'il sera bientôt exilé (en quatre ans ou en cinquante mois). Puis Virgile lui annonce son avenir rapproché, soit que Beatrice lui révélera bientôt l'ensemble de son avenir. Or cela est faux pour autant que Beatrice n'est pas la personne qui révèle l'avenir à Dante, mais Cacciaguida (dans le *Paradiso*).

Il me vient une question : est-il possible que la préoccupation pour l'avenir et la connaissance de

l'avenir, et le fait qu'on se trompe à ce sujet, soient liées à la question de l'immortalité de l'âme ? Voici une façon de le faire. Affirmer que l'âme est immortelle ou, ce qui est tout à fait semblable, qu'elle n'est pas immortelle, n'est-ce pas prétendre connaître l'avenir alors qu'on ne le connaît pas ? Or dans ce *canto*, on annonce l'avenir parce qu'on prétend le connaître, et quand on poursuit le récit, parfois on découvre qu'on a eu raison, et parfois qu'on n'a pas eu raison.

Mais le problème de l'immortalité des êtres humains, et donc le problème de l'ignorance humaine au sujet de ce qui arrive après la mort, est crucial à tout le récit, et non seulement à la théologie chrétienne : s'il n'y a pas de vie après la mort, le récit de Dante est tout à fait impossible, car il n'y a ni enfer, ni purgatoire, ni ciel, et surtout il n'y a pas de vivants après la mort qui s'y trouvent ; s'il y a une vie après la mort, son récit, tout fantastique qu'il est, est au moins possible. Et je ne dis rien au sujet de l'importance de cette croyance en ce qui a trait à la foi chrétienne : en un sens, être hérétique de la façon la plus fondamentale, c'est moins de nier que le Christ a existé, que de prétendre que la vie après la mort n'est pas vraie ; pour saint Paul, entre autres, la résurrection du Christ est pour ainsi dire l'essentiel de l'Incarnation, car c'est la première figure de l'immortalité humaine, ou sa prémice. Je pourrais le dire comme suit : au moment où je lis Dante, qu'est-ce que je pense au sujet de la vie après la mort ?

Canto XI.

Ce *canto*, qui porte encore sur les hérétiques, propose des réflexions sur l'ensemble de l'enfer, ou sur le récit qui porte le nom *Inferno*. L'occasion qui en est offerte est l'odeur insupportable qui monte du fond à ce moment.

Virgile et Dante arrêtent auprès de la tombe du pape Anastase II, qui fut détourné de la *via dritta* par un dénommé Photion : cela suggère qu'un pape a été hérétique. – La *via dritta* est l'expression utilisée par Dante pour parler de ce qu'il avait perdu quand il se trouvait dans la forêt obscure ; cela suggère que quand Dante avoue son *dérapiage*, il parle de sa foi chrétienne abandonnée, et le voyage dans le monde de l'après-vie est une occasion pour lui de renouer avec sa foi. – L'hérésie que Dante attribue à Anastase, à tort, semble-t-il, porte sur la nature unique du Christ, qui est le refus de sa pleine participation en deux natures de Dieu et d'humain. Il semble qu'il y a une différence importante entre les hérétiques du cercle précédent qui nient quelque chose de plutôt humain (y a-t-il une vie après la mort ?) et l'hérétique présent (qui fut Jésus ?). Mais il faut bien voir que pour un chrétien, les deux hérésies sont liées : la vie après la mort et la possibilité de vivre bien ou mal après la mort est liée de façon nécessaire au Christ et à son statut d'homme ou d'homme/Dieu.

C'est Dante qui demande à son maître de lui donner un enseignement pendant qu'ils attendent que leurs nez s'habituent à l'odeur épouvantable de ce cercle. Encore une fois, le monde physique de la *Commedia* est bizarre, voire incohérent : sur un plan, il n'est pas important, puisque les âmes n'ont pas de corps et que les sensations ne devraient pas compter, alors que c'est tout à fait le contraire qui se passe, puisque la mauvaise odeur qu'il y a dans cette partie de l'enfer sert sans doute de torture punitive pour les hérétiques, qui pourtant n'ont pas de corps, puisqu'ils ne sont pas ressuscités (et cela est vrai de Virgile d'abord, mais ce ne l'est pas du tout de Dante) ; ensuite, le seul qui a un corps (c'est-à-dire Dante) semble souvent insensible aux dimensions physiques punitives de l'enfer (il ne brûle pas ou ne gèle pas, alors que ceux qui sont autour de lui ressentent

cela), mais aussi il semble parfois, comme ici, affecté au point où il ne peut plus avancer.

En tout cas, encore une fois, cet arrêt est l'occasion pour une sorte de leçon philosophique ou théologique et en même temps une leçon de géographie dantesque. On est dans le sixième cercle : il en reste donc trois ; il faut revenir en arrière par la pensée pour comprendre ce par quoi on a passé et se projeter en avant par un autre acte de la même pensée pour comprendre ce qui viendra.

Virgile explique, de façon assez compliquée et en répondant à des questions de Dante, que l'enfer est divisé selon trois régions en raison de trois types de fautes : les maux causés par les passions (les premiers cercles étaient ainsi occupés), les maux causés par la violence et les maux causés par la fraude. Le cercle septième est consacré aux violents. Mais il est divisé en trois. Car la violence est de trois sortes : violence contre les autres, violence contre soi et violence contre Dieu même. Par ailleurs, la fraude a deux niveaux : la fraude pour ainsi dire commune ou ordinaire qui s'attaque à la confiance qui doit exister entre les humains en général (à cela est consacré le huitième cercle), puis la fraude aggravée qui s'attaque à la confiance qui doit exister entre les humains qui ont des liens naturels (ce sera le neuvième cercle). Dante dit à son maître que ses explications sont lumineuses, mais bien des commentateurs, et je suis d'accord avec eux, trouvent ces explications peu éclairantes sans parler du fait que cette géographie et l'évaluation morale qu'elle illustre vient au fond de Dante et d'aucun théologien, certes pas de Thomas d'Aquin, si souvent mis à contribution.

Voici quelques problèmes supplémentaires. (Car il y en a bien d'autres.) Au moyen de sa savante division, Virgile n'explique pas du tout pourquoi il y a un premier cercle,

celui des Limbes. C'est pourtant le cercle dans lequel il se trouve lui-même. À quelle passion est due la présence des gens, comme lui, dans ce premier cercle ? Ensuite, il n'explique pas du tout en quoi consiste le sixième cercle, celui de l'hérésie, dans lequel ils se trouvent au moment où il parle, ni en quoi consiste le cinquième cercle, celui des colériques : les hérésies ne sont pas des fautes de passion, et les colériques commettent déjà des fautes de violence. De plus, il n'explique pas du tout comment on peut avoir des colériques qui n'ont pas de la colère contre les autres, mais contre la vie elle-même. Pour ce qui est des hérétiques, à la limite, ils commettraient des fautes de fraude (ils trompent les gens), mais la fraude occupe le huitième cercle ; ou encore, ils feraient une violence contre Dieu, mais cette violence devrait se trouver dans le troisième giron du septième cercle, où on trouve les blasphémateurs, les homosexuels (!) et les prêteurs à intérêt (!). Mais, et c'est là l'essentiel, Virgile n'explique pas qui sont les hérétiques et comment ils en arrivent à quitter l'orthodoxie. Enfin, comme on le verra, si Virgile explique qu'il y a trois sous-divisions du septième cercle, il ne dit rien des dix sous-divisions du huitième cercle à venir. Le moins qu'on puisse dire est que la scène d'explication, soulignée pourtant et pour ainsi dire applaudie, laisse beaucoup à désirer. Elle offre aussi bien du boulot à ceux qui veulent trouver dans le texte poétique de Dante une exposition articulée, cohérente et fidèle de la doctrine chrétienne et catholique.

En tout cas, comme un professeur un peu mal pris, soit parce qu'il ne peut pas tout expliquer, soit parce que son étudiant n'est pas assez intelligent, soit parce que tout est trop mal engagé, Virgile met un terme aux questions de Dante, en disant qu'il faut qu'ils avancent et qu'il n'est plus le temps de discuter. Aussi il est temps de laisser tout cela pour entrer dans un nouveau cercle : il

n'est pas sûr du tout que les choses deviendront plus claires à l'avenir.

Canto XII.

Dans ce *canto*, on quitte le sixième cercle des hérétiques pour entrer dans le septième cercle, celui des violents contre les autres, qu'il faut pourtant distinguer des colériques qu'on a rencontrés dans le cinquième cercle. Le premier être qu'on rencontre est le Minotaure, qui est un être monstrueux au moins en ce sens qu'il est le résultat d'une union monstrueuse. (Et tout de suite après Dante et Virgile rencontrent trois centaures, soit d'autres êtres qui sont des mélanges de deux êtres naturels. – Tout en soulignant l'origine de l'animal, on ne dit rien (enfin rien d'explicite) au sujet de la faute qui l'a produite. –) Ce monstre rappelle, s'il le fallait, que Dante mêle sans gêne des êtres que l'histoire laïque et de l'histoire sainte et d'autres êtres (et d'autres êtres humains) qui ne sont que des fictions. On serait tenté de dire que le poème de Dante est une sorte de Minotaure, soit un mélange de deux choses, ou deux sortes de choses, qui ne devraient pas aller ensemble.

J'ajoute un autre aspect du poème de Dante qui me semble symbolisé par ces Minotaures et centaures. Le problème des deux natures, que ce soit celle du Christ ou celle des centaures ou celle du Minotaure, ce problème est sans doute une image du problème fondamental du poème de Dante dont Dante est le personnage principal : Dante a deux natures (auteur, acteur) et cela rend difficile, complexe, voire impossible, la compréhension de son texte. Je signale que dans le *Purgatorio*, il y aura une scène cruciale qui présentera un autre animal double, un griffon ; Dante y dira qu'en le voyant dans les yeux de Beatrice, il a perçu quelque chose de crucial, mais ne nous dit pas ce que c'était. En

tout cas, malgré la magie de l'autorité que s'arroge Dante, il est permis de signaler qu'il est bien difficile d'affirmer que Dante le poète n'est que le scribe de Dante le personnage, mais que pour certains esprits il est impossible de penser jusqu'au bout ce qui est le plus probable : que le personnage Dante est la création du poète Dante ; car cette pensée conduit à mettre en doute TOUT ce qui est raconté dans la *Commedia*, soit non seulement les faits qui y sont racontés, mais les théories qui y sont représentées.

On pourrait amplifier cette pensée comme suit. Le voyage de Dante est supposé, c'est ce qu'on dit à plusieurs reprises, avoir eu lieu : la *Commedia* ne serait pas une fiction inventée par un poète, mais un témoignage fait par un homme d'action qui se souvient de ce qui lui est arrivé. À peu près tous les lecteurs reconnaîtraient qu'il y a là une fiction. Mais une fiction est une fraude, où les mots ne disent pas ce qui est, mais invente pour ainsi dire une autre réalité. C'est une fiction, qui n'est jamais punie, au contraire, durant le voyage ; cela va de soi. Mais ce qui va de soi ne fait pas disparaître le problème des fraudes que sont les récits fictifs. Or il y a au moins un exemple de fraude, de mensonge, ou d'hérésie, dans ce *canto*. Dante prétend que Virgile prétend que l'éboulis par lequel ils descendent fut produit par le tremblement de terre qui accompagna la mort du Christ et sa descente en enfer : quand il s'agit de l'expliquer, Virgile reprend la théorie, fautive en principe pour Dante en tant qu'aristotélicien, d'Empédocle au sujet de la destruction et de la construction éternelle du monde. Pour un aristotélicien, pour un thomiste, une explication semblable ne peut pas être vraie ; le prétendre, c'est dire faux et tromper les gens.

Or en passant, Virgile apprend au lecteur une des fins, ou la fin, du voyage de Dante (*Inferno* XII.21) : s'il accompagne cet homme, et ce à la demande de Beatrice, c'est pour que Dante apprenne en visitant les mondes au-delà de la mort. C'est d'ailleurs quand on y pense ce que Dante a fait dans le *canto* précédent : il a cherché à apprendre quelque chose ; de plus, il a souvent montré par le passé sa curiosité pour des détails ou des habitants de l'enfer, et il la montrera souvent encore. Ce détail rappelle que les deux prédécesseurs de Dante (Ulysse et Énée) vont eux aussi pour apprendre, mais surtout pour apprendre l'avenir. De plus, ils sont comme Dante, des exilés, des hommes qui ont perdu leur patrie. Ces rapprochements entre Dante le chrétien, un homme historique, et les païens grec et troyen, des hommes inventés par un poète, sont troublants. À moins de faire acte de piété et tout allégoriser ce qui pourrait déranger.

En tout cas, au pied de l'éboulis, il y a trois centaures (deux d'entre eux sont irrités) qui chassent à coup de flèches les âmes des colériques (mais, il vaut la peine de demander encore une fois, n'avait-on pas réglé le cas des colériques plus tôt ?) qu'on fait bouillir dans un fleuve de sang et qui tentent parfois de s'échapper. Il est remarquable que les centaures irrités soient aussi coupables de colère que les gens qu'ils punissent et qu'ils soient aussi violents que les violents qu'ils punissent. Mais en examinant cette punition des violents (et certes colériques) par des êtres colériques et violents, ne faut-il pas reconnaître que Dante, l'auteur, est violent au moins en imagination ? En tout cas, son poème est rempli de punitions terribles. Que tout un chacun est capable de ce genre de violence ne change pas le fait que Dante est bel et bien violent dans son cœur et que cette violence se déverse dans son récit. Une fois que cela est entrevu, il faut aller jusqu'au bout et reconnaître qu'il entretient et récompense la propension

de ses lecteurs à être violents en imagination. Quand on est violent en imagination, est-on violent ? (Il faut regarder dans son propre cœur pour répondre à cette question. Je laisse à chacun cette tâche. Mais je signale qu'il me semble que ma violence par l'imagination est assez semblable à ma violence réelle.) Voici au fond la question que je me pose. Mérite-t-on d'aller dans ce cercle de l'*Inferno* du fait d'y trouver une satisfaction violente et colérique au traitement violent et colérique des violents et colériques ? Il me semble que oui.

En tout cas, encore une fois, on trouve durant ce récit une division en trois selon la gravité des violences qui ont été faites : il y a quatre tyrans tout à fait noyés dans le sang bouillant (ils tuèrent ou firent tuer un grand nombre de gens), il y a un meurtrier dont la tête au moins sort du fleuve de sang (il a tué une seule personne), et plusieurs autres violents laissés sans nom, mais qui ne sont pas très plongés dans le sang (qui ont sans doute blessé les gens, mais en leur laissant la vie). À la toute fin, le centaure Nessus ajoute cinq autres noms (trois tyrans et deux tueurs de routes) à la liste des violents.

On laissera sans commentaire le fait que les rivières de sang bouillant ne peuvent rien faire à des âmes humaines sans corps. Ce sont plutôt les âmes des lecteurs qui sont affectées par les mots qui décrivent cette scène. Ce problème est trop régulier pour qu'on s'y arrête plus longtemps. Ce qui ne veut pas dire qu'il est résolu pour autant.

Cinquième semaine

Ce qui a été fait.

La semaine dernière, je me suis rattrapé un peu en parlant du *canto* VIII laissé sans commentaire la semaine avant. J'ai insisté sur le fait que ce *canto* est un de ceux qui montrent les faiblesses de Virgile, le guide de Dante et donc qui permet de deviner que Dante s'émancipe peu à peu de son maître et surtout que plus tard il le fera encore plus.

En examinant le *canto* IX, j'ai insisté sur le fait qu'ici, comme en plusieurs autres endroits de la *Commedia*, Dante signale qu'il y a des secrets dans son œuvre, mais des secrets accessibles à l'intelligence d'un lecteur intelligent et diligent ; pour le dire autrement, il est clair là aussi, car Dante le dit souvent ailleurs, qu'il y a des messages, des enseignements cachés, mais décodables, dans son texte. Il me semble que je réussis à en saisir quelques-uns, mais je reconnais que rien n'est sûr. En revanche, je signale que comme tactique rhétorique, cette suggestion répétée est un moyen habile de stimuler l'attention réflexive du lecteur. Du coup, elle mine ceux qui voudraient croire ou faire croire que tout est clair et cohérent et orthodoxe dans le récit.

Le *canto* X est le *canto* de l'avenir, car on en parle beaucoup. J'en ai profité pour signaler qu'une des raisons pour lesquelles une œuvre comme celle de Dante peut intéresser encore aujourd'hui, c'est qu'elle traite de l'avenir humain fondamental, soit celui de la vie après la mort. On peut toujours dire qu'on n'y croit pas (et une position semblable me paraît tout à fait défendable), mais ce qui me paraît indéfendable, voire mensonger,

c'est de prétendre que ce n'est pas fascinant. En somme, et pour le dire autrement, on trouve là le fond de la remarque que la philosophie, la figure la plus complète de la réflexion, est une tentative de penser la mort. Il faut ajouter que ceux qui prétendent savoir qu'il n'y a pas de vie après la mort et qui se moquent de ceux qui affirment en savoir quelque chose ressemblent beaucoup à ceux dont ils se moquent.

Le *canto* XI présente ce que j'ai appelé la géographie générale de l'enfer et l'explication des divisions principales de l'*Inferno*. Je ne prétends pas que tout cela est bien clair (au contraire), mais je signale que Dante fait plusieurs fois des remarques sur l'ensemble (par exemple dans le *canto* d'aujourd'hui, il parle de l'hydrographie générale de l'enfer). J'en profite pour signaler que Dante et Virgile sont préoccupés non seulement par tel ou tel événement, ou tel ou tel cercle, mais aussi par l'ensemble. On peut en tirer la remarque suivante : les êtres humains aiment pouvoir placer les choses dans un ensemble. Cela n'est pas toujours possible, car la vision d'ensemble, reçue ou inventée ou découverte, n'est pas toujours cohérente, mais il y a un besoin naturel et donc un plaisir à mettre, ou à croire avoir mis, les choses à leur place. C'est ce que les Grecs appelaient le *logos*, le discours, le récit, la raison : les hommes, les animaux *logiques*, sont des êtres qui aiment placer les choses dans un tout au moyen des mots et donc dans leur pensée. Pour parler comme Aristote, tout ce qui existe à un début, un milieu et une fin, ou tout ce qui existe est un tout et en principe appartient au Tout.

Le *canto* XII présente bien des exemples de monstres à deux natures. J'ai tenu à rappeler qu'un des secrets du texte de Dante est qu'il est pour ainsi dire une version poétique de l'être à deux natures qui est au cœur du christianisme : le Christ est une personne qui est à la

fois Dieu et homme, à la fois créateur et créature, alors que Dante est une personne qui est à la fois narrateur, et donc cause du récit en tant que tout, et acteur, et donc une partie du récit totalisant.

Canto XIII.

Dans ce *canto*, on rencontre une deuxième sorte de violents, les gens qui ont été violents envers eux-mêmes, soit les suicidés : on est donc dans le deuxième sous-cercle (ou giron) du septième cercle. Le suicide est le thème officiel de cette partie de la *Commedia* ; mais comme il arrive ailleurs, par exemple dans le troisième cercle qui concerne les gourmands, alors qu'on traite des conflits politiques et de l'envie non pas de la nourriture, mais de l'envie comme cause de la *guerre civile* ; comme il arrive ailleurs donc, le sujet officiel est accompagné, voire remplacé, par un autre sujet ; cette fois-ci, le sujet interlope est celui de la foi ou de la croyance.

Virgile et Dante entrent dans un bosquet sombre, pleins d'arbres laids et piquants où se juchent les Harpies. Or Virgile insiste pour dire que ce qu'on verra ici sera si bizarre que même Dante aura de la difficulté à croire (*torrien fede*) ce qu'il raconte (21). Or Dante ajoute, dans un vers *impossible* où le verbe *croire* est employé trois fois, qu'il vit dans la foi (25). Et les vers 46, 50, 62, 74, 82, 110 emploient de nouveau les mots *credere* ou *fede*. En gros, il est question de foi qu'on a dans les paroles d'un autre et de la fidélité qu'on a envers quelqu'un à qui on a promis quelque chose. (On pourrait ajouter qu'on parle d'un personnage historique dont le nom est *Federico*, et donc de quelqu'un qui est pris par la *fede*.)

Or il faut se souvenir que le christianisme, dont la *Commedia* est le plus grand poème, est bel et bien et d'abord et avant tout une foi, que le premier acte d'un

chrétien est de croire au Christ et au Père dont le Christ est le messenger, (comme le premier acte d'un musulman est de croire que Muhammad est le prophète du seul Dieu Allah) et que la foi implique qu'on donne son adhésion à des choses qu'on ne peut pas vérifier sans aucun doute, mais même qui vont contre ce qu'on peut bel et bien vérifier. De plus, la commande première du christianisme est de rester fidèle au Christ, comme le veut le nom de cette religion. Il en est de même du mahométanisme, et du bouddhisme, soit dit en passant.

Tout cela est lié au texte même du poète Dante, parce qu'il raconte des choses qui sont incroyables à moins d'être d'une naïveté difficile à qualifier, et à des choses qui sont croyables, peut-être, mais pas du tout vérifiables. Car il y a des choses qu'on croit, mais qu'on pourrait en principe vérifier, par exemple ce que dit un expert, un scientifique ou un universitaire. Mais Dante le poète prétend que les choses incroyables que Virgile a racontées dans son *Énéide*, il en a vu l'équivalent durant son voyage et donc que, non seulement le récit de Virgile est vrai, mais encore que le sien propre l'est tout autant.

Or cela met le lecteur devant un fait troublant, me semble-t-il, soit qu'aux lecteurs d'une œuvre de fiction, comme la *Commedia*, et l'*Énéide*, l'auteur demande un acte de « *suspension of disbelief* », comme disent les anglophones... Lire une œuvre de fiction demande qu'on suspende son incrédulité, qu'on joue à croire vrai ce qu'on sait être faux. Au fond, tout auteur de fiction demande à son lecteur de ressembler à un fidèle religieux envers sa religion et donc envers son dieu, ou plutôt de jouer le jeu d'un homme de foi. Mais alors que le lecteur d'une fiction croit, mais en même temps, ne croit pas, ou alors qu'un lecteur de fiction croit mollement, un homme de foi croit dur comme fer, pour employer une métaphore poétique. Au fond, cela

implique qu'un lecteur de fiction ne lit pas comme le fait un homme pieux qui consulte la Bible ou le Qur'an.

En revanche, un autre point me semble être souligné dans ce *canto*, un point qui est problématique depuis le début : ces damnés, ceux de ce cercle, comme ceux de tous les autres cercles, ont en quelque sorte un corps puisqu'ils sont devenus des humains à corps d'arbre ; mais le fait qu'ils ont des corps de végétaux rend problématique la communication avec eux. Il y a donc deux *fictions* folles dans ce texte : des âmes qui ont des corps d'arbres, et des arbres qui peuvent parler même s'ils n'ont pas, par définition, de poumons et de langues. Ces deux *faits* sont imaginables certes, puisque Dante les fait imaginer, mais impossibles, comme le prouvent les protestations de Dante qui dit qu'il faut y croire malgré tout. Or ce fait, et ce que Dante en dit ici, souligne les autres impossibilités, répétées, du poème : toutes les autres âmes de tous les autres damnés sont sans corps et pourtant souffrent comme si elles avaient un corps, sont visibles aux yeux et parlent (et entendent). En somme, ce qui est raconté ici est sans doute impossible, mais c'est moins impossible que ce qui est dit depuis le début : en supposant des humains dont le corps est un arbre et qui souffrent quand on blesse leur arbre/corps, cela est plus sensé que des humains qui ne sont que des âmes sans corps et qui pourtant se comportent comme si elles avaient un corps.

Enfin, il est remarquable à quel point ce *canto* traite aussi de la pitié (*pietà*). Au début et à la fin du *canto*, deux suicidés accusent les gens de ne pas avoir de pitié pour eux. Ensuite, Virgile s'excuse en disant que s'il a demandé à Dante d'arracher une branche, il l'a fait à contrecœur, et donc contre sa tendance à la pitié. Enfin, Dante refuse de poser des questions au suicidé parce qu'il est pris par la pitié. Il est possible que ce détail ne

soit pas du tout significatif, mais il me semble quand même intéressant : *pietà* en italien dit à la fois la piété (et donc l'acte de foi) et la pitié. Est-il possible que Dante invite son lecteur à faire un lien entre la foi (*fede*) chrétienne qui demande la piété (*pietà* en italien) et en même temps la pitié (*pietà* en italien)? Car le christianisme n'est-il pas, en un sens, la religion de la pitié? Et la piété n'est-elle pas une bonne chose, du moins pour un chrétien? Pourtant, selon certains interprètes de la *Commedia*, une des éducations (ou des dressages) que Dante reçoit en passant de l'enfer est de cesser d'être *pitoyable* chaque fois qu'il voit des gens souffrir; de plus, on a vu à quelques reprises Dante, et on le verra quelques fois encore, se montrer vindicatif et même se réjouir de voir certaines personnes souffrir; enfin, depuis le début, comme il a déjà été dit, Dante fait montre, et joue avec, le plaisir de faire souffrir, au moins en imagination. On pourrait résumer tout comme suit, soit en posant des questions sur le texte et ce qu'il raconte : qu'en est-il de la pitié (et de la colère ou de la vengeance ou de la justice)? quand est-elle bonne? que vaut une foi, une piété qui, comme le christianisme, incite à la pitié? que vaut une poésie qui donne du plaisir en décrivant des êtres qui souffrent?

Il est possible qu'une autre remarque ne soit d'aucune utilité, mais je la propose quand même; encore une fois elle devient une question. Il me semble que ce *canto* insiste beaucoup sur la voix, sur la parole échangée. Si c'est le cas, pourquoi cela serait-il lié à un *canto* portant sur la foi et la pitié? Quand on échange la parole avec un autre, quels rôles jouent la foi et la pitié?

Je propose encore un autre détail qui est peut-être intéressant : la peine des suicidés, telle que racontée par Pierre, une des âmes avec qui Dante discute, consiste à ne pas ravoire leur corps lors de la résurrection, mais à

les porter dans les branches (comme un corps de pendu en somme). Comme pour les adultères et bien d'autres maudits, la punition est bien adaptée à ces pécheurs. Et comme ailleurs, Dante montre de la pitié pour ce pécheur. Plus tard dans le poème, on nommera cette adaptation de la peine à la faute : c'est le *contrapasso*. Et à plusieurs reprises, Dante le personnage (ou même Virgile le personnage) mimera la faute décrite dans le *canto* ou contredira par son attitude ce que l'auteur semble affirmer.

Enfin, c'est sans doute le dernier détail, on apprend que courent alors par la forêt de buissons des suicidés, deux âmes de dépensiers (ils sont semblables aux suicidés en ce qu'ils ne se sont pas respectés, ou n'ont pas respecté leur substance !), qui brisent ainsi les branches, ou les membres, des suicidés, dont surtout un Florentin anonyme. Il n'en reste pas moins que ses *consommateurs* sans limite seraient bien plus *normaux* dans le cercle quatrième où l'on trouve les prodigues. Quoiqu'il en soit, leur punition est bien terrible : ils se font pour ainsi dire, voire dans la fiction et selon son niveau de réalité, manger par des chiens qui les pourchassent d'abord dans les buissons des suicidés. Je le rappelle : ces âmes n'ont pourtant pas de corps. En tout cas, on fait souffrir les uns par les autres, les suicidés devenus arbres par les dépensiers sans corps et les dépensiers sans corps par des chiens qui les déchirent.

Ce *canto* finit tout d'un coup et est continué dans les premiers vers du *canto* suivant. On ne comprend pas pourquoi Dante tient à créer un enjambement semblable, mais il est certain qu'il le fait. En somme, pourquoi finir son *canto* avant que le sujet (les suicidés) ne soit terminé ? Cette question reviendra, parce que le problème apparaîtra de nouveau plus tard. À vrai dire, pour peu qu'on revienne sur ce qui est déjà arrivé dans

le poème, cette question est valide pour plusieurs *canti* précédents, par exemple VIII et IX.

Canto XIV.

Dans ce *canto*, on trouve la description des punitions de ceux qui ont fait violence à Dieu (on est donc dans le troisième giron du septième cercle) : ils sont une troisième sorte de violents, et ils se divisent eux-mêmes en trois types (il fallait s'y attendre) : ceux qui sont étendus par terre, ceux qui sont assis en boule et ceux qui marchent et même courent. Mais les trois groupes, ceux qui marchent, ceux qui sont assis et ceux qui sont étendus sur le sable du désert, reçoivent des flocons de feu qui les brûlent : la punition pour leur révolte contre Dieu est une pluie de feu sur des âmes qui sont des êtres sans corps ; on voit que cela les blesse parce qu'ils se tapent sur un corps, qu'ils n'ont pas pourtant pour éteindre le feu qui pleut sur eux et se nourrit de leur chair. Cette incohérence a été signalée plusieurs fois : elle n'en est pas moins flagrante ici.

Avant de parler à un violent contre Dieu, Dante mentionne en passant le Romain Caton, lequel avait, c'est un détail de sa vie, traversé le désert avec son armée. Ce qui est mieux connu au sujet de Caton, et ce qu'il choisit tout de suite après avoir traversé le désert africain, c'est son suicide lorsqu'il a compris que César avait gagné contre les forces du Sénat romain traditionaliste et donc que la République romaine dont il était le porte-étendard était finie. Or dans la *Commedia*, Caton ne se trouve pas parmi les suicidés qu'on vient de quitter, ni même parmi les gens vertueux qui sont nés avant le Christ et donc qui ne pouvaient pas embrasser la foi chrétienne et méritent donc en principe d'être dans les Limbes, soit le premier cercle de l'enfer. On pourrait

toujours dire que Dante a décidé de ne pas le placer où que ce soit puisqu'il en parle, mais ne le rencontre pas.

Pourtant, on le trouvera plus tard dans le *Purgatorio* : selon Dante donc, Caton, un païen, un homme qui s'est suicidé, a évité l'enfer et ira au ciel. Cela est bizarre, et d'autant plus bizarre qu'il mentionne Caton pour la première fois ici en quittant le sous-cercle des suicidés. Cela est bizarre pour une autre raison : Caton lutte contre César et est récompensé, mais Cassius et Brutus qui firent de même sont au plus profond de l'enfer. En somme, le cas de Caton oblige à reconnaître que les choix de Dante sont mystérieux. Ceci au moins est sûr, et c'est un thème sur lequel on a déjà focalisé : ses choix jurent souvent avec les règles élémentaires de la foi et de la justice humaine la plus simple.

En tout cas, on entend parler d'abord Capanée, qui refuse de réagir à ce qui lui tombe dessus : son orgueilleuse révolte contre Zeus continue. Et Virgile le condamne avec sévérité, lui qui est un être de fiction, comme le sait bien Virgile le poète. Malgré la condamnation bruyante de Virgile ou plutôt à cause d'elle, un nouveau problème surgit, le problème de la *nature* de Dieu : en quoi le Dieu chrétien peut-il vouloir punir Capanée, un être de fiction, d'avoir affronté Zeus, un faux dieu ? À la limite, Il doit trouver juste une révolte semblable. Pourtant, en supposant pendant un instant qu'il soit un être historique, Capanée ne savait pas et ne pouvait pas savoir qu'il y avait un autre dieu qui était le vrai maître de l'Univers. Comment peut-il être puni pour son impiété, alors qu'elle s'adressait à Zeus, qui n'existait pas, pas plus qu'il n'existe lui, et non au Dieu chrétien ? En quoi Virgile peut-il être d'accord avec cette punition, alors qu'il sait maintenant que Zeus n'existe pas ? On peut toujours dire que Zeus et le Dieu chrétien, c'est au fond la même chose. Mais cette solution, à bien

y penser, est troublante, voire impie. De plus, si Zeus et le Dieu de la Bible sont le même, il n'est pas nécessaire de devenir chrétien pour honorer le Père du Christ ou le Yahvé d'Abraham. Et surtout alors Virgile pourrait mériter d'entrer au paradis, ce qu'il dit à plusieurs reprises être impossible... en raison de son impiété envers un Dieu, le Dieu du Nouveau Testament, qu'il ne pouvait pas connaître, mais qu'il connaîtrait maintenant.

Je profiterai de ce paradoxe pour signaler un autre problème qui existe depuis le début : la langue qu'utilisent les différents personnages qui parlent dans la *Commedia*. Capanée est un personnage fictif sans doute, mais il est un personnage grec et donc qui parle grec et ne comprend pas le latin, et encore moins l'italien ; Virgile est un Romain qui a existé et qui connaissait le grec, mais qui ne connaissait pas l'italien ; Dante est un Italien, qui ne connaissait pas le grec, mais qui connaissait bien le latin. Il suffit de réfléchir un peu pour se rendre compte que ces gens se parlent. Mais en quelle langue ? Par la magie du récit de Dante, tout est égalisé, ou nivelé, puisque le grec, le latin et l'italien semblent être la même chose et donc rendre possible une conversation entre des gens qui ne devraient pas pouvoir se comprendre. Mais dans la réalité dont la fiction est une représentation, ce qui se passe avec tant de naturel ne peut pas avoir eu lieu : Capanée a dû parler en grec, Virgile a dû lui répondre en grec, sans quoi le premier ne l'aurait pas compris ; mais Virgile a dû lui parler en latin sans quoi Dante n'aurait pas compris ; et Dante le poète rend tout cela dans une langue que son lecteur italien comprend, mais en faisant oublier le problème des langues qui sont parlées. Ce détail rappelle d'une autre façon que le lecteur pour ainsi dire habite dans un texte qui lui fait croire des impossibilités, et même qui

l'empêche de se rendre compte qu'il croit des impossibilités.

Virgile, ou Dante le poète, tire profit de la découverte d'un ruisseau de l'enfer pour expliquer l'hydraulique de ce lieu en parlant de la Crête mythologique et d'une statue biblique qu'on y trouve et dont sortent des larmes qui forment les rivières de l'enfer. Ce faisant, Dante crée un nouvel être qu'il prétend réel à partir de deux êtres, l'un et l'autre fictifs, qui se trouvent un dans la Bible et l'autre dans la mythologie gréco-romaine. Et tout ceci dans un *canto* où il montre comment un impie, mais un impie contre Zeus, est puni par le Dieu chrétien. Ce nouvel être, créé par Dante, est un vieillard, ou plutôt une statue qui a la forme humaine, qui pleure et qui produit les eaux de l'enfer.

Il est clair que pour Dante cet être gigantesque représente l'humanité ; tous sont d'accord sur ce point. Mais peu de gens signalent qu'il y a là une représentation assez pessimiste de la condition humaine sur terre et avant la mort : l'humanité ne rit pas, ni n'est-elle sereine comme un Bouddha ; l'humanité, comme la représente Dante et comme il veut qu'on l'imagine, pleure des rivières de larmes, depuis toujours et pour toujours. Il est important de signaler que selon la *Commedia* les exemples de l'humanité pleurent en cette vie, et en enfer et même au purgatoire, mais qu'ils sourient et surtout rient au ciel. Peut-être faut-il conclure que le rire est le seul paradis accessible aux humains, paradis dans lequel les lecteurs au moins entrent par la *Commedia*. Mais cela est trop fort, diront certains, et il faut revenir à ce qui est acceptable.

Au risque de se répéter, il y a au moins une remarque qu'il faut faire et qui concerne le tout début du *canto*. Le *canto* commence par des remarques sur un geste de pitié

de Dante pour un suicidé qui parle à la fin du *canto* précédent. Il est difficile, voire impossible, d'expliquer pourquoi il est utile, ou nécessaire, de placer trois vers qui selon toute logique normale devraient se trouver dans un autre *canto*, soit le précédent. Il n'y a qu'une seule conclusion possible, ou plutôt voici donc un choix inévitable : ou bien les divisions de la *Commedia* sont cohérentes, mais mystérieuses, ou bien Dante a fait ici une erreur bête parce qu'il négligeait quelque chose qui est évident et qui est facile à corriger.

Canto XV.

Virgile et Dante rencontrent une deuxième sorte d'ennemis de Dieu ; ce sont les homosexuels. Mais en quoi des êtres qui sont pécheurs sur le plan sexuel sont-ils des ennemis de Dieu en particulier, au point d'être placés à côté des blasphémateurs ? Certes, la sexualité et la religion sont souvent mêlées sur le plan de l'imaginaire ; plutôt, la question religieuse et la question sexuelle sont souvent liées par le texte biblique. Voici deux exemples : l'homosexualité est appelée la sodomie, comme ici dans le poème de Dante, parce que dans la Bible, c'est-à-dire dans la *Genèse*, Dieu punit les habitants de Sodome, lesquels, semble-t-il, s'attirent la colère divine en raison de leurs pratiques sexuelles (Dante y avait fait allusion dans le *canto* XI) ; mais aussi l'impiété, ou l'oubli de Dieu, est souvent rapprochée de l'infidélité sexuelle, comme chez le prophète Osée. Et je ne dis rien de ce livre mystérieux de l'Ancien Testament, le *Cantique des cantiques*, qui semble exister pour créer un lien imaginaire entre la foi et le désir sexuel, entre Dieu ou la religion et l'âme humaine. Pourtant la *Commedia* n'est-elle pas une sorte de *Cantique des cantiques*, laïque si l'on veut, qui décrit le désir amoureux et le lie à la question religieuse ?

Il n'en reste pas moins qu'en principe, la sodomie ou les pratiques homosexuelles se trouveraient plus haut, par exemple dans le deuxième cercle, où on trouve les adultères, soit des gens qui se sont laissés aller à leur passion sexuelle, et ce contre les règles de la bienséance ou de la morale. Pour justifier cette bizarrerie, l'argument de Dante est le suivant : l'homosexualité est contre nature (c'est une pratique sexuelle qui ne peut pas produire d'enfants, ou c'est une pratique sexuelle qui ne tient pas compte de l'usage naturel, et donc voulu par le Créateur, des organes sexuels) ; or, justement, la nature est produite par Dieu ; donc l'homosexualité est un péché contre Dieu. On devine tout de suite que l'argument est faible au moins parce que tout péché va contre une figure de la nature, du moins selon les théologiens comme Thomas d'Aquin et donc que tous les péchés sont des révoltes contre Dieu. En somme, l'argumentation de Dante est problématique, et même contraire à Thomas d'Aquin qu'il suit pourtant souvent ailleurs.

Il est utile de noter ici que selon le récit biblique, la ville de Sodome, dont on tire le nom *sodomites* qui sert à dire les homosexuels, fut détruite par une pluie de feu. Or les sodomites du récit de Dante sont punis par un feu semblable venu du même Dieu. Il y a donc un lien entre Capanée qui est puni par le feu du ciel de Zeus selon la mythologie païenne et les sodomites qui sont punis par le feu du ciel de Yahvé selon le texte biblique.

Tout cela, cette insistance sur l'homosexualité comme faute particulière et bien méchante, est d'autant plus intrigant que Dante semble avoir bien de la sympathie pour les homosexuels. (J'emploie l'ancien mot pour me rapprocher de ce qui devait être l'attitude des lecteurs de Dante.) D'abord, il note qu'il y en a beaucoup ; ensuite, il propose une plaisanterie à teneur sexuelle et même

homosexuelle qui indique qu'il connaît bien les mœurs des homosexuels (lire *Inferno* XV.21); enfin, il est reconnu tout de suite par l'un d'eux qu'il reconnaît tout de suite en retour. Encore une fois, on trouve cette contradiction entre ce que Dante le poète fait (il condamne Brunetto aux feux de l'enfer) et ce que Dante le personnage fait (il a de l'affection pour Brunetto).

Dante y rencontre donc Brunetto Latino, une sorte de père dont il est le fils spirituel, parce que ledit Brunetto fut son maître en poésie ; Dante est aimable avec lui au point de vouloir s'arrêter pour lui parler ; il dit même qu'il a du respect pour ce pécheur. Celui-ci annonce à Dante qu'il sera maltraité par les Florentins, qu'il méprise, mais qu'il sera sauvé à la longue. Dante répond à Brunetto qu'il lui doit beaucoup et en particulier qu'il a appris de lui comment devenir éternel, soit comment faire de la poésie pour devenir éternel, non pas par la grâce de Dieu, mais par la renommée artistique. À cela s'ajoute que Brunetto ne semble pas se préoccuper beaucoup de sa situation : condamné à souffrir en enfer, il est intéressé par son sort en tant qu'auteur, un point c'est tout (en cela, il ressemble en moins violent à Capanée du *canto* précédent qui souffrait sous la punition divine, mais ne se plaignait pas ; d'ailleurs, quand Brunetto prédit l'avenir de Dante, il ne parle pas de Dieu, mais d'étoile et de cosmos (ciel), pas du paradis, mais d'un port glorieux et ne parle pas de la vertu morale, où il ne peut rien, mais d'art où il aurait pu beaucoup aider. À la fin, le père spirituel de Dante indique le nom de trois autres sodomites, et suggère que ceux-ci se trouvent surtout parmi les écrivains. Il y a donc au moins un autre péché dont ce Brunetto semble coupable : même s'il brûle en enfer, il est indifférent à Dieu, à la religion et à l'éternité après la mort selon la doctrine chrétienne : la seule chose qui compte pour lui,

c'est son œuvre littéraire et le souvenir qu'il laisse de lui, et qui le rend pour ainsi dire éternel.

Encore une fois, et à deux reprises (*Inferno* XV.99 et 104), on suggère qu'il y a des secrets, des non-dits dans le poème de Dante. Ainsi Dante parle de son indifférence envers les malheurs que la fortune lui réserve (il ne parle pas du tout de Dieu et de sa Providence), laquelle ressemble à l'indifférence de Brunetto à son sort sous la Providence du Dieu chrétien. Or en parlant de cela, Dante parle du fermier qui renverse sa pelle, ou sa pioche, sans que Dante n'en soit affecté (*Inferno* 96), Virgile ajoute que celui-là écoute bien qui en prend bonne note ; Brunetto ajoute qu'il est mieux de cacher le nom de certains homosexuels. Est-il possible qu'il y a dans l'image de Dante une allusion à l'homosexualité, voire dans le silence de Brunetto à l'homosexualité de Dante, qui est lui aussi un écrivain, qui a tant appris de Brunetto, qui l'appelle deux fois son fils ? On ne peut pas l'affirmer, mais cela ne serait pas incompatible avec les remarques de ce *canto*. Ceci au moins est sûr : un chrétien pieux trouve ici tout plein de difficultés à réconcilier ce que Dante dit et suggère et le dogme catholique.

Canto XVI.

Arrivent dans ce nouveau *canto* trois Florentins, qui en principe sont aussi des homosexuels : on est donc encore dans le troisième sous-cercle du septième cercle. Mais ils n'en donnent pas grands signes, préférant parler (tout comme Brunetto d'ailleurs) de la ville de Florence et de sa situation politique. Pour la première fois, me semble-t-il, c'est Dante qui informe des âmes au sujet de la situation politique de Florence et non l'inverse. Comme des lutteurs qui s'agrippent l'un à l'autre, mais à trois, ils créent une roue, et l'un d'eux présente les trois, qui

furent hommes d'action mêlés à la vie politique de leur cité. Dante leur dit son admiration. Ils demandent ce qui en est de la ville de Florence. Dante leur ayant expliqué que la ville dégénère, ils le quittent avec une courtoisie qu'il leur rend bien et que Virgile cautionne depuis le début. Encore une fois, Dante se montre bien aimable avec ces homosexuels, qui sont d'ailleurs cette fois-ci bien plus des hommes politiques qu'autre chose. En tout cas, eux aussi sont préoccupés par leur renommée ; mais plutôt que désirer la renommée par la poésie qu'ils écrivent, ils demandent au poète d'assurer la leur en écrivant à leur sujet.

Tout ce qui se passe durant ce *canto* se fait sur un fond bruyant : on entend, et de plus en plus, le bruit de l'eau qui tombe. Rendu à l'extrême limite de ce cercle, Virgile jette la corde que Dante avait autour de la taille dans l'abîme : on dirait qu'il va à la pêche. Dante se demande, mais sans dire un mot, ce que fait son maître, lequel ayant deviné sa question lui répond. Dante signale qu'il y a du danger à faire affaire avec des gens intelligents qui devinent ce qui est caché.

Il est remarquable qu'ici Dante apprenne à son lecteur qu'il avait voulu attraper le léopard au moyen de cette corde : il n'en avait pas parlé dans le premier *canto* ; il parle donc de cette bête soudain, et pour la première fois depuis 15 *canti*. Est-il possible que l'auteur écrive mal au point de séparer ainsi deux détails qui iraient mieux ensemble dans le premier *canto* ? Ou bien cette *séparation* est-elle voulue et a-t-elle un sens ? Je ne saurais répondre aux questions que je pose, mais, je ne sais pas pourquoi au juste, je suis intrigué par cette scène que souligne d'ailleurs Dante.

À la fin du *canto*, encore une fois, il est question (1) du poème de Dante (il la nomme sa comédie), (2) du fait qu'il

espère qu'elle sera connue longtemps et (3) du problème de la vérité des paroles. Sur le troisième point, il faut signaler que selon Dante quand on a à dire quelque chose de vrai qui paraît faux, on fait mieux de se taire. Mais il ne peut pas se taire, et il jure sur son poème que ce qu'il raconte est vrai. Or il est patent que tout cela est faux et qu'il est pour ainsi dire impie de traiter son œuvre comme une sorte de Bible sur laquelle on peut jurer pour prouver la vérité de ce qu'on dit. En tout cas, il raconte comment une bête fantastique remonte d'en bas comme un nageur humain. C'est saisissant, et bien des commentateurs le soulignent. Par ce récit merveilleux, son poème illustre, encore une fois, le pouvoir des mensonges poétiques.

Sixième semaine

Ce qui a été fait.

Avant d'avancer, et pour mieux avancer, je tiens à faire comme chaque semaine un rapide retour sur ce qui a été fait auparavant. Donc j'ai présenté les *canti* XIII à XVI.

J'ai signalé que dans le *canto* XIII, même si on se trouve avec des suicidés et qu'on parle avec des suicidés, les mots qu'emploie Dante font réfléchir sur la question de la croyance et de la foi et donc de la foi chrétienne. Or la foi chrétienne est caractérisée par la pitié. Il m'a semblé que le texte de Dante fait aussi réfléchir sinon à la nature de la foi chrétienne, du moins sur la motivation du personnage Dante.

Ensuite, le *canto* XIV a été l'occasion d'une nouvelle réflexion sur une des caractéristiques fondamentales du poème de Dante, soit le fait qu'il amalgame des traditions bien différentes, celle de la mythologie grecque, laquelle est reprise par les poètes romains, et celle du christianisme, laquelle est fondue avec les dogmes chrétiens fondamentaux. Pour le dire de façon concrète, il est difficile de voir comment un blasphémateur grec imaginaire, qui, selon les poètes grecs, était en colère contre Zeus, peut intéresser un chrétien et d'abord comment il peut converser dans un poème sur l'enfer chrétien avec un Romain et un Italien. Cela dit, je signale qu'un des pouvoirs de l'œuvre de Dante est en même temps de présenter ces paradoxes, voire de les souligner, et de les faire disparaître par l'effet de la poésie.

Dans le *canto* suivant, soit le *canto* XV, j'ai noté qu'il y a une sorte de tension entre la position de Dante le poète,

qui place les homosexuels dans un cercle et un sous-cercle précis de l'enfer parce qu'ils sont des pécheurs contre Dieu, et Dante le personnage qui montre de la sympathie pour son ami et maître Brunetto. Cette sympathie du personnage révèle quelque chose au sujet de Dante le poète parce que Brunetto fait une apologie vigoureuse et fière de son art et que Dante le personnage, et même Dante le poète, reconnaît qu'il est d'accord avec son maître et père.

Enfin, en reprenant le dernier *canto*, soit le *canto* XVI, j'ai présenté la bête fantastique et mystérieuse qui remonte du huitième cercle vers le septième en nageant dans l'air. C'est une des images les plus puissantes du poème, image qui sera suivie sous peu par une nouvelle image tout aussi puissante : celle du vol plané dans le sens inverse, soit du septième cercle au huitième, sur le dos de la même bête.

Canto XVII.

Après une longue description de la bête infernale Géryon, Dante se voit envoyé par Virgile (pour qu'il ait une expérience tout à fait pleine de ce cercle) auprès des usuriers. Dante a une expérience partielle du cercle des violents, parce qu'il connaît les violents contre les autres, les violents contre eux-mêmes et les violents contre Dieu. Mais de ces derniers, il ne connaît que les blasphémateurs et les sodomites. Il n'en reste pas moins qu'on n'entend pas ce que Virgile dit à la bête pour qu'elle accepte de les prendre sur son dos. Dante est envoyé par Virgile, mais c'est aussi un moment où il se promène pour ainsi dire à son gré et sans surveillance dans l'enfer. On peut y voir un autre pas dans son émancipation.

La bête Géryon est un bon exemple, un autre, s'il en fallait, de l'éclectisme de Dante : il prend un mythe païen, la transforme en le simplifiant, lui donne quelques caractéristiques bibliques et l'inclut dans son récit. Or la bête Géryon est l'emblème de la fraude, qui est le péché puni dans les deux derniers cercles : elle a un visage d'homme et même d'homme juste, mais elle est un serpent par-derrière, avec un dard dangereux. Mais elle est aussi, à mon avis, un bon exemple de ce qu'on pourrait appeler la fraude iconographique : Géryon montre un dehors chrétien, mais est plutôt païen ou du moins à demi païen. On peut certes voir cet éclectisme comme quelque chose de respectueux du christianisme, et beaucoup des lecteurs font ainsi. En revanche, toujours de mon avis, il y a moyen de le voir autrement : le processus de Dante ne ramène pas la mythologie païenne dans la foi chrétienne autant qu'elle suggère que la foi chrétienne n'est au fond qu'une nouvelle figure de la mythologie, ou une nouvelle figure des croyances que les hommes ont inventées et dont les poètes, comme Virgile, ont profité pour créer leurs œuvres.

De plus, quand on examine la bête Géryon, on ne peut pas ne pas noter qu'elle est un autre exemple de ces êtres doubles (ou triples) qui se trouvent dans le récit et qui sont décrits par Dante. Or comme je l'ai signalé, les bêtes doubles, ou celles qui ont deux natures, font penser non seulement au Christ, qui est Dieu et homme, mais aussi à Dante, qui est à la fois l'auteur de ce qu'on lit et le personnage principal de l'aventure qui est décrite. Car on peut se dire, comme je l'ai fait, que Dante lui-même est un exemple d'être à deux natures.

En tout cas, cela met le lecteur devant le fait incontournable que la poésie en général, et cette poésie en particulier, est une sorte de fraude. Elle est une fraude parce que le personnage de Dante est double, à

la fois poète et personnage, et que le poème fait disparaître cette distinction, sur laquelle il est pourtant construit. Mais aussi et d'abord, je le répète, la poésie, et cette fois la poésie qui s'appelle *Commedia* est une sorte de fraude parce qu'on y présente à tout moment un mélange de traditions qui ne sont pas compatibles comme s'il n'y avait pas de problème de compatibilité. Enfin, c'est une fraude de façon plus fondamentale parce que toute poésie est un mensonge. Certes, la grande poésie contient des vérités, voire elle vise à dire la vérité, mais elle le fait en racontant quelque chose qui n'est pas vrai.

Pour en venir à la rencontre entre les usuriers et Dante, le poète précise qu'il n'a connu aucun des individus qui souffraient, mais qu'il reconnaît leur symbole, car chacun porte une bourse. Or ce symbole des différentes banques dont ils ont été les maîtres indique qu'il est question de gens qui gèrent l'argent ; il est utile de noter que selon la doctrine morale de la civilisation chrétienne, prêter de l'argent pour ensuite exiger de l'intérêt en retour était considéré un acte immoral. À la longue, la doctrine catholique s'est adoucie sans aucun doute, mais à l'époque de Dante ce n'était pas le cas. Sans doute, y avait-il du prêt à intérêt à la fin de Moyen Âge, mais c'était immoral et donc cela se faisait en cachette ou bien c'était laissé à des gens immoraux, comme les Juifs, soit des gens qui n'avaient aucun espoir d'aller au ciel.

Quoi qu'il en soit, Dante rencontre trois usuriers, ou familles d'usuriers, comme il le fait presque à chaque niveau et dans presque toutes les subdivisions des niveaux. La seule différence est qu'il le fait seul. En revanche, on ne peut s'empêcher de demander pourquoi les usuriers sont classés parmi les violents et les violents contre Dieu. Certes, ils s'attaquent à un principe, mais

l'usurier est d'ordinaire pour ne pas dire toujours un homme plutôt pacifique : il gère de l'argent ; c'est au fond un banquier. En quoi s'attaque-t-il plus à Dieu que d'autres criminels ou pécheurs ? Rien n'est bien clair, quoique Dante soit catégorique au sujet de la raison pour laquelle il mériterait d'être en enfer et juste ici en enfer.

En tout cas, Dante le personnage, ou plutôt Dante le poète, fait quelque chose d'assez osé : pour la première fois, il (par le moyen d'un de ses personnages) place quelqu'un qui n'est pas encore mort en enfer, et il le fera dans un prochain *canto* (XIX). En somme, il se donne ainsi une autre caractéristique de Dieu : non seulement se permet-il de juger les humains, comme seul Dieu en a le droit, et pour ainsi dire de les punir pour leurs péchés (seulement en imagination sans aucun doute, mais quand même) ; or bien mieux, toujours comme Dieu, il prétend connaître l'avenir et même être pour ainsi dire la Providence.

À la suite de cela, Dante décrit la descente fantastique d'un niveau à un autre sur le dos de la bête Géryon. C'est un des plus beaux moments de la *Commedia*, qui répond à celui qui mettait une fin au *canto* précédent. Je note que ce *canto* est plein de comparaisons naturelles (un homme ressemble à un bœuf), ou une maladie à une émotion forte, ou un événement à un autre tiré de la mythologie... En tout cas, le voyage du septième au huitième siècle et la façon de le faire sont décrits dans le détail, ce qui n'est pas toujours le cas, puisqu'il arrive par exemple que Dante soit inconscient quand il passe d'un cercle à un autre. Ici en tout cas, on dirait un voyage en planeur, où on sent l'air, et on entend l'eau, et on voit peu à peu les choses du bas se rapprocher. Ça me fait penser à un travelling dans un film.

La relation entre Dante et Virgile est soulignée par le fait que Dante ne sait pas dire son émotion, mais que le poète latin devine ce qu'il voudrait dire et fait ce qu'il voudrait qu'on fasse. Dante le personnage est faible (Dante le poète insiste là-dessus). Mais je ne peux m'empêcher de signaler que Dante le poète fait faire ce qu'il veut à Virgile le personnage.

Je ne sais pas pourquoi il en est ainsi, ni même si c'est un fait indubitable, mais je remarque que ce *canto* contient trois allusions à des scènes des *Métamorphoses* d'Ovide (Arachnée, Phaéthon et Icare). Dans les trois cas, ce sont des humains qui ont été punis parce qu'ils ont tenté des choses qui étaient au-delà de leur capacité en tant qu'humains, c'est-à-dire parce qu'ils se sont crus les égaux des dieux. Encore une fois, je ne peux pas m'empêcher de croire que Dante sait qu'il joue un jeu dangereux lui aussi puisqu'avec son poème, il fait comme les héros d'Ovide, soit il se mesure à Dieu.

Canto XVIII.

C'est le *canto* central (dix-septième sur trente-trois) de la description du voyage en enfer. On y entre dans le huitième cercle, le cercle de la fraude (mais pas de l'usure, car l'usure n'est pas une fraude, mais une violence portée contre Dieu). On explique la structure particulière du huitième cercle : c'est Dante le poète qui parle en son propre nom, et non un Virgile qui est cité par Dante le poète qui l'aurait entendu pour autant qu'il est aussi Dante le personnage. Est-ce là un nouveau signe de l'émancipation de Dante ? Si c'est le cas, c'est moins Dante le personnage qui s'est émancipé que Dante le poète qui s'émancipe de son récit pour trôner au-dessus de lui.

En tout cas, le cercle de la fraude est divisé en dix sous-cercles, ou *bolge* (sacs), qui ressemblent à des fossés ou douves qui entourent un château ; de plus, il explique qu'on passe d'un sous-cercle à un autre en passant sur un pont qui relie les berges d'un sous-cercle à ceux d'un autre ; enfin, on signale que chaque cercle subséquent et plus petit est placé plus bas que son cercle précédent. Il est remarquable que le premier sous-cercle serve à la fraude sexuelle, que ce soit celle des maquereaux, premier groupe qui marche vers Dante, ou celle des gigolos, qui s'éloignent de lui. En somme, la première *bolgia* contient les âmes de ceux qui furent des souteneurs et des séducteurs. Dante peut voir les uns parce qu'ils marchent vers lui, et les autres parce qu'il est monté sur un pont qui lui permet de s'arrêter de voir venir à lui ceux qui le dépassent dans le convoi intérieur et donc qui lui montraient le dos au début. Je retire l'information qu'encore une fois, Dante place la faute sexuelle parmi les moins graves.

La juxtaposition d'un Bolognais contemporain de Dante, un souteneur, et de Jason, un séducteur, rappelle comment la *Commedia* mêle dans le même récit des éléments d'histoire et des éléments de fiction. Je rappelle que cela produit deux effets simultanés : l'histoire acquiert les caractéristiques de la fiction et la fiction (et surtout la fiction des poètes anciens) prend des allures de réalité ; de plus, le monde gréco-romain est intégré dans le monde chrétien, mais aussi le monde chrétien dans le monde gréco-romain. J'ai déjà signalé cette dimension de la façon de faire de Dante, et j'en ai signalé les aspects problématiques, du moins pour un esprit pieux ou chrétien, du fait que les fictions mythologiques sont incluses dans un poème écrit par un chrétien et décrivant le monde après la mort d'après le dogme chrétien ; je signale aussi, et encore une fois, qu'il y a quelque chose de frauduleux à faire ainsi, à mêler deux

dimensions de notre expérience comme si elles étaient la même chose (la fiction n'est pas réelle, et la réalité n'est pas fictive, mais Dante fait comme si c'était le cas). Or tout cela se trouve dans un *canto*, ou une série de *canti*, qui porte sur la fraude.

Il faudrait sans doute signaler aussi, et encore une fois, que cette façon de faire, toute frauduleuse qu'elle puisse être, à des dimensions tout à fait admirables, au moins en ce qu'elle fait voir le pouvoir de la poésie ou de l'art ou de la fiction. Ne voit-on pas là les deux effets du récit poétique ? D'un côté, il peut transformer les êtres réels en types ; de l'autre, il fait si bien vivre des êtres imaginaires qu'on en arrive à les prendre pour des êtres qui ont bel et bien vécu. C'est une autre occasion de parler, et surtout de percevoir ce que d'aucuns ont appelé le « mentir vrai » de l'art en général et de la littérature en particulier.

Le souteneur rencontré ici, un chrétien, a honte et voudrait que Dante ne le remarque pas. Or en signalant qui il est, le poète augmente sa souffrance, ou du moins ne respecte pas son désir de rester inconnu. En revanche, le séducteur, Jason, un païen, ne s'intéresse ni à être vu ni à être caché : il est un aristocrate dans l'âme, un roi, comme le signale Virgile. Est-il possible que ce contraste, entre les deux êtres de deux civilisations, présentés par deux poètes de chacune de ces deux civilisations, que ce contraste donc soit significatif ? Disons-le comme ceci : il y a des attitudes, l'humilité ou la honte d'être un pécheur, qui appartiennent bien au christianisme, et d'autres attitudes, la fierté ou l'indifférence à plusieurs péchés chrétiens (ceux qui entourent la sexualité, par exemple), qui appartiennent bien au monde gréco-romain. En tout cas, il faut se souvenir que certains des habitants de l'enfer ont honte de leur situation, d'autres semblent y

être indifférents, et d'autres encore sont fiers de ce qu'ils sont et de la vie qui les a menés en enfer pourtant, et ils veulent qu'on se souvienne d'eux. et même en tant qu'habitants de l'enfer. Il faut s'en rendre compte certes, mais aussi y réfléchir pour saisir ce que pourraient signifier ces différences, d'autant plus que Dante dit souvent que son poème est plein de vérités cachées.

Sans quitter le *canto*, on passe à un deuxième groupe de fraudeurs, soit aux flatteurs, qui sont en fin de compte des souteneurs de fictions ou des gens qui vendent au plus offrant des vérités, ou des faussetés qui paraissent être vraies : non seulement sont-ils eux aussi des fraudeurs, mais ils ressemblent aux fraudeurs sexuels, tout en fraudant dans une autre matière ou d'une autre manière. Pour le dire autrement, les souteneurs et les séducteurs sont obligés de flatter ceux qu'ils séduisent. Il y a donc un lien à faire entre ces deux sortes de comportements ou de péchés. D'ailleurs, la présence de Thaïs dans ce cercle le prouve : elle était une prostituée, mais elle se trouve dans le cercle des flatteurs.

Comme le veut la sagesse populaire, les flatteurs sont des bouffes-merde dans la vie, des baise-culs... Or en tenant compte de cette sagesse populaire, dans l'enfer de Dante, les flatteurs sont punis d'une façon tout à fait convenable : ils vivent et nagent dans de la merde... De la merde spirituelle sans doute, mais qui doit être désagréable aux sens que les âmes n'ont pas sans quoi leur punition n'en est pas une. Au même moment, il faut bien voir que c'est par un mensonge poétique que Dante révèle (et punit) les mensongers. Et il faut voir encore une fois que son mensonge poétique est incohérent (des âmes sans corps, ou dont les corps n'ont pas les caractéristiques des corps ordinaires ne peuvent pas souffrir par la matière, et pourtant ces âmes-ci sont ainsi punies).

Je propose une hypothèse audacieuse au moyen d'une question. Qu'en est-il de Dante, le poète qui écrit un poème qui, sur un plan au moins, soutient la théologie orthodoxe chrétienne ? En faisant cela, est-il un flatteur ? On peut toujours dire qu'il est tout à fait pris par cette théologie et donc qu'il est sincère, et non pas fraudeur ou menteur. Mais cela va contre le fait qu'il connaît, par exemple, la philosophie d'Aristote, qui s'appuie sur la nature et sur la raison et non sur la *surnature* et sur la foi, et qu'il connaît aussi la littérature gréco-romaine, qui traite des dieux païens ; puisqu'il connaît des alternatives, il choisit donc, au moins un peu, de proposer une poésie qui soutient la théologie catholique de son temps. Or il est au moins en partie semblable à un flagorneur. De plus, comme je l'ai dit plusieurs fois déjà, son poème est au moins en partie un mensonge. Que répondrait-il à quelqu'un qui dirait de lui qu'il se prostitue et qu'il ment ?

On pourrait répondre que ces remarques exagèrent l'importance du mensonge et de la fraude et surtout sont injustes envers cette noble chose qu'est la poésie. En revanche et pour persister et signer, il me semble important de noter que la deuxième moitié du voyage en enfer (les cercles huitième et neuvième) porte sur la fraude, sur la tromperie, sur le mensonge, et sur la trahison. C'est un thème important pour Dante. On comprend pourquoi : il a été trahi, croit-il, par le pape Boniface. J'ajoute, pour ma part, qu'en tant que poète, il ne peut pas ne pas être intéressé par le problème du mensonge.

Il y a un équilibre dans les deux premières *bolge* ou sacs : chacun contient deux personnages, chacun contient un personnage réel et contemporain qui parle italien et un autre fictif et ancien qui parle grec, et enfin le premier

est présenté par Dante qui lui parle et le second est signalé par Virgile qui ne lui parle pas.

Canto XIX.

Ce *canto* est remarquable pour plusieurs raisons : son introduction dramatique (l'intervention forte de Dante le poète), la longueur de l'intervention de Dante (le personnage), la réaction forte de Virgile qui approuve de ce que Dante dit. En somme, tout cela signale que ce qui est présenté et ce qui est dit sont importants. On y parle, comme l'indique la première ligne, de simonie. Le thème de la simonie (vente des avantages religieux ou achat des mêmes avantages) se mue peu à peu en une critique du principe même du pouvoir temporel des papes. Or, je le rappelle encore une fois, ce thème est au cœur de la pensée politique de Dante ; il sera repris plus d'une fois par la suite dans la *Commedia*, et ce jusqu'au ciel, alors qu'en principe on devrait ne plus s'en faire au sujet de notre bas monde si imparfait. Au fond, la simonie est la version la plus visible, et la plus facile à critiquer, du mélange du pouvoir temporel (ou politique) et du pouvoir divin (ou religieux) : on vend des positions religieuses pour faire de l'argent, ou on les achète au moyen de l'argent qui vient du monde politique. Le dernier mot de Dante sur tout ce *canto* est ceci : je dis le vrai dans ce *canto*. On ne pourrait pas signaler avec plus de force ce qui est raconté ici dans une fiction, qui est par définition un mensonge et donc une fausseté.

La solution que propose Dante est au fond celle du bon sens : que le pouvoir politique s'occupe des choses politiques et que le pouvoir religieux s'occupe des choses religieuses ; quand il y a mélange des deux pouvoirs donc et le monde religion et le monde politique sont corrompus, sans parler du fait qu'on fait des injustices parce qu'on règle des problèmes religieux, qui ne

devraient dépendre que la vertu ou du vice, de la bonté ou de la méchanceté morales, de la droiture religieuse ou non, qu'on les règle donc en tenant compte d'autre chose.

La position de Dante est une reprise de la phrase bien connue du Christ : il faut rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu. Mais la réponse du Christ, tout élégante qu'elle soit, reste problématique ; aussi, si je critique la position de Dante, comme je le ferai sous peu, je suis bien obligé de reconnaître que je critique la position du Christ. Il est impossible de distinguer efficacement entre les deux domaines, et donc de respecter les deux pouvoirs en les distinguant. Que faire quand un crime politique a des éléments religieux ? Que faire quand le monde religieux a besoin du monde politique ? Que faire quand le monde politique a besoin du monde religieux ? On peut trouver bien des exemples qui illustrent ces questions en montrant qu'elles sont incontournables, et Dante le sait mieux que ses lecteurs parce qu'il en a souffert une bonne partie de sa vie.

En somme, il y a interférence constante et nécessaire, ou connexion, ou réciprocité, entre ces deux niveaux d'existence, parce que l'être humain qui habite les deux mondes est l'un et l'autre, soit un animal politique et un animal religieux, sans parler du fait qu'il est un animal raisonnable qui essaie de comprendre où commence une chose et où une autre chose commence, ou un animal qui fabrique des fictions en le sachant et par plaisir. Même la réponse contemporaine, qui tente de séparer les deux mondes en distinguant entre le public et le privé et en dressant une barrière entre les deux, suppose que les religions qui refusent cette séparation sont mauvaises et donc prend position dans le domaine religieux. De plus, à partir du religieux, la position moderne prend position sur le plan politique. De même, et pour revenir à la

Commedia, la solution de chrétienne typique qu'exprime Dante en reprenant la doctrine évangélique est sujette à des objections majeures. Tôt ou tard, il faut établir la supériorité d'un des deux mondes (ou d'un troisième, par exemple, celui de la pensée ou de la poésie).

Quand on veut comprendre le sens de ce *canto*, on doit noter que Dante suggère encore une fois qu'il y a des choses qu'il ne se permet pas de dire (mais que Virgile (et peut-être son lecteur) peut comprendre (*Inferno* XIX.30, et d'abord 21)). Car s'il ne les dit pas, mais qu'il dit à son lecteur qu'il ne les dit pas, si Virgile est capable de les comprendre, il est possible que le lecteur les comprenne aussi. Dans l'espoir d'aider ce processus de compréhension, je note que dans ce *canto* : 1. Dante affirme qu'il a lui-même brisé une font baptismal (19-21) pour sauver quelqu'un qui se noyait (il reviendra sur les fonts baptismaux de Florence au milieu du *Paradiso*) ; 2. par son récit, il inverse le miracle des langues de feu sur la tête dont on parle dans les *Actes des apôtres* (sans doute en faisant cela, il répète ce qu'il a déjà fait, soit créer des punitions qui sont des inversions des fautes) ; 3. Dante insiste sur les papes qui sont des criminels selon lui ; il avoue qu'il a peut-être été fou d'avoir dit (et de répéter dans son poème) tout ce qu'il dit au pape Nicolas ; il se présente comme le confesseur du pape qui reconnaît ses fautes, ce qui est de l'effronterie ; 4. Dante prétend que la prostituée de saint Jean dans *l'Apocalypse* n'est pas la Rome impériale – ce qui est l'évidence pour quiconque lit le texte, tient compte de l'auditoire qu'il visait et se souvient de l'auteur –, mais la Rome chrétienne, que saint Jean ne visait pas et, on peut le penser, qui ne l'aurait jamais visée (Dante répète cette énormité à la fin du *Purgatorio*, ou plutôt il la fait dire par Beatrice) ; 5. Dante prétend que Constantin est à la source de tout le problème quand il a abandonné le pouvoir politique à Rome pour le laisser entre les mains

du pape. Tout cela indique que Dante est critique envers l'église et que sa critique est à la limite de l'hétérodoxie. Et peut-être même est-il hétérodoxe. En tout cas, si comme il le dit, il tait des choses, il est possible qu'il cache son hétérodoxie, tout en la laissant voir ou entendre.

La question la plus importante est la suivante : la critique *dantienne* de l'Église vise-t-elle l'Église italienne de son époque et cherche-t-elle à la corriger et la redresser, comme saint François a fait ? ou par ce moyen vise-t-il l'institution à travers les siècles et pour l'ensemble de l'Occident, ce qui est beaucoup plus grave ? ou repose-t-elle sur un refus plus fondamental encore ?

Ce qui est sûr, c'est que Dante prétend que Constantin l'empereur qui a officialisé la christianisation de l'empire a commis une erreur en donnant du pouvoir politique aux papes ; en même temps, il prétend que les papes ont été infidèles au Christ et se sont comportés comme des Judas quand ils ont utilisé le pouvoir religieux pour gagner de l'argent. En disant cela, il faut bien voir que Dante touche à une question essentielle. Il critique le pouvoir politique, tel qu'il est compris de son temps, et il critique la pratique des papes (laquelle pratique, soit dit en passant, sera une des causes principales de la révolte religieuse qu'on appelle le protestantisme). Or encore une fois, Dante prétend qu'il est dans le vrai et que sa poésie exprime le vrai. Je suggère que pour Dante il y a un domaine qui règne sur le religieux et sur le politique, le domaine du vrai et de la poésie, ou de la philosophie exprimée par la poésie. Mais qui est le maître de ce domaine ? Le poète en général, et Dante en particulier, ajouterai-je. Les autres grands qu'il a rencontrés dans le premier cercle (*canto* IV) ne peuvent pas intervenir sur cette question parce qu'ils ne vivaient

pas dans un monde chrétien qui présente des versions nouvelles du problème théologico-politique. Si tout cela est vrai, on trouverait ici matière à prouver que du point de vue de Dante, il est le poète/philosophe le plus grand de l'histoire.

Quoi qu'il en soit du sens de ce *canto*, il est réussi sur le plan de l'imagination. On notera la punition si frappante : les *âmes* sont pour ainsi dire digérées par des trous qui sont des bouches (cela annonce la bouche de Satan et le sort de Judas à la toute fin de l'*Inferno*) ; il faut entrer dans la *bolgia* pour pouvoir parler avec les pécheurs ; quand Dante confesse et admoneste le pape Nicolas, celui-ci n'aime pas ce qu'il entend et réagit en bougeant encore plus des pieds (comme si les paroles de Dante avaient le même effet que le feu de l'enfer sur ses pieds) ; les pieds de Nicolas brûlent comme s'ils étaient enduits de graisse et que cette graisse brûlait son corps. On se souvient que les chrétiens mettent de l'huile sur le front des baptisés, des prêtres, des évêques et, sans doute, des papes, pour les embaumer et pour signifier leur noblesse. Ici l'huile se trouve sur les pieds, elle brûle, et elle signifie leur bassesse. C'est à ce moment qu'il faut se souvenir du cri qu'on a entendu en entrant en enfer : « *Pape Satàn, Pape Satàn, aleppe.* » N'y a-t-il pas un lien entre ce cri et ce que le lecteur voit ici ?

Mais tout cela est problématique pour au moins une autre raison. Au tout début du *canto*, Dante loue la sagesse divine parce qu'elle punit les mécréants, les pécheurs, selon ce qu'il convient. Les Américains diraient que « *the punishment fits the crime* », soit qu'il y a une justice, une justesse dans la punition par rapport au mal qui est fait. Le mot italien qui est employé ici, *giusto*, comporte cette ambiguïté. Mais qui ne voit pas que cette louange s'adresse au moins autant à Dante, qui invente ces punitions qu'à Dieu qui, peut-être, fait

comme Dante veut, du moins dans la *Commedia*. Pour le dire autrement, cette louange est adressée par Dante le personnage à une Sagesse divine qui agit comme le veut Dante le poète.

Pour réfléchir sur la justesse de la justice divine dans la *Commedia* de Dante, il faut prendre l'exemple qui se trouve dans le présent *canto* et poursuivre un peu dans la réflexion. Que font les papes au juste ? Ils utilisent les croyances humaines pour faire de l'argent ; ils fraudent au moins parce qu'ils ne croient pas en vérité et transforment les croyances des autres en argent. Mais que ferait un poète comme Dante ? N'utilise-t-il pas les croyances chrétiennes pour fabriquer (l'étymologie grecque de poète est le verbe *poiéin*, soit *fabriquer*) des vers, des fictions, des choses qui ne sont pas vraies ? N'est-il pas possible que sa liberté de poète soit fondée sur le fait qu'il ne croit pas ce qu'il transforme avec autant de brio ? En somme, Dante ne pourrait-il pas être coupable d'une sorte de simonie, une simonie poétique ? En tout cas, il me semble que le huitième cercle offre bien des occasions de réfléchir sur le pouvoir du poète.

Canto XX.

De nouveau, ce *canto* est remarquable parce qu'il propose quelque chose de nouveau : pour la première fois, Dante signale au lecteur à quel endroit spécifique il se trouve (le vingtième *canto* de la première chanson (*canzone* : je note que Dante ne dit pas *cantica*)). Le mot *moi* qui paraît dans les deux premiers tercets signifie deux personnes ou la même personne selon deux aspects : Dante le poète et Dante le personnage, ou Dante le scénariste et Dante l'acteur, ou, si l'on veut, Dante le créateur et Dante la créature. Or l'e poète a lui aussi des difficultés, qui sont différentes de celles du personnage, mais bien réelles. Mais quand on y pense,

les peines du personnage n'ont jamais eu lieu, et les peines de Dante ne sont que celles du poète. De plus, il signale que son récit peut avoir un effet éducateur : il prie Dieu que son lecteur puisse apprendre quelque chose, mais par lui-même, à partir de ce qu'on lui raconte, d'abord et avant tout en montrant des êtres humains qui sont déformés.

Or tout de suite après avoir dit cela, il montre comment Dante le personnage se fait éduquer (ou du moins sermonner) par Virgile : il ne devrait pas montrer de la pitié (cela est impie, comme le veut un jeu de mot possible en italien, car *piéta* signifie à la fois *pitié* et *piété*) pour ces personnages. Cela est bizarre parce que Virgile réprimande Dante du fait qu'il sent de la pitié pour ses devins torturés, alors que cela ne devrait pas se faire parce qu'en principe, les punitions de Dieu sont toutes justes. Or ces punitions, le lecteur le sait sans trop y penser, ne sont pas des décisions de Dieu, mais des inventions de Dante le poète. De plus, le personnage de Dante le poète, soit le personnage de Virgile, a déjà montré de la pitié ou du moins du respect pour plusieurs de ceux qui sont condamnés par Dieu, ou plutôt par Dante agissant comme s'il était Dieu. D'ailleurs, les mots de Virgile le personnage sont au fond ceux de Dante le poète.

On notera que la punition divine (mais au fond la punition *dantienne*) des charlatans de la prédiction est de ne pas pouvoir voir devant eux, mais seulement derrière eux. Cela est magnifique : on les tord sur le plan physique sans doute, mais au fond cette punition est une sorte de torsion de la vie du pécheur.

En revanche, il est remarquable que cette chanson (*canzone*), qui porte sur l'enfer et ses habitants, soit dite porter sur des hommes (et des démons) qui sont

submergés (*sommersi*, et donc pas *enfouis* comme le veut la traduction de Jacqueline Risset). On peut souligner qu'il y a une image poétique (ils sont enfouis sous la terre, mais cela est comme être submergés sous l'eau) ; mais sur un autre plan, la traduction inexacte dit mieux ce qui se passe. Voilà donc l'occasion d'une observation banale, mais importante : la poésie est une façon mensongère de parler ; l'image dit ce qui est en disant ce qui n'est pas. Or ce *canto* de la *canzone* qui décrit l'enfer porte sur les gens qui utilisent les mots pour tromper, soit les menteurs de diverses sortes, mais surtout les menteurs qui utilisent la parole pour prédire l'avenir qu'ils ne connaissent pas. On peut se demander si le problème de l'emploi des mots pour dire le passé autrement qu'il ne fut n'est pas en jeu au moins en partie dans ce *canto*, car et Virgile et Dante n'ont pas vu ce qu'ils racontent dans leurs poèmes respectifs, parce que ces événements (les aventures d'Énée et celles de Dante le personnage) n'ont pas eu lieu.

En revanche, que les habitants de l'enfer soient submergés ou enfouis, ils sont bel et bien cachés, que ce soit par la terre ou par la mer. Cela permet de saisir quelque chose de la prétention de la poésie de Dante, et en fin de compte de toute parole profonde qui dit les choses : elle révèle, elle dévoile, elle enlève ce qui cache ce qui est, elle anéantit l'oubli dont souffrent les choses à cause de l'impéritie humaine ou de la complexité des choses ou de leur profondeur, qui sont enfouies sous leur surface. C'est là le sens de l'étymologie du mot grec pour dire *vérité*, soit *aléthéia*. La vérité est *dés-oubli*, comme disent les Grecs, ou *dé-couverte*, comme dit la langue française. Or on a ici un paradoxe important : par la poésie, on raconte des choses fausses qui prétendent être vraies (par une fiction ou par des métaphores) pour mieux dire des choses vraies qui sont invisibles tant

qu'on emploie les mots vrais de façon ordinaire pour dire les choses.

Je note que Dante a rencontré huit faux prophètes qui sont nommés : sept hommes et une femme ; de plus, il y a cinq personnages anciens (fictifs) et trois personnages contemporains (réels, en principe). Mais le cas le plus intéressant est sans doute le cas de la femme Manto. Car le Virgile de la *Commedia* a changé le récit de la vie de Manto, fille de Tirésias, proposée par le poète latin bel et bien historique : dans son *Énéide*, Virgile dit que c'est le fils de Manto qui fonda la cité de Mantoue après la mort de sa mère ; ici, il est dit qu'est fausse toute autre version que celle qu'il donne dans la *Commedia*, où Virgile prétend que Manto a vécu seule et est morte sans enfant. – Soit dit en passant, il est impossible que Virgile décrive le territoire comme il le fait dans sa nouvelle version (la description est celle de l'Italie contemporaine, et non celle du temps de Virgile). – Or Dante le personnage promet d'obéir à Virgile le personnage qui contredit Virgile l'auteur : Dante le personnage aura foi au récit de Virgile le personnage, qui contredit Virgile l'auteur, en raison de ce que Dante le poète met dans la bouche de Virgile le personnage.

Cela est comique sans doute. Mais il y a ici une tension aussi ou une difficulté pour le lecteur : puisque le Virgile auteur de l'*Énéide* a dit une chose, laquelle se trouve dans son texte, alors que le Virgile héros de la *Commedia* dit autre chose, lequel doit-on croire ? Pour le dire d'une autre façon, n'est-il pas possible que Dante présente un Virgile auteur qui répète les mythes et un Virgile homme qui n'y croit pas et qui exige qu'on n'y croie pas non plus ? Ou encore le personnage Virgile ne suggère-t-il pas que le poète Virgile a menti dans son poème en répétant ce que disaient les mythes de sa religion ? Mais alors qu'en est-il de Dante le poète ? Est-il possible que

lui aussi raconte des choses qu'il ne croit pas, en particulier en ce qui a trait aux histoires de sa religion ?

Il y a sans doute un autre élément intéressant et mystérieux qui appartient à cette scène. Dans ce sac du huitième cercle, on punit les gens qui mentent en parlant de l'avenir. Mais on est placé devant le fait que ou bien Virgile a menti au sujet du passé et donc au sujet de l'origine de sa ville natale Mantoue dans l'*Énéide*, et qu'il dit la vérité ici, ou bien qu'il a dit la vérité dans l'*Énéide* et que Dante (à travers la voix de Virgile) ment ici. Un des poètes ment au moins une fois : cela est nécessaire. Et voilà qu'on est amené à poser la question si la poésie n'est pas souvent menteuse quand elle raconte le passé, un passé qu'elle embellit quand elle ne l'invente pas, ou qu'elle noircit quand elle le reproduit. Et même n'est-il pas évident que Dante en racontant son histoire (sa descente en enfer, sa montée du purgatoire et son voyage au ciel) ment au sujet du passé ?

Pour en finir avec ce thème, je note qu'entre les prophètes préchrétiens du monde païen et les astrologues chrétiens du monde chrétien, il y a le cas fascinant des prophètes bibliques des Ancien et Nouveau Testaments. On n'en dit pas un seul mot, cela va presque sans dire. Car en parler mènerait à la question de la véracité de leur récit, ou de la différence entre leurs récits *prophétiques* et ceux des prophètes des autres religions et ceux des astrologues du Moyen Âge ou de la Renaissance (comme Nostradamus qui écrira bientôt). De plus, il y a le cas tout aussi fascinant, mais pour une autre raison, de Dante qui feint de prédire des choses qui viendront, mais qu'il connaît parce qu'au moment de les prédire il sait déjà qu'elles ont eu lieu.

Septième semaine

Ce qui a été fait.

La semaine dernière, avec le *canto* XVII, qui décrit le cercle des fraudeurs, on est entré dans les lieux sur le dos de la bête Géryon, qui en est le symbole. Or un fraudeur est quelqu'un qui paraît être bon, mais qui fait du mal. Le mal qu'il fait est la fraude parce qu'il enlève à quelqu'un d'autre ce qui lui est dû, mais pour le lui enlever, il doit d'abord le tromper.

Le *canto* XVIII livre la structure du huitième cercle qui est séparé en dix *bolge*, ou sacs, au moyen d'*argine*, ou digues. On y découvre les habitants des deux premiers sacs, les fraudeurs sexuels (les maquereaux et les gigolos), puis les flatteurs. En révisant la rencontre de la semaine dernière, je me suis rendu compte que je n'ai presque rien dit de la peine des flatteurs, ou que j'ai sauté ce que je voulais dire. Je corrige un peu et je répète et amplifie, parce que je trouve que Dante est très grossier et que c'est une des caractéristiques de ces *canti*. Il est important de signaler que la punition qu'il a inventée pour les flatteurs est de nager dans la merde. Pourquoi? La sagesse populaire utilise la grossièreté pour se venger des flatteurs : elle dit que les flatteurs sont des « lèche-cul » ou des « bouffeurs-de-merde ». Dante le grand poète italien accepte cette sagesse populaire et la met en image.

Le *canto* XVIII porte sur la simonie, une faute précise. Mais à travers sa présentation dramatique où, on le sent, Dante le personnage s'investit beaucoup, Dante le poète/penseur vise le problème central de sa pensée politique et un problème central de toute politique même

au troisième millénaire : comment gérer comme il faut l'intersection inévitable entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux ? Je suis d'avis, je le répète, que la solution moderne (d'exiger que le pouvoir religieux se retire tout à fait de la sphère politique), cette solution est presque aussi problématique que le problème qu'elle tente de régler, mais qu'on trouve aujourd'hui si juste qu'elle est devenue axiomatique, ou vice versa.

Le *canto* XX présente les fraudeurs qui prétendent pouvoir prédire, ou deviner, l'avenir. La punition que Dante imagine est encore une fois spectaculaire et violente. Mais ce *canto* contient un passage qui intrigue tout le monde : Dante le poète prétend que Virgile le personnage de la *Commedia* renie Virgile l'auteur de l'*Énéide*. Ce passage oblige le lecteur à noter qu'on peut non seulement mentir au sujet de l'avenir (entre autres, en prétendant savoir ce qu'on ne sait pas et qui n'appartient en principe qu'à Dieu), mais qu'on peut aussi mentir au sujet du passé. Or cela est d'autant plus important qu'il est certain (à moins d'être un lecteur tout à fait crédule) que Dante le poète ment au sujet du passé, soit au sujet des aventures de Dante le personnage. Cela place le lecteur encore une fois devant le problème de la poésie, cet art si puissant, qui ressemble tant au péché de la fraude.

Audition.

Avant de discuter des *canti* de cette semaine, j'ai pensé qu'il serait intéressant d'entendre un peu le poème de Dante. Je prends donc les derniers vers du *canto* XXI, à partir de 97.

On est donc dans le cinquième sac du huitième cercle, qui porte le nom *Malebolge*, mauvais sacs. On se trouve avec les démons Malebranche, mauvaises branches ; on

parle avec Malacoda, mauvaise queue. Celui-ci prodigue des conseils à Virgile et présente ses congénères aux noms terribles. Puis Virgile et Dante ont un brin de conversation.

Canto XXI.

Ce *canto* porte sur le cinquième sac du huitième cercle, le cercle des fraudeurs, mais il focalise l'attention du lecteur sur le sac des trafiquants. Les trafiquants sont les traficoteurs, soit les politiciens corrompus qui accompagnent tout pouvoir politique en vendant ou achetant des avantages politiques. Je signale qu'encore aujourd'hui on peut presque calculer le bien-être que connaissent les membres d'une société au degré de corruption politique dont on souffre. Ainsi en Afrique ou en Haïti ou en Russie, le degré de corruption politique est très élevé, et les populations locales souffrent alors que les hommes politiques (et ceux qui les achètent pour faire de meilleures affaires) sont gras dur.

Ce *canto* contient encore une fois une particularité qui a affaire avec l'œuvre de l'auteur : Dante signale que son épopée (par opposition à celle de Virgile sans doute) est une comédie ; il est même possible qu'il signale ainsi le titre de son œuvre : *Commedia*. En tout cas, les deux *canti* qui suivent sont, à mon sens, tout à fait comiques dans le sens ordinaire du terme. Dans ce contexte, il signale, encore une fois, qu'il y a des choses qu'il ne se permet pas de dire : il affirme que Virgile et lui parlaient de sujets dont il ne traite pas dans son œuvre. Il rappelle encore une fois qu'il est à la fois le personnage de son œuvre et son créateur.

Encore une fois, ce *canto* est réussi sur le plan de l'image centrale (les trafiquants d'influence politique doivent se submerger dans de la poix qui est brûlante et dégoûtante

parce qu'ils sont surveillés de près par des gens qui punissent leur moindre malversation), sur le plan de la vigueur des personnages (par exemple, les onze démons avec leurs noms surprenants et pourtant bien choisis) et sur le plan de l'action (Dante doute, avec raison, du pouvoir de Virgile sur les démons, alors que Virgile se laisser tromper par Malacoda).

On notera que, comme tant d'autres fois déjà et comme souvent à l'avenir, Dante le personnage est curieux et que sa curiosité le met en danger. En tout cas, Virgile l'avertit et le retire du bord de la *bolgia*. Mais Dante signale que ses yeux ont été plus rapides que le geste de Virgile, ce qui à mon sens est une autre indication que le disciple se *libère* de l'emprise du maître.

Après le trafic religieux des simoniaques et des devins, vient donc le trafic politique. La différence entre le trafic politique et le trafic religieux est presque nulle sur le plan conceptuel sans doute, mais aussi par la façon de les nommer (42) : l'argent du trafiquant fait que le oui devient un non, ce qui est contraire à ce que recommandait le Christ à ses disciples ; il y a donc un lien entre les règles du monde religieux et celles du monde politique. D'ailleurs, on pourrait demander comment il se fait que le trafic politique soit puni dans un cercle inférieur au cercle simoniaque : pour un bon chrétien, le crime des papes est plus grave par définition. Ce qui est une incohérence, en principe, c'est-à-dire si la *Commedia* est une œuvre tout à fait chrétienne. Le problème disparaît si la *Commedia* n'est pas une œuvre chrétienne... Ou si on suppose, ou on conclut, que Dante n'est pas cohérent. Mais cette dernière solution va à l'encontre des nombreuses explications que l'auteur donne de la structure rationnelle de son enfer. Est-il possible que les péchés politiques soient plus graves pour Dante que les péchés religieux ? Si c'était vrai, il

faudrait renommer son poème : la *Commedia divina* deviendrait la *Commedia politica*.

Le remplacement du visage par le cul trouve au moins deux expressions, une impie (48) et l'autre obscène (139). Il est possible qu'elle soit liée avec le renversement des simoniaques dans le *canto* XIX. Il est possible qu'elle soit liée aussi avec la fausseté qui est l'essentiel de l'art du trafiquant (il transforme le oui en non et doit, quand il négocie, dire oui pour dire non ; de la même façon, ici les visages sont remplacés par les culs). Il est possible qu'elle soit aussi liée au mensonge de Malacoda que Dante devine et que Virgile ne voit pas.

Il est comique de voir que dans le cercle des fraudeurs, Virgile cache Dante, négocie avec les démons et ne leur montre Dante qu'une fois qu'il est sûr de les avoir domptés et donc trompés. Or Virgile croit avoir dompté Malacoda en lui apprenant que c'est par décret divin qu'il guide Dante en enfer... Mais le fraudeur Virgile se fait frauder par le fraudeur Malacoda, comme on l'apprend plus tard, et comme Dante le devine tout de suite. De plus, en principe, le pouvoir de Dieu est total, mais cela est faux, comme le prouve le fait que les démons savent qu'ils ont assez d'initiative pour nuire à Virgile et à Dante. Ce qui veut dire que quand Virgile dit que tout est contrôlé par une volonté céleste, il se trompe, ou il ment, ou la volonté céleste de Dieu, ou poétique de Dante, veut autre chose que ce que veut Virgile.

On notera en passant que dans un monde tout à fait régi par le pouvoir divin, le drame est exclu : ce *canto* et les suivants sont donc intéressants parce qu'il y a une révolte et donc parce que les fraudeurs sont capables de frauder, soit d'aller contre les règles. En tout cas, au moment même où Malacoda semble céder au pouvoir

divin, il ment, et donc s'insurge contre ce qu'il prétend respecter, en disant que le prochain pont s'est écroulé (ils se sont tous écroulés) et que le suivant est intact (ce qui n'est pas vrai). À tout cela, il faut ajouter que la fraude politique, le trafic d'influence politique, constitue le crime dont Dante fut accusé et pour lequel il fut exilé.

Pour continuer un thème qui est apparu au moins avec le huitième cercle, je ne peux pas m'empêcher de rappeler, encore une fois, que la poésie est en un sens une fraude. Et que cela est essentiel à la poésie, et certes à ce poème qui s'appelle la *Commedia*. C'est peut-être le moment de signaler qu'il y a exactement onze noms de démons (tous inventés par Dante). Des noms comme Mauvaise-queue, Griffes-chien, Sale-dragon, Sale-chien, Rougeaud et ainsi de suite.

Canto XXII.

Ce *canto*, qui continue de près le précédent, est plein d'action : on décrit les méthodes de torture de démons, les ruses et tromperies d'une de leurs victimes et une lutte entre deux démons. Pour ce qui est de la ruse de Ciampolo, elle est l'équivalent des ruses de Virgile avec Malacoda et de Malacoda avec Virgile, et encore ici, quelqu'un se laisse tromper alors qu'un autre devine qu'il y a tromperie en action. On notera que le proverbe que Dante cite justifie une sorte de fraude : on vit comme un saint quand on est à l'église et comme un glouton quand on est à la taverne, ce qui veut dire qu'on se fait tout à tous, que cela est une règle de la vie et qu'on est rusé, qu'on est fraudeur, parce qu'on ne peut pas survivre si on est tout à fait sincère. En tout cas, au cœur même du sac (*bolgia*) consacré aux trafiquants, on constate que la négociation et surtout la négociation de mauvaise foi a encore droit de cité.

Il est remarquable que Dante décrive comment il était bouleversé par ce qu'il voyait, mais en même temps comment il tenait à en apprendre autant que possible (il est même fier d'avoir retenu les noms des dix diables qui les accompagnaient, lui et son maître) : la curiosité est plus forte que la pitié, et peut-être que la charité, mais plus forte certes que la peur. Virgile partage sa curiosité, et Barbariccia conforte l'un et l'autre.

Le *canto* est construit en trois sections où trois trios de démons agissent pour faire trois choses différentes, et Barbariccia, le décurion, comme le veut Dante, le seul nommé trois fois, agit trois fois. De plus, on nomme trois trafiquants. Une fois qu'on note la véritable obsession de Dante pour le chiffre trois, on doit se rappeler que malgré tout, le *canto* est d'une vivacité et d'une drôlerie remarquables et que la structure n'enlève rien à la beauté brutale du texte.

Canto XXIII.

Le *canto* vingt-troisième, consacré aux hypocrites, est bien différent du précédent d'abord parce qu'il est le lieu de la lenteur et de la lourdeur par laquelle on punit les hypocrites, mais sans qu'il y ait des démons, alors que les trafiquants d'influence politique étaient punis par des démons violents et rapides. Le contraste est saisissant. Mais la différence la plus importante vient de ce que ce *canto* est mystérieux de bord en bord.

On note d'abord que Dante compare Virgile et lui-même à deux frères qui marchent ensemble et que tout de suite après, au fond de la sixième *bolgia* du huitième cercle, ils rencontrent deux frères hypocrites, qui disent qu'ils sont dans un couvent. (Le mot *frate* revient sans cesse dans ce *canto* ; le traducteur rend le mot par *frère* et par *moine* et fait disparaître, ou presque, l'insistance du

texte originel.) En tout cas, en quoi Dante et Virgile pourraient-ils ressembler à des hypocrites ? Y aurait-il quelque chose de l'hypocrite chez Dante (et même chez Virgile) ? De plus, pour la première fois, me semble-t-il, les deux *entrent* sans plus dans une *bolgia* et donc se rapprochent des pécheurs au lieu de les observer de l'extérieur et de haut, ou du moins c'est ce qu'ils font d'abord. Cela est normal, sans doute : il n'y a pas de pont qui leur permette de surplomber la scène. Ensuite, Virgile est étonné par la figure de Caïphe (c'est la seule fois dans le poème qu'un personnage lui cause une telle réaction). Mais on ne sait pas pourquoi il est étonné. Enfin, la suggestion de Dante est que Caïphe, qui a dit qu'il est bon que le Christ meure pour le peuple, est un hypocrite, ou même le plus grand des hypocrites. Mais il n'explique pas du tout pourquoi il serait hypocrite. Et encore une fois, se profile le problème de la relation entre le politique et le religieux.

Mais tout commence avec un Dante qui réfléchit sur la fiction créée par Ésope (donc les œuvres d'art peuvent faire réfléchir) et qu'il l'applique à sa situation. Il s'agit de l'histoire d'une grenouille qui ment à un rat et l'emporte au loin pour mieux l'attaquer, alors que les deux sont mangés par un milan qui surgit à la fin du récit. (La fable est reprise par La Fontaine en *Fables* IV.11.) Or, Dante est explicite, la fable d'Ésope sert d'image pour comprendre ce qui arrive à Dante, et il en tire une conclusion qui lui fait peur. Mais comment raisonne-t-il ? Ça, il ne le dit pas. Qui est la grenouille, qui le rat et qui le milan ? Il semble que le milan soit le diable qui s'attaquera bientôt aux deux frères. Mais alors c'est que Virgile est la grenouille, c'est-à-dire que Virgile met la vie de Dante en danger... C'est bizarre sans doute, mais conforme en partie à ce qui a été dit : puisque c'est Dante qui depuis le début craint que quelque mal les assaille alors que Virgile se fait réconfortant comme la

grenouille. Mais cela impliquerait que Virgile a de la mauvaise volonté...

En tout cas, par une autre image (au sujet d'une image) le poète Virgile dit à Dante qu'il a compris d'avance ses craintes. Il serait difficile qu'il ne les ait pas comprises puisque dans le *canto* précédent Dante les a exprimées tout comme il les exprime cette fois-ci. Dante le poète décrit par la suite les actions de Virgile l'acteur avec beaucoup de sympathie : Virgile fait tout ce qu'il faut pour protéger Dante, qui est comme son enfant. Ils échappent ensemble aux démons grâce aux lois qu'a établies la « haute providence ». Il est ironique que cette haute providence soit, d'une part, Dieu, mais qu'elle puisse aussi être, d'autre part, Dante le poète.

En tout cas, une fois qu'ils se sont échappés du danger des démons traîtres, Dante parle avec deux hypocrites, lesquels lui en montrent un troisième : Caïphe. Caïphe est crucifié sur trois poteaux. Or c'est Caïphe qui avait suggéré qu'on fasse crucifier le Christ pour sauver la nation juive ; sa punition est adéquate : il est crucifié à son tour, mais il ne sauve personne. Or, en expliquant le sort du grand prêtre des juifs, on compare le sanhédrin à un concile catholique ; cela veut dire que Caïphe est l'équivalent du pape. On comprend que le ressentiment, sans doute justifié, de Dante est à la base de cette suggestion. Mais elle est en même temps terrible parce qu'elle amène à conclure que Dante, qui fut sacrifié par le pape Boniface, est l'équivalent du Christ.

Pourquoi Virgile est-il étonné de voir Caïphe ? Pourquoi à ce moment précis pose-t-il la question d'une sortie de la *bolgia* ? En tout cas, la réponse de l'hypocrite, qui cette fois en tout cas, dit la vérité fait que Virgile est en colère : il se rend compte que les diables veulent lui nuire et

surtout que Malacoda l'a trompé depuis le début et qu'il n'y a pas de pont pour traverser la *bolgia* des hypocrites.

Il est remarquable que l'hypocrite cite l'évangile de saint Jean et donc le Christ sans savoir qu'il le fait : la phrase que le diable est le père des mensonges vient de Jésus. En tout cas, on peut y voir ici un exemple d'hypocrisie : dans la remarque de l'hypocrite, il y a peut-être une critique méchante cachée de Virgile faite par l'hypocrite. Mais si on adhère à cette suggestion, on est bien obligé de reconnaître qu'il y a de la part de Dante le poète une critique de Virgile, qui est tout aussi méchante et encore mieux cachée.

Canto XXIV.

Dans ce *canto*, on visite la septième *bolgia* du huitième cercle, un sac consacré aux voleurs. Mais le thème du *canto*, certes le thème initial, semble être celui de l'effort, soit de la nécessité de faire des efforts pour réussir sa vie et, en fin de compte, pour devenir éternel : on parle dès le début du découragement d'un fermier, mais qui reprend courage ; Dante parle de lui-même, qui fait comme le fermier ; Virgile en fait le thème de sa recommandation. Tout cela est lié à la question de la honte : il faut se soucier de ce qui paraît, de son apparence, quitte à la fausser pour être à la hauteur de ce qu'on voudrait être. C'est ainsi que tout au contraire, le pécheur a honte que Dante l'ait reconnu : cela est pire que la mort pour lui. Mais la gloire et la honte et l'éternité dont on traite dans ce *canto* n'ont rien à voir avec le christianisme : ce sont des réalités humaines, rien qu'humaines. Par ailleurs, il y a là, dans l'explication du réflexe de fierté qui cache les faiblesses et qui fait qu'on se montre plus fort ou plus sûr de soi qu'on ne l'est, il y a là donc quelque chose de la fraude, ce qui est paradoxal, il faut bien l'admettre.

La scène que Dante voit dans la *bolgia* est presque hallucinée : un être aux mains attachées derrière le dos comme tous les voleurs, se fait mordre par ses menottes-serpent, puis disparaît et se reforme. Il est remarquable que Dante dise que ces transformations se font avant qu'on ne puisse écrire les voyelles *i* ou *o*, lesquelles forment le mot *io* (moi).

Dante ne parle pas directement au pécheur, mais il le fait par l'entremise de Virgile qui insiste sur le fait qu'il obéit à son disciple. Pourquoi ? Ceci au moins est clair : Virgile facilite la curiosité de Dante, voire l'approuve. En revanche, le pécheur (un voleur de sacristie qui fait porter le crime par un autre (encore une fois, c'est la question de la réputation) a honte d'être vu ainsi (et Dante le poète le blesse parce qu'il rapporte ce qu'il a vu) et il annonce que les Blancs (dont Dante fait partie) seront chassés de la Toscane. C'est une sorte de vengeance, qu'il assume en toutes lettres dans le dernier vers.

Il est facile pour Dante d'avoir un pécheur qui annonce l'avenir parce qu'au moment où il écrit l'avenir a déjà eu lieu. Mais la prophétie de Vanni Fucci est obscure, et même pour quelqu'un de l'époque de Dante.

Huitième semaine

Ce qui a été fait.

Comme toujours, je reviens en arrière avant d'avancer. C'est une occasion pour moi de rappeler les remarques de la semaine passée et parfois de corriger un peu ce que j'ai raconté ; c'est aussi une occasion pour ceux qui veulent poser des questions, demander des éclaircissements, voire exiger des corrections.

Le *canto* XXI présente l'extraordinaire cercle des corrompus politiques et des démons qui les surveillent. C'est un des moments étonnants de la *Commedia*, pour au moins une raison, cruciale : Virgile est trompé par le démon principal, Malacoda, alors qu'ils se trouvent tous dans le cercle général des fraudeurs et donc des menteurs. Ça ne peut pas être un accident que Dante le personnage se montre plus clairvoyant que son guide, et ce dans cette *bolgia* précise.

Le *canto* XXII montre une lutte constante entre les surveillants (les démons) et les surveillés (les traficoteurs), et surtout peut-être il fait la *preuve* que les règles de l'enfer peuvent être contournées, comme dans la vie les règles de la société peuvent être contournées par les traficoteurs justement.

Le *canto* XXIII, celui qui présente la *bolgia* des hypocrites, montre un contraste entre la rapidité de l'action nécessaire pour échapper aux démons déchaînés qui veulent nuire à Virgile et Dante, d'une part, et la lenteur des hypocrites, de l'autre.

Le *canto* XXIV présente la *bolgia* des voleurs, qui appartiennent à la huitième sorte de fraudeur. Ils sont punis par des serpents qui leur attachent les mains et qui les détruisent d'une façon ou d'une autre. J'avoue que je comprends bien une partie de la punition, du *contrapasso*, pour employer l'expression de Dante : attacher les mains des voleurs, c'est rappeler le geste typique des voleurs. Mais pourquoi les voleurs sont-ils détruits dans leur corps (qui n'en est pas un puisqu'ils sont des âmes) ? Je ne le sais pas.

Quelques remarques linguistiques.

Il est difficile de traduire comme il faut, et c'est encore plus difficile quand il est question de poésie. La traduction de Jacqueline Risset est en gros bonne, et parfois excellente. Mais de temps en temps, il me paraît que la traductrice commet des erreurs. Dans une première édition de sa traduction, il y avait un très grand nombre d'erreurs. Dans la nouvelle édition, on en a corrigé, disons, les deux tiers, mais il en reste. J'en ai plusieurs à signaler cette semaine.

Voici quelques corrections suggérées : *acerbo* (XXV.18) *l'un di loro* (l'un d'eux), *stella bona o miglior cosa* (XXVI.23) et *che* (66), *duro* (XXVII.56), et *sciolte* (XXVIII.1) et *contrapasso* (XXVIII.142).

Voilà pour la traduction. Mais il faut aussi faire une remarque linguistique sur le texte originel. Car il y a dans le texte même de Dante, de façon régulière des insistances étonnantes, des répétitions qui peuvent être significatives. Je rappelle les remarques sur *fede* (XIII) et sur les *frati* (XXIII). Dans le *canto* XXVI, on a la reprise du mot *prière* trois fois en deux vers.

Mais dans le *canto* XXV, Dante le poète utilise souvent le couple « l'un et l'autre », et aussi, cela va ensemble, des mots « un » et « deux ». Soit : les couples « l'un et l'autre » et « un et deux » disent l'un et l'autre, ou une et même deux fois, la même chose. La traductrice fait de son mieux pour suivre le jeu de Dante, sans pouvoir, ou sans vouloir, le respecter tout à fait.

Canto XXV.

Ce *canto*, comme le précédent, est consacré aux voleurs et aux serpents qui les punissent. Ce qui place le lecteur devant le mystère (un autre) de la division des *canti*. Pourquoi certains *canti* sont-ils consacrés à un cercle ou à une division de l'enfer, alors que d'autres *canti* en contiennent deux ou encore alors que certaines sections de l'enfer exigent deux, voire trois *canti*? La réponse la plus simple serait que plus une division est importante, plus Dante lui accorde de vers et parfois plus d'un *canto*. Si c'est vrai, cela veut dire que les voleurs sont pour lui des êtres plus intéressants, plus dangereux, plus méchants que les autres. En tout cas, je le rappelle, on est dans le cercle des traîtres ou des fraudeurs, ce qui signifie que le vol est une sorte de trahison ou de fraude. Or Dante a placé la fraude religieuse, la simonie, qu'il croit une faute majeure, plus haute que la fraude de propriété, le vol. Or pour Dante, je le rappelle, plus on est haut en enfer, plus la faute est légère, et vice versa.

En tout cas et pour entrer dans le détail du texte, Dante rencontre un certain Vanni Fucci. Son blasphème est terrible, tout comme sa punition. Mais cet acte cause toute sorte de problèmes pour un lecteur attentif de la *Commedia*. Et d'abord, il est juste de noter que Dante se permet à lui-même de dire des choses terribles en faisant parler ses pécheurs. C'est là la prérogative de tout artiste au fond. Mais il n'en reste pas moins que cela peut être,

et que cela est souvent, perçu comme une licence problématique. Penser au *Tartuffe* de Molière : ce dernier met en scène un faux dévot ; il prétend qu'il est un homme pieux qui dénonce les impies qui feignent d'être pieux. Mais de son temps, et encore aujourd'hui, on a pu imaginer qu'en montrant un Tartuffe, Molière a d'autres intentions, soit de montrer les dévots pour ce qu'ils sont, soit tous faux : en lisant le *Tartuffe* de Molière, en assistant à une représentation de la pièce, tout lecteur, tout spectateur se demande, comme le firent les premiers spectateurs : Molière condamne-t-il les religieux ou seulement les mauvais religieux ? Il est certain que plusieurs femmes et hommes pieux en France ont prétendu que Molière visait l'ensemble de la religion, alors que Molière s'est toujours défendu en disant qu'il ne visait que les mauvais religieux. Mais qui dit vrai ? Et comment décider entre les deux interprétations ? Je ne suis certain que d'une chose : ne pas reconnaître l'existence et la plausibilité de deux interprétations, c'est perdre de vue le texte, et surtout refuser de penser.

Ce premier problème est d'autant plus vrai que dans la suite du texte Dante dit que Vanni Fucci est impie, encore plus que ne le fut Capanée : les deux ont blasphémé Dieu. Or il y a deux difficultés à cette comparaison, deux difficultés que j'ai déjà signalées, mais que je tiens à signaler encore une fois : Capanée est un personnage fictif, alors que Vanni Fucci est un contemporain de Dante ; et surtout, Capanée maudissait un dieu grec, alors que Fucci maudit le Dieu chrétien. On dirait que Dante mêle tout et donc qu'il est assez brouillon ; l'autre option serait de penser que Dante sait ce qu'il fait et qu'il suggère, entre autres choses, que le Dieu chrétien est aussi vrai, ou aussi peu vrai, qu'un des dieux grecs. Mais alors Dante devient au moins aussi impie que Vanni Fucci.

Enfin, tout ceci se passe dans le cercle des fraudeurs, les gens qui falsifient les choses et les êtres humains. Un voleur falsifie en ce sens qu'il change le propriétaire légitime d'un objet pour un autre qui en devient le propriétaire illégitime, ou légitime en apparence. Pour Dante, les fraudeurs sont pires que les adultères et les gourmands, d'une part, et que les violents, d'autre part, parce que les fraudeurs utilisent l'intelligence. La passion qui désire est tout à fait animale, alors que la passion agressive est déjà plus humaine parce qu'elle suppose quelque chose de plus grand que le corps ; de ce fait, elle est pire. Or non seulement le fraudeur suppose quelque chose de plus grand que le corps, soit l'intelligence, mais encore il utilise l'intelligence pour réussir son crime. Encore une fois, c'est là la preuve que son crime est pire que les deux précédents.

En revanche, le monde de l'intelligence est celui du poète et du penseur. Or le poète est le fraudeur le plus extraordinaire de tous. On a seulement à se souvenir, encore ici, que Dante le poète, celui qui écrit la *Commedia*, est un fraudeur hors pair ou, comme on le verra dans le *canto* XXX la semaine prochaine, il est le falsificateur suprême, parce qu'il invente des êtres humains. Mais quand on invente des personnes, on peut voler des personnalités. Les poètes sont des êtres humains qui font comme les voleurs d'identité qu'on trouve, semble-t-il, sur Internet.

Dante voit alors le centaure Kakos qui est décrit par Virgile, qui dit les mots que Dante le poète met dans sa bouche, en italien et non en latin. Viennent ensuite trois esprits qui se feront transformer. Dante le personnage exige que Virgile le personnage se taise. C'est un autre signe, encore un, que ce Dante prend de l'importance et acquiert de l'indépendance par rapport à Virgile. Pour ce

qui est de Dante le poète, son indépendance est totale depuis le début. Mais il y a plus : sous peu, Dante le poète va dire à deux autres grands poètes de se taire. Cela fait donc trois grands poètes, trois grands parleurs, sommés de faire silence. Et ils doivent le faire pour mieux laisser Dante parler, ou parce que Dante a parlé mieux qu'eux, et pour de bon.

Les scènes de métamorphoses sont magnifiques. Dante les souligne en s'adressant à son lecteur : il dit à son lecteur qu'il ne le croira pas lui Dante le poète puisque lui Dante le personnage ne croyait pas ses yeux. De plus, comme je l'ai dit, il provoque Lucain et Ovide en disant qu'il les surpasse. Or ces deux poètes font partie de ceux qui ont accueilli Dante parmi les grands poètes du passé dans le *canto* IV, dont l'action se passe dans les limbes : Dante dépasse ces deux-là, tout comme il a dépassé, ou du moins corrigé, son guide Virgile en tant que poète, et qu'il, c'est-à-dire cette fois Dante le personnage est en train de s'en libérer en tant que guide. J'annonce que, dans le *canto* suivant, il se mesurera à Homère en tant que poète, et en même temps au personnage de l'*Odyssee* d'Homère, Ulysse, en tant que personnage.

Il faut donc conclure que la confrérie des poètes, qui s'entendent entre eux et s'admirent les uns les autres, selon ce qui a été dit plus tôt, est en même temps un groupe d'hommes en compétition les uns avec les autres : Virgile imitait Homère et essayait de le dépasser, tout comme Dante imite Virgile et essaie de le dépasser. Ici en tout cas, il se mesure à Lucain et à Ovide et prétend les dépasser. Dans le *Purgatorio*, il se mesurera à Stace et prétendra le dépasser, au moins sur le plan de la vie. Dans la liste des sept poètes classiques que j'examine, le seul qui manque, soit dit en passant, est Horace. Or Horace est l'auteur d'au moins un poème classique : *Art poétique*, qui est une réflexion sur les

tours des poètes. Soit dit en passant, l'*Art poétique* de Horace fut imité et, semble-t-il, dépassé par l'*Art poétique* de Boileau. N'est-il pas possible que Dante croie dépasser Horace aussi en tant qu'analyste de l'art poétique ?

Quant à ces quelques vers, peut-être l'essentiel à noter est la fierté de Dante. On peut certes suggérer que la fierté est en principe opposée à l'humilité chrétienne. Et il faut au moins noter que Dante le poète est tout à fait conscient à la fois qu'il est un poète et que la poésie consiste à dire les choses les plus fascinantes de la façon la plus adéquate. Si Dante est un chrétien et donc humble, il est quand même fier de son art et de son talent, et exige même les premières places, au contraire de ce que le Christ recommande, voire commande, dans le Nouveau Testament. La réconciliation de ces deux émotions, ou de ces deux comportements, n'est pas facile, quoi qu'en dise Thomas d'Aquin dans la *Summa theologica*.

La description des métamorphoses qui ont lieu dans ce *canto* signale à tout moment comment une chose devient deux (la langue, par exemple), comment deux deviennent un (les jambes, par exemple) et comme un devient un autre peu à peu de façon qu'on voit un moment deux choses différentes qui étaient un devenir une (ou l'inverse). Il vaut la peine de lire attentivement tout le texte (*Inferno* XXV.109-124). Or Dante signale auparavant qu'il s'oppose à deux poètes : Lucain et Ovide, parce que l'un et l'autre, selon Dante, ont proposé deux humains qui se métamorphosent. Dans le cas d'Ovide, cela est inexact : le poème les *Métamorphoses* présente un très grand nombre de métamorphoses, et non une seule. Or je le rappelle depuis le début de la *Commedia*, Dante est en train de se transformer de personnage en poète et de poète en personnage, à tel

point qu'on ne sait plus si Dante le poète est le répétiteur de Dante le personnage, ou si Dante le poète est l'inventeur de Dante le personnage. En cela n'est-il pas plus grand que Virgile qui invente un personnage qui est différent de lui, Énée, comme Homère avait décrit les aventures d'un personnage différent de lui, Ulysse ?

Si on prend la peine de relire la métamorphose dont je cite quelques moments, il y a juste sept étapes dans la métamorphose qui mène d'un lézard à un homme, et ensuite sept étapes dans la métamorphose inverse. Il y en a sans doute qui, comme moi, trouve cette double imitation poétique du sept chrétien tout à fait saisissante.

Soit dit en passant, Dante maltraite un membre de sa belle-famille (Buoso Donati), qui est un membre des guelfes noirs et donc un de ceux qui l'exilèrent et un membre de la famille de son épouse. Jolie vengeance !

Canto XXVI.

Comme les *canti* VI et XVI, le *canto* XXVI porte sur la vie politique de Florence. En tout cas, le *canto* commence par une mystérieuse apostrophe adressée à la ville de Florence, laquelle devrait avoir honte que Dante raconte comment il a trouvé en enfer des Florentins, cinq en tout, qui étaient des voleurs. Ensuite, encore une fois, Dante prétend qu'il aura des choses fantastiques à décrire ; il rappelle qu'il est double, soit le personnage de son histoire et le poète de son aventure : il a vécu des émotions fortes qu'il revit au moment de les raconter ; il a vu et maintenant il se souvient pour mieux dire. Mais pour raconter ce qu'il a vu cette fois-ci, ce qui était douloureux au point de le troubler encore quand il le raconte, il utilise une comparaison paisible, champêtre : celle des lucioles que voit à la tombée du jour un paysan

qui se repose. Il y a un contraste fort entre les humbles lucioles et les héros que sont Ulysse et Diomède et plus tard Guido ; il y a aussi un contraste entre la passion violente qu'il dit avoir sentie et la scène champêtre qu'il décrit.

Il est clair, encore une fois, que Dante est curieux : il se penche au-dessus de la *bolgia* parce qu'il veut voir et comprendre, mais il doit se retenir sans quoi il tomberait (*Inferno* XXVI.43-45). De plus, mais avant, il indique qu'il doit se retenir encore quand il raconte ce qu'il a vu. Sous peu, il parlera avec Ulysse, qui lui ne s'est pas retenu quant à son désir de tout voir pour pouvoir tout raconter. Il y a donc à tout moment une sorte de tension contrôlée ou non entre la pulsion de la curiosité et celle de la prudence.

Dante voit des damnés qui brûlent à l'intérieur de flammes, comme s'ils étaient des brindilles enflammées. Mais ces flammes ressemblent aussi à des langues. Il voit donc Diomède et Ulysse, deux rusés personnages qui firent du mal aux autres, et qui volèrent des biens, par leurs mauvais conseils (Ulysse est surtout en jeu sans aucun doute). On est donc dans le huitième sac du huitième cercle, celui des mauvais conseillers. Encore une fois, ce sont des personnages fictifs qui sont les interlocuteurs, ou les vis-à-vis, de Dante. Ce sont, pour être plus précis, des héros d'Homère, mais aussi de Virgile qui en parle dans son *Énéide*. Et Virgile et Homère les présentent comme des renards ; mais Homère sans aucun doute et Virgile sans doute sympathisent plutôt avec leur ruse et donc leur malhonnêteté : avoir dans son sac mille tours (être *polumékhanos* ou *polutropos* ou *polumêtis*, comme dit le texte grec), être un Ulysse donc est une bonne chose ; cette habileté est même la condition *sine qua non* de la survie et de la victoire du héros homérique. Cette remarque place le lecteur devant

la question de la sympathie de Dante le poète pour Ulysse le personnage de l'épopée de Homère. Par cette sympathie affichée dans le texte de la *Commedia*, le lecteur est mis devant la question de la différence entre la civilisation grecque ou gréco-romaine et la civilisation chrétienne.

Virgile tient à être l'interprète de Dante : ce qui est certain, il est question de mépris des Grecs pour les autres civilisations : Virgile doit servir d'interprète de Dante pour que sa question soit reçue et qu'on y réponde. En revanche, ce truchement est normal au moins en ce sens que Dante a connu Ulysse à travers Virgile parce que le poète italien ne parlait pas le grec et même qu'il n'avait pas accès au texte traduit d'Homère.

Pourtant, ou plutôt pour cette raison, cela soulève encore une fois le problème constant de l'usage des langues dans la *Commedia*. En principe, Dante parle italien, alors que Virgile parle latin et ne connaît pas l'italien ; ensuite Ulysse parle grec et ne connaît ni le latin ni le grec. De plus, et pour signaler d'autres cas, un peu différents, dans la *Commedia* quelle langue parle les démons et les personnages de la Bible ? Or parfois, et même souvent, Dante peut leur parler, c'est-à-dire entendre ce qu'ils disent et se faire comprendre d'eux, sans problème ; parfois, comme ici, il y a un problème, et il faut un traducteur, ou un interprète. Pourquoi ces différences ? Et en général, comment, où ou par qui, se fait la traduction d'une langue dans une autre ?

Pourquoi les Grecs que sont Ulysse et Diomède, auraient-ils du dédain pour la langue de Dante ? Il y a au moins le fait suivant qui peut entrer en ligne de compte. Les Grecs distinguaient entre ceux qui parlent grec (*hèllênizousin*) et les autres qui parlent une langue barbare ou non grecque (*barbarizousin*). Un Barbare, un

non-Grec, c'est quelqu'un dont la langue est incompréhensible, quelqu'un qui fait des bruits comme un animal, quelqu'un qui fait « bar-bar »... Or la rationalité humaine, sa manifestation extérieure et même son déploiement intérieur, l'humanité des humains, tout cela passe par cette chose qui s'appelle une langue. On raisonne dans une langue donnée, et les langues sont plus ou moins adaptées à cette activité ; quand on ne connaît pas la langue d'un autre, on a l'impression qu'il n'est pas un humain, qu'il est insensé ou qu'il ne dit rien.

On ne sait pas ce que Dante connaissait de la poésie de Homère, et même il semble qu'il ne la connaissait que de seconde main. En tout cas, l'Ulysse de Dante raconte ses aventures après l'*Odyssée*, soit son odyssée après l'odyssée qui fut décrite par Homère ou, selon certains experts, les aventures qu'il a connues au lieu de l'odyssée racontée par Homère. Voilà donc une différence entre Dante et Homère. Par ailleurs, en faisant cela, l'Ulysse de Dante imite l'Ulysse d'Homère qui raconte souvent ces faits et gestes. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a ici une sorte de lutte entre le poème de Dante et celui d'Homère : Dante prend le héros de Homère et se l'approprie, qu'il ait connu la version homérique ou non ; mieux encore, il propose un nouveau héros, lui-même, qui fait plus et mieux que le héros d'Homère (Pourrait-on parler d'appropriation culturelle ? Pourrait-on condamner le méchant Dante de faire ainsi ? Faudrait-il penser à la possibilité qu'à peu près toute œuvre d'art et la civilisation à laquelle elle appartient soient au fond des appropriations culturelles ?)

Il faut examiner cette opposition. Chez Homère, Ulysse est d'abord et avant tout le héros qui revient chez lui : il est le héros de la nostalgie (qui est la douleur du retour, pour s'en tenir à l'étymologie du mot grec) ; il quitte la

magicienne Circé qu'il a séduite, il quitte la déesse Calypso, qui lui offre l'éternité tellement elle le trouve beau, il quitte Nausikaa la belle princesse de Schérie qui cherche un mari ; il fait tout cela, et rentre chez lui pour coucher avec Pénélope qui est déjà vieille. Pourquoi ? Il y a trois raisons qui sont suggérées par Homère : par amour pour Pénélope et par une sorte de fidélité à l'amour de sa jeunesse, par désir de retrouver son père et sa patrie, par désir d'établir son fils sur le trône qui lui appartient. Par opposition à cela, il est clair et même explicite que chez l'Ulysse de Dante, le désir de connaître est plus puissant que les autres désirs humains qui ont fait que l'Ulysse de Homère est rentré chez lui (*Inferno* XXVI.94-96).

D'ailleurs, cette passion de la connaissance est déjà la vérité fondamentale du héros, mais en sourdine, chez Homère : Ulysse annonce dans le poème grec qu'il quittera Pénélope et son père et son fils pour connaître le reste du monde avant de retourner chez lui pour mourir heureux, lui qui est dit, dès le début du poème, le héros qui a connu une multiplicité de mondes et d'hommes. Il y a donc chez l'un et l'autre Ulysse, celui de Dante et même celui de Homère, un féroce désir de voir le monde. Or, et c'est ce qui est important à noter, Dante le personnage du poème est pris par un désir semblable et ce depuis le début, alors que Dante le poète est pris par le désir de raconter, de faire connaître ce que l'autre Dante aurait vu, ou ce que lui invente pour offrir à son personnage une aventure inimitable. Or Dante le personnage se montrera plus grand connaisseur qu'Ulysse, puisque, selon ce qui est dit ici, Ulysse est mort avant d'arriver à la montagne du purgatoire, alors que Dante le personnage visitera la montagne du purgatoire et même le ciel auquel on arrive après avoir conquis le mont du Purgatoire. Mais si Dante le personnage fait plus qu'Ulysse, c'est aussi que Dante le

poète dépasse Homère le poète. Le héros grec, fier ou vaniteux, selon ce qu'on voudra penser, est dépassé par quelqu'un qu'il aurait appelé un Barbare. Et le poète italien se mesure au grand poète grec, et au fond le dépasse puisqu'il peut raconter non seulement des aventures d'Ulysse que Homère ne raconte pas, mais encore parce qu'il raconte les aventures de son héros qui dépassent le héros de Homère en faisant des choses que le second ne peut pas faire.

On peut aussi faire une comparaison intéressante entre Ulysse, le héros d'Homère, qui cherche à retourner chez lui après avoir quitté son île et qui fait le tour de la Méditerranée, Énée, le héros de Virgile, qui doit quitter chez lui parce qu'on a détruit sa cité et qui fonde un nouveau chez lui après avoir fait le tour de la même Méditerranée, et Dante le personnage, le héros de Dante le poète, qui quitte chez lui pour ne pas pouvoir y retourner après avoir fait le tour du cosmos. J'en tire une sorte de définition poétique à partir de ces trois cas : la poésie épique est une histoire (*épos*) qui raconte les voyages et les actes cruciaux de quelqu'un.

Comme Virgile lui avait demandé comment il est mort, Ulysse n'explique pas pourquoi il est en enfer, mais seulement la manière de sa mort. Il est remarquable que ce héros *dantien*, l'Ulysse *post-homérique*, comme tant d'autres dans la *Commedia*, aime raconter sa vie : il veut qu'on sache qui il est... Il ne se plaint pas de ses fautes en tant que mauvais conseiller (et d'abord quelles étaient-elles ?) ; il tient à ce qu'on se souvienne de lui et de ses aventures.

Il n'en reste pas moins qu'Ulysse est dans le cercle des fraudeurs, et plutôt dans la *bolgia* des fraudeurs politiques, ou des mauvais conseillers. Je rappelle en passant que la flamme d'Ulysse est comparée à une

langue, qui est l'instrument du conseiller. Or le moment crucial de son aventure est constitué d'un discours qu'il fait à ses camarades : il leur parle de gloire, de l'aventure et de la connaissance ; dans son discours, il fait disparaître les dangers de l'aventure et, à cause de lui, les autres meurent avec lui quand ils affrontent les dangers : la grandeur implique les dangers, l'effort, parfois l'échec, mais souvent, pour ne pas dire toujours l'*utilisation* des autres, des compagnons. Il est au moins possible que l'aventure d'Ulysse et les dangers qu'il fait courir à ses amis soient pour Dante un sujet de méditation : en écrivant la *Commedia*, qui incite le lecteur à tout connaître, qui fait imaginer au lecteur qu'il a tout connu, Dante fait-il que du bien ? Au fond, c'est encore et toujours le problème de la langue et de ses effets sur les humains qui est en jeu ici.

Canto XXVII.

Dans ce *canto*, qui continue la visite de la *bolgia* des fraudeurs politiques, une âme, celle de Guido de Montefeltro, tient à parler à Dante, non pas pour raconter sa vie, mais pour avoir des nouvelles de l'Italie : elle est avide connaître des nouvelles politiques plutôt que de se faire connaître. D'ailleurs, Dante les lui fournit en échange pour des informations sur elle. On notera en passant que Guido a entendu Virgile parler en dialecte lombard. Or cela est impossible : le lombard est de l'italien, et donc Virgile n'a pas pu parler en lombard ; par ailleurs, Dante est toscan et parle avec l'accent de la Toscane. Or Guido dit qu'il a entendu quelqu'un dire : « Vous pouvez partir maintenant. » Mais selon le récit de Dante, rien de tel n'a eu lieu. Il faut donc que d'une façon ou d'une autre, Guido se soit trompé ; or ni Dante ni Virgile ne le détrompent. On a un premier exemple, pas le premier d'ailleurs, d'un trompeur trompé. Or on dit que quand Guido parle, il ressemble à l'inventeur d'une

torture (le bœuf de Syracuse) qui a été trompé par le prince qui a commandé cette invention. Guido qui se fait tromper par Virgile, par Dante et, comme on le saura sous peu par Boniface VIII, est comparé à quelqu'un qui a été trompé et qui a souffert par là où il devait faire souffrir les autres.

D'ordinaire, Dante demande à un des habitants de l'enfer de lui dire qui il est s'il souhaite qu'on se souvienne de lui longtemps sur terre. En revanche, l'âme de Guido se livre parce qu'elle est sûre que Dante ne pourra pas rapporter sa confession. Or Dante le personnage cache ce qui en est, et donc trompe l'autre. Mais il montre au lecteur qu'il trompe l'autre : il se montre malhonnête dans un *canto* qui concerne les gens malhonnêtes qui se trouvent dans un cercle de fraudeurs. De plus, quand il montre que Guido a été malhonnête, Dante le poète rappelle l'existence de Guido et donc fait le contraire de ce que Guido veut. Ce *canto* est un *canto* de tromperie pour ainsi dire au carré : on y rencontre des trompeurs et on les trompe. Mais le lecteur pardonne à certains trompeurs (Dante [poète et personnage] et Virgile), alors qu'il condamne d'autres trompeurs. En tout cas, le récit de Dante invite les deux réactions opposées et pourtant met en évidence leur opposition, voire leur incompatibilité.

Mais en amenant Guido di Montefeltro à parler contre ce qu'il voulait, Dante se permet une dure critique du pape Boniface VIII par la bouche d'un autre. (N'y a-t-il pas là une sorte de tromperie ?) Or selon le récit du premier intéressé, Guido est un homme malhonnête, un renard, qui accuse le pape d'être un renard plus rusé que lui. La ruse de Boniface est double ou triple, et de plus elle utilise le pouvoir religieux pour tromper, pour agir sur le plan politique.

On notera que la double image du renard et du lion sera utilisée plus tard par Machiavel pour décrire le prince parfait qui est moitié renard, moitié lion. De plus, le thème de l'utilisation de la religion et du rôle de la papauté dans les choses temporelles est un thème constant du *Prince* et des *Discours*. Je ne signale pas ces choses pour dire que Dante est un machiavélien avant la lettre, ou que Machiavel ne fait que reprendre Dante. Mais on doit dire que Dante et Machiavel sont d'accord sur au moins une chose : l'intersection du pouvoir politique et du pouvoir religieux est une question importante, voire cruciale, pour connaître la condition humaine.

Il est comique de voir un diable discuter avec saint François qui voulait amener Guido au ciel, parce qu'il était du tiers ordre franciscain. Or le diable est un logicien, ou un philosophe : ce qui est ne peut pas ne pas être ; or Guido est un traître ; donc il ne peut pas être fidèle. Cela est comique sans doute, mais cela suggère que saint François est pour ainsi dire un fraudeur : il a tenté de faire entrer au ciel quelqu'un qui ne le méritait pas.

Canto XXVIII.

Ce *canto* reprend plusieurs thèmes de la *Commedia*. Parce que je suis un disciple de Dante et donc un amateur de numérologie, je signalerai sept thèmes.

1. Dante commence en disant encore une fois que ce qu'il a à raconter est indicible. Et comme pour le prouver, il dit qu'il vit plus de morts qu'il n'y en a eu en quatre batailles célèbres.
2. Au milieu du *canto*, il répète qu'il raconte des choses difficiles à croire et proteste que ce qu'il raconte est vrai (alors qu'il ment).
3. Encore une fois, Virgile insiste sur le fait que Dante est en enfer pour

pouvoir tout voir et pour pouvoir ensuite le raconter. 4. Encore une fois, il parle de quelque chose qui est uni en principe, mais qui devient deux du fait de la mutilation. 5. Cette neuvième *bolgia* du huitième cercle contient les gens qui ont causé des divisions : encore une fois, leur punition est proportionnée à leur crime parce qu'ils sont tous coupés par le milieu ou mutilés. Et d'ailleurs, le dernier vers du *canto* signale qu'il y a bel et bien *contrapasso* (souffrance contraire, selon une des étymologies du mot). Donc encore une fois, Dante prétend que ces punitions ajustées sont le fait de Dieu, qui est plus sage que tous, alors qu'elles sont le fruit de son imagination. 6. Encore une fois, comme l'illustre le dernier supplicié de ce *canto*, Dante maudit et punit de façon terrible un homme qu'il aime beaucoup et qu'il loue dans d'autres œuvres, et qui est comme lui un poète. 7. Encore une fois, il présente sept personnes qui sont punies : six dans ce *canto*, et une septième dans le *canto* suivant. Est-il possible qu'il sépare le groupe de sept en deux, 6 plus 1, pour imiter la punition de cette *bolgia*, soit une séparation violente qui brise l'être qui est ainsi séparé ? Je serais tenté de le conclure, et même je le conclus, mais en le disant sous forme de question. Ce qui est une sorte de fraude.

Au tout début du *canto*, Dante décrit un homme qui fut taillé du menton à l'anus. (Il faut donc supposer que ses organes sexuels sont coupés aussi.) C'est le premier d'une série de personnes (qui n'ont pas de corps, en s'en souvient, mais qui sont coupés sur le plan physique, alors que les âmes n'ont pas de menton et encore moins d'anus). Or Mahomet et Ali sont fendus parce qu'ils ont produit des schismes, c'est-à-dire des divisions. Mais quels schismes ? Ils sont plutôt les propagateurs d'une nouvelle religion, l'Islam. Si Mahomet est un schismatique, il faut croire qu'il y a une religion une qui est divisée par lui. Mais quelle est cette religion originelle

qu'il divise ? Si dans le cas d'Ali, on suppose qu'il est question du schisme entre les sunnites et les shi'aïtes, en quoi l'opposition entre sunnites et shi'aïtes est-elle un mal, du moins pour un chrétien ? Cela suppose que l'Islam ou l'unité de l'Islam est une bonne chose. Voici en tout cas une indication, une autre indication, que Dante voit les musulmans, ou du moins certains musulmans, ou certains aspects de la civilisation musulmane, d'un bon œil. Pour le dire d'une autre façon, voici une autre indication que pour Dante le mal est moins un mal religieux, qui concerne les chrétiens, qu'un mal politique qui concerne tous les humains en tant qu'humains ou en tant que membres d'une communauté, qui leur est nécessaire pour vivre ou bien vivre. En tout cas, il me semble que le monde politique, ou le bien humain qu'est la concorde, englobe le monde religieux ou le bien humain qu'est l'entente. Cette remarque expliquerait pourquoi, selon Dante, les fraudeurs et les traîtres sont des pécheurs plus méchants que les simoniaques et les hérétiques.

Neuvième semaine

Ce qui a été fait.

Le *canto* XXV, qui parle de la punition des voleurs, est celui où Dante se présente non seulement comme un poète, ce qu'il a fait plusieurs fois déjà, mais comme un des plus grands poètes de tous les temps du fait de dépasser Lucain et Ovide. J'ai signalé à cette occasion qu'il y avait des signes nombreux que Dante se mesurait, et en même temps s'opposait non seulement à Lucain et à Ovide, mais encore à Virgile et à Homère, voire qu'il suggérait qu'il les dépassait tous. J'ajoute que Dante se compare à eux non seulement sur le plan de style, mais encore sur le plan de l'inventivité anecdotique ou du récit : non seulement est-il habile dans sa façon de raconter, suggère-t-il, mais encore, il est habile et admirable dans ce qu'il raconte, dans ce qu'il invente, dans ce qu'il *crée*, si on veut employer un mot impie, en tant que créateur artistique.

Ce qui place le lecteur, encore une fois, devant le problème du statut de son poème : est-il le compte rendu du voyage du personnage Dante dans un monde créé par Dieu (c'est ce que Dante le poète prétend depuis le début, en insistant sur la vérité de son récit) ? est-il une fiction à l'occasion de laquelle Dante le poète, jouant le rôle de Dieu, invente un monde à trois degrés (enfer, purgatoire, ciel) et le remplit de tout ce qu'il veut en usant de son imagination, et donc de son initiative et donc de sa liberté de créateur ? Il semble clair que c'est le second cas qui est le bon. Mais il faut voir aussi comment la simple juxtaposition de ces deux hypothèses cause beaucoup de problèmes religieux et moraux, ou du moins incite à poser des questions, disons,

philosophiques.. Par exemple, et pour oublier un moment le problème religieux, s'il est vrai que Dante le poète invente le contenu de ce récit, il ment d'emblée, et il ment encore plus quand il insiste pour dire qu'il n'invente pas, mais ne fait que rapporter.

Le *canto* XXVI présente le cas des conseillers malhonnêtes, qui sont eux aussi placés parmi les fraudeurs. Pourquoi sont-ils des fraudeurs ? Parce qu'ils cachent la vérité ou inventent des mensonges de manière à offrir un conseil qui conduit quelqu'un d'autre, un responsable politique, au mal. En supposant que tout cela est juste, il est quand même surprenant d'y rencontrer Ulysse, et ce pour plusieurs raisons. J'ai exploré ces raisons, et j'en rappelle une : tel que présenté par Dante, Ulysse est différent de celui qu'on trouve chez Homère, ce qui est déjà troublant, mais en plus il ne réussit pas à faire ce que Dante le personnage fera dès la prochaine section de la *Commedia*, soit atterrir sur l'île du mont Purgatoire. Dante, le personnage, ajouterai-je aujourd'hui, ira encore plus loin, soit il entrera au ciel, comme saint Paul dit qu'il l'a fait dans une de ses épîtres, et donc dans ce qu'on appelle l'Écriture sainte. Et toujours selon ce qui est raconté dans la *Commedia*, le personnage Dante ira plus haut encore que saint Paul, toujours selon le témoignage du Nouveau Testament et celui du poème de Dante. Cette observation est importante pour bien des raisons, mais au moins sur le plan de la théologie morale, ou la morale chrétienne, parce qu'elle est en tension avec la vertu, bien chrétienne, de l'humilité. Car selon Dante, Dante est plus grand que saint Paul.

Le *canto* XXVII présente un autre conseiller malhonnête, Guido di Montefeltro. J'ai fait, encore une fois, plusieurs remarques au sujet de ce cas. Mais je répète aujourd'hui au moins un point : ce *canto* présente, non seulement

Guido, mais encore Boniface VIII, et Dante et Virgile et même saint François, comme des menteurs, comme des gens qui manipulent les mots et ainsi les personnes et les règles. En un sens, le dernier cas est le plus grave : un démon est obligé de corriger une impiété, ou une injustice, que saint François tentait de commettre, soit de conduire au ciel quelqu'un qui méritait l'enfer. On est habitué à entendre Dante critiquer les papes, et surtout Boniface VIII, et on lui donne raison bien souvent ; mais il me semble que ce jeu avec saint François, tout comique qu'il soit, avec son diable philosophe et dialecticien, est plus grave et, en tout cas, un autre exemple, mais différent, de la trouble orthodoxie du poème de Dante.

Le *canto* XXVIII est le *canto* des schismatiques, soit des gens qui brisent l'unité qui existe, et devrait exister, entre les humains surtout en matière religieuse. Car il faut voir que le phénomène du schisme dont parle Dante est religieux sans doute, mais n'est pas que religieux, puisqu'il est aussi politique. D'ailleurs, on ne peut pas ne pas se demander ce que Dante veut dire quand il parle de ce phénomène et surtout pourquoi il voit comme un crime, punissable par le Dieu chrétien, un schisme à l'intérieur de la religion islamique. En tout cas, il est assez facile de voir que les religions (christianisme, islamisme, mais encore judaïsme et bouddhisme, sans parler de l'hindouisme) sont toutes sujettes aux schismes, comme le prouve l'histoire. Or, et c'est là une question cruciale pour Dante, ces schismes religieux ne peuvent pas ne pas affecter la politique, qui vise le bien public. Je poserai donc à partir de cette partie du récit des questions bien contemporaines : comment gérer un peuple qui est en principe uni sur le plan politique, mais divisé sur le plan religieux ? Mais le contraire pourrait être signalé. Comment justifier la division politique d'un peuple qui est uni, entre autres, sur le plan religieux ?

Et comment prétendre que la politique peut faire abstraction du religieux, comme le veut le dogme fondamental des démocraties libérales ?

Quelques remarques linguistiques.

Dans les chants à examiner cette semaine, la traduction de Jacqueline Risset a encore une fois quelques défauts que je détaille : XXIX.72 et 87, et XXXI.39, 43 et 102, et XXXII.61 (* qui manque) et 109 (* qui manque).

Par ailleurs, je souligne que le texte de Dante comporte plusieurs finesses ou autant de jeux rhétoriques : XXX.112-117 et 134-141. Si on lit bien, on se rend compte qu'on est devant trois trios. Ce qui est tout à fait conforme aux exigences esthétiques que Dante s'impose depuis le début et jusqu'à la fin de son poème.

Mais surtout peut-être XXXI.43, je signale le verbe *torregiavano* (*torregiare*), soit « qui se faisaient tour ». Voici un bel exemple d'image poétique. Mais je signale que selon Dante le poète, cette image est le résultat d'une illusion causée par la distance. En somme, l'image poétique dit moins une chose embellie par l'art poétique que l'expérience de l'illusion d'optique.

Canto XXIX.

Au début du *canto*, Virgile dispute Dante qui s'attarde sur la scène des fauteurs de trouble qui ont été punis par des mutilations physiques : le temps presse, et donc il faut presser le pas ; il y a autre chose à voir, et peu de temps pour le voir. C'est peut-être un premier exemple de réprimande virgilienne adressée à Dante ; s'il n'y en pas eu avant, il y a en aura bientôt une autre. Pour se justifier devant son maître, Dante explique qu'il croit avoir vu un des membres de sa famille, quelqu'un qui

aurait voulu qu'on le venge ; Virgile explique que cette âme est partie en maudissant Dante. Tout cela est bien étrange. Quoi qu'il en soit, on passe à la dixième, et dernière, *bolgia* du huitième cercle, soit celle des faussaires. Ils se grattent si fort qu'ils s'arrachent la peau et même les organes ; cette chair pourrissante pue. Or Dante rencontre d'abord deux falsificateurs de la nature, ou des alchimistes.

Il est remarquable que Dante soit troublé par son parent, qui voudrait qu'il le venge. Au fond, ce damné voudrait que Dante s'implique dans un geste de division sociale. Il est impossible que cela soit tout à fait accidentel étant donné le thème de ce sac, la division, ou la faute qui y est punie, soit les vengeances et violences sociales. On dirait encore une fois que Dante le personnage est en porte à faux, au moins un moment, au moins un peu, par rapport au jugement officiel, théologique, ou encore par rapport à celui de Dante le poète. Mais on voit qu'en fin de compte, il décide de ne pas participer à cette vengeance. En tout cas, ce fait souligne que ce qui se passe dans cette *bolgia* (et donc ce qui a été raconté dans le *canto* précédent) ne peut pas ne pas intéresser Dante (personnage ou poète) qui a connu la lutte fratricide, la guerre civile en somme, entre les gibelins et les guelfes d'abord, et ensuite entre les guelfes blancs et les guelfes noirs.

Dante le poète propose trois images (*Inferno* XXIX.73-84) pour expliquer comment sont punis les nouveaux pécheurs : ils se grattent parce qu'ils ont des gales. Je suis séduit par les trois images, si simples et si parlantes, mais je ne comprends pas du tout comment cette punition est liée à leur péché, l'alchimie. Peut-être, mais c'est une tentative pour ainsi dire désespérée, ces hommes qui ont tenté de changer quelque chose en autre chose sont punis par des gales qui reviennent

toujours malgré leurs efforts de les faire disparaître : ils voudraient changer leur peau, la nettoyer, la guérir, comme quand ils guérissaient, ou changeaient le monde, mais ils ne le pouvaient pas.

Par ailleurs, dans ce canto, quel est le but de Dante le personnage ? Encore une fois, et cette fois c'est Virgile qui le signale, son but est de voir le plus possible de choses durant ce voyage en enfer. Il ressemble ainsi à Ulysse qu'on vient de quitter. Voilà pour l'intention de Dante. Mais il y a aussi ici la énième présentation de l'intention de nombreux personnages de l'enfer : ils veulent qu'on se souvienne d'eux, même s'ils sont des pécheurs et des damnés et qu'en principe, ils devraient avoir honte de ce qu'ils sont et du lieu où ils se retrouvent. On ne peut pas conclure qu'ils n'ont pas honte du fait qu'ils sont damnés, car certains damnés, peu sans doute, ont bel et bien honte et voudraient passer inaperçus, et surtout être ignorés du lecteur.

Les alchimistes sont des fraudeurs, mais des fraudeurs quant aux choses : ils transforment la nature en prenant une chose et en la transformant, semble-t-il, en autre chose. Mais ils sont en même temps des falsificateurs dans un second sens : puisqu'ils ne peuvent pas en vérité transformer les choses (par exemple du plomb en or), ils doivent mentir, soit fausser leurs gestes ou le résultat de leurs gestes, en les faisant disparaître sous l'apparence que créent leurs mots. D'ailleurs, c'est ce que signale le premier alchimiste : il annonçait qu'il pouvait faire voler les gens, mais il mentait. Il y a un autre mot pour ses fraudeurs, soit *magiciens* ou *prestidigitateurs*. Mais, il faut le répéter, ces magiciens aux doigts rapides sont d'abord et avant tout des gens dont la langue est rapide. Or qui a la langue la plus rapide et la puissante de tous si ce n'est le poète ?

Le second faussaire/alchimiste est un ami de Dante. Or il dit à la toute fin qu'il était un bon singe de la nature. Cela fait allusion non pas à son alchimie (il semble bien qu'il ait été alchimiste), mais au fait qu'il était un caricaturiste. Or un caricaturiste, ou un imitateur ou un acteur, sont une sorte d'artiste, une sorte de poète (dans le sens étymologique du terme). Que fait un caricaturiste, un bon caricaturiste ? Que fait un acteur, un bon acteur ? Il reproduit les choses, souvent en les exagérant, de façon à les révéler au regard de ceux qui observent leurs productions. Il faut penser aux caricaturistes qui imitent Obama, ou Poutine ou un autre homme politique plus près de nous : un bon caricaturiste met les traits caractéristiques d'un autre devant les yeux du spectateur et fait rire, ou du moins fait prendre plaisir, mais aussi fait apprendre, car les caricaturistes sont souvent des éducateurs ou des publicistes. Or c'est aussi le fait d'un bon comédien. Et enfin, et encore une fois, cela ne ressemble-t-il pas à ce que fait Dante le poète ? Cette remarque doit servir pour mieux comprendre ce qui se passera dans le *canto* suivant où on rencontre d'autres falsificateurs, et où le statut de Dante comme poète (et falsificateur) est aussi en jeu.

Car, comme je l'ai déjà dit, il me semble que presque toutes les *bolge* du huitième cercle ont quelque chose à dire au sujet de l'artiste et du poète. Ce sera encore le cas dans le *canto* suivant.

Canto XXX.

Dans ce *canto*, Dante continue d'examiner la dixième *bolgia* et donc les falsificateurs, mais les gens qui *falsifient* les personnes (les voleurs d'identité, dirait-on aujourd'hui), ceux qui falsifient la monnaie (les faux-

monnayeurs) et ceux qui falsifient les paroles (les menteurs).

Les falsificateurs de personnes sont liés par une image poétique à des êtres enragés de la mythologie grecque, qui transforment les autres par leur imagination, ou se transforment eux-mêmes. (Or les deux personnes ont été punies par Junon, ou Héra.) Par ailleurs, Dante voit tout de suite un fou qui saute au cou de son ami Capocchio à qui il parlait dans le *canto* précédent. Puis il parle avec un faux-monnaieur qui souffre d'hydropisie ou de rétention d'eau, qui lui présente les menteurs, dont le Grec Sinon. Dante prend plaisir à entendre ces deux damnés (un Grec et un Italien) se réprimander l'un l'autre. Or pour cela, il se fait disputer par Virgile, un Romain. Lui, un Italien, s'excuse de son acte et Virgile le lui pardonne. Dans quelle langue se passe tout ceci ? On notera soit dit en passant que ce qui semblait impossible quand il s'agissait de parler à Ulysse est ici tout à fait faisable : Sinon, qui parle grec en principe, est compris par maître Adam, qui parle italien, et qui pourtant est compris de Sinon. De plus, Sinon ne montre aucun orgueil de Grec envers le barbare qui lui fait face.

Cette scène est comique et bizarre. D'une part, on a une scène comique où deux falsificateurs (d'espèce différente) se tapent dessus et se réprimandent de façon exagérée, en détaillant leurs défauts moraux et leurs défauts physiques. On comprend que Dante prenne plaisir à regarder cette scène comique et que Dante le poète prenne plaisir à présenter la même scène. D'ailleurs, elle est une sorte de caricature, un dessin animé si vous voulez, comme Road Runner et le Coyote, mes personnages préférés dans le genre, à moins que ça ne soit pas Tom et Jerry, voire Quick et Flupke qui affrontent l'agent de police malhabile.

En revanche, la réprimande que Virgile adresse à Dante semble bien forte. Or on voit entre les deux poètes une sorte d'imitation de la dispute entre les deux falsificateurs ; c'est comme s'ils caricaturaient leurs vis-à-vis, ou comme si l'auteur Dante s'organise pour que la caricature se fasse. On a donc deux falsificateurs qui sont pour ainsi dire imités par deux poètes qui sont des falsificateurs du fait même d'être des poètes. Mais l'imitation est loin d'être parfaite, ou identique, puisque Dante et Virgile tombent bientôt d'accord et continuent leur chemin, alors que les deux falsificateurs ne peuvent pas bouger et continuent sans doute leur dispute bien après le départ des deux pèlerins. De plus, la réprimande de Virgile est difficile à comprendre : si le but de Dante (et le but de Virgile en conduisant Dante) est d'observer ce qui se passe en enfer (et de faire voir ce tout ce qu'il y a à voir), comme il l'a dit à plusieurs reprises, pourquoi Virgile reproche-t-il à Dante de prendre plaisir à regarder ce qu'il voit, et d'ailleurs ce que Virgile lui montre ? Il me semble au moins possible qu'on voie ici une nouvelle indication de la distance qui s'est faite, ou qui existe depuis le début, entre Dante et Virgile en tant que poètes : Dante semble capable de produire (et d'apprécier) la poésie comique, ce qui est pour ainsi dire anathème pour Virgile. Il serait donc possible que Dante le poète se moque un peu de Virgile et de sa tendance à se prendre (et à prendre sa poésie) trop au sérieux. Cette remarque implique que l'on conclue que les gestes de soumission de Dante le personnage sont ironiques, ou que le récit de Dante le poète qui présente la soumission de Dante le personnage soit ironique. Est-il besoin de dire que l'ironie est toujours un peu comique ?

Mais, en supposant que la soumission de Dante est sérieuse, ceci surtout est intéressant : la façon de décrire la réaction de Dante est pleine d'information sur l'art poétique. Dante compare sa situation à celle d'un

homme qui rêve et qui voudrait que ce soit un rêve au moment même où il craint que ce soit au contraire la réalité à la situation qui est la sienne ; pour sa part, dit Dante, il voulait s'excuser, mais ne le faisait pas, mais du fait qu'il ne le fait pas, il le faisait. On devine que son malaise silencieux est visible et parle malgré son silence. La comparaison est boiteuse, c'est le moins qu'on puisse dire. Il n'en reste pas moins que le jeu des idées, ou la juxtaposition des états de conscience, tout cela est bien joli, et que la description psychologique est juste quant aux deux phénomènes que chacun connaît. Mais cela décrit en même temps, la première des deux situations, l'expérience de toute personne qui lit une histoire qui lui fait peur, par exemple la description de l'enfer. Il semble donc que Dante est en train de parler de son travail de poète ou de l'effet de la fiction sur un *consommateur* de fiction. De plus, cela indique quelque chose de fascinant au sujet de l'art qui décrit l'action humaine. Quand un artiste poète décrit ce qu'on dit, il indique la vie intérieure de son personnage ; mais quand il décrit ce qu'on fait, voire ce qu'on ne fait pas, il peut aussi décrire la vie intérieure de son personnage.

Or ces deux indications au sujet de la poésie peuvent servir à interpréter la *Commedia*, voire ce *canto* précis. Les scènes de violence auxquelles assiste le lecteur, il y assiste comme dans un rêve où il est à demi conscient qu'elles sont rêvées. Pour qu'on prenne plaisir à ces scènes, il faut, en même temps, qu'on se dise que tout cela est faux et qu'on se dise que tout cela est vrai. De plus, quand on écoute ce que se disent Dante et Virgile ou Dante et tel personnage, on tient aussi compte de ce qu'ils ne disent pas, mais qu'ils font connaître en ne disant rien et en ne faisant rien, ou en faisant quelque chose, mais en ne disant rien.

Est-il besoin de noter en plus que les falsificateurs de la dixième *bolgia* sont sept ? Soit deux alchimistes (dans le *canto* précédent), deux falsificateurs de personne, un falsificateur de monnaie, et deux falsificateurs de paroles.

Canto XXXI.

Dante voit au loin des géants qu'il prend pour des tours. Les géants qui se trouvent au fond de l'enfer sont un personnage de l'Ancien Testament (Nemrod) et les deux autres des personnages de la mythologie grecque (Éphialte et Antée). Ils sont des êtres puissants et terribles qui sont contrôlés pourtant et donc inoffensifs. Mais ils veulent (peut-être le dernier surtout) qu'on se souvienne d'eux, à ce que dit Virgile. Or Dante, en tant que poète et poète qui peut retourner sur la Terre, peut leur donner ce qu'ils cherchent : c'est ce que Virgile dit à Antée. (Je tiens à signaler que Virgile avoue donc à un personnage qui appartient à son monde que Dante peut faire quelque chose que lui, Virgile, ne peut pas faire : il avoue qu'ici au moins, Dante le personnage est un poète plus puissant que lui parce qu'il vit encore. Ai-je besoin d'ajouter que tout ceci est le résultat du récit de Dante le poète ?) À la fin du *canto*, on se trouve dans le dernier cercle, le cercle neuvième, celui de Satan et de Judas.

Le début du *canto* traite du fait que les choses vues de loin peuvent tromper, mais qu'à mesure qu'on s'en rapproche, elles deviennent visibles dans leur vérité. De loin, les géants semblent être des tours. Mais même vus de près, les géants sont visibles seulement en partie ; une partie de leur corps, la partie inférieure est invisible, c'est la partie visible qui est comme une tour.

Les deux derniers géants sont un énième exemple d'un phénomène littéraire qu'utilise Dante : ces géants qui

appartiennent à la civilisation gréco-romaine, et donc des géants qui sont des fictions, sont présentés comme des êtres réels dans un poème chrétien qui prétend être historique et donc factuel, comme le Christ est un personnage historique qui a bel et bien existé. Comme je l'ai indiqué plusieurs fois, cette façon de faire que le lecteur accepte sans trop de difficulté est au fond troublant, du moins quand on se met dans la peau, ou plutôt dans l'âme, d'un chrétien, d'un vrai chrétien qui sait être un peu rigoureux.

Mais ledit trouble serait double, voire triple. Le deuxième malaise vient du fait que dans la Bible, où on trouve le premier géant Nemrod, on ne dit pas qu'il est un géant ; c'est donc Dante, qui en transformant le texte biblique, fait de Nemrod un géant. Le troisième malaise, déjà vu plusieurs fois, est le suivant : ou bien les géants grecs ou gréco-romains sont pris au sérieux, comme on prend au sérieux Nemrod, mais alors c'est l'ensemble de la mythologie gréco-romaine qu'il faut prendre au sérieux ; ou bien ils ne sont pas pris au sérieux, mais alors c'est d'abord Nemrod, et puis le poème entier qui est remis en question en ce qui a trait à la vérité ou divers niveaux de vérité qu'il contiendrait, bien qu'il y ait, ou parce qu'il y a, de nombreuses remarques qui sont conformes à la civilisation chrétienne, et aux croyances chrétiennes. Mais cette fois Dante va plus loin encore, comme le montrent les vers 42 et suivants.

Il faut d'abord noter d'abord l'intraduisible *torregiavan* (*Inferno* XXXI.43). Et il faut ensuite signaler l'intraduisible *trashumanar* de *Paradiso* I.70. Dans les deux cas, il est question d'une métamorphose. La première est une métamorphose poétique. Ou plutôt, c'est une façon de signaler par la poésie comment se fait une illusion sensible. Les géants se *tourifient* parce qu'on

s'imaginer à cause de la distance que les êtres qui sont de fait des géants sont peut-être des tours.

Le second est une métamorphose qui, en principe, est causée par la grâce de Dieu : quand on va au ciel, on est humain, mais on devient plus qu'humain ; on devient un être humain qui peut faire ce qu'un être humain ne peut pas faire tant qu'il est humain et rien de plus. Pour comprendre le verbe admirable de Dante, il faut penser à une chenille qui devient un papillon. La chenille est-elle un papillon ? Le papillon est-il une chenille ? Ni l'une ni l'autre des réponses n'est valide : une chenille se traîne, un papillon vole ; une chenille mange des feuilles, un papillon boit du nectar de fleur ; une chenille ne peut pas se reproduire, un papillon produit des petits. Pourtant la chenille devient un papillon et le papillon a été une chenille, car un papillon est une chenille *transchenillée*.

Mais le plus grave est ailleurs, ce qui implique encore un malaise. Dante dit que les géants sont menacés par Jupiter encore quand il tonne. Jupiter est le dieu du tonnerre, et il a jeté les géants en enfer. (Mais il n'a certes pas jeté Nemrod en enfer, lequel de toute façon n'est pas un géant selon le récit biblique.) Mais Jupiter, dieu du tonnerre selon les Grecs et les Romains, n'est pas le Dieu chrétien, lequel est le seul Dieu, lequel est le seul maître du tonnerre, lequel seul envoie en enfer les êtres méchants, dans un enfer chrétien, qui est censé être vrai et non une fiction, du moins pour quelqu'un qui a la foi. Or, je le répète, Dante dit que Jupiter existe bel et bien, que Jupiter agit encore et que c'est lui qui est responsable d'une partie au moins de ce qui se passe en enfer, soit au moins ce qui se passe dans ce *canto*. Or, par-delà tout cela, comme pour le Dieu chrétien, il est clair que c'est Dante qui est le maître de l'enfer. Je signale en passant que, selon ce que dit Dante, il a

entendu un son plus puissant que le tonnerre (13), et donc plus puissant que l'instrument de Jupiter, un son qui, cela est manifeste, est produit dans l'imagination du lecteur par les mots du créateur Dante.

Dante, qui a peur en passant près de ces géants, voudrait quand même voir Briarée qui est un autre géant encore plus terrible. Sa curiosité continue d'agir. Soit dit en pensant, on mentionne deux autres géants. Ce qui fait six en tout. Pour une fois, on n'a pas un groupe de sept. Cela m'intrigue. Qui pourrait être le septième géant? Je crois qu'il y aura une réponse sous peu. Le septième géant est Satan. Mais alors Satan, Briarée et Antée sont aussi réels les uns que les autres, du moins à l'intérieur du poème.

Quelle que soit la raison pour laquelle il obéit à Virgile, Antée permet aux deux poètes de descendre au plus bas de l'enfer... En parlant du dernier cercle de l'enfer, Dante ne mentionne que Satan et Judas. Mais on verra sous peu qu'on y trouve aussi Cassius et Brutus et plusieurs autres personnes qu'on rencontre avant les tout derniers.

C'est ici qu'on peut signaler que selon les calculs des lecteurs assidus de la *Commedia*, le voyage à travers l'enfer dure 24 heures. J'ai de la difficulté à comprendre comment cela est possible. Car le voyage a commencé à 6 heures du matin et quand il finit il est encore 6 heures du matin, mais de l'autre côté du monde. Il me semble qu'il faut conclure que le voyage a pris soit 12 heures ou 36 heures et non 24 heures. Mais il semble que je sois le seul à avoir ce problème, ou à le mettre en mots.

Canto XXXII.

Dante se rend dans le neuvième cercle de l'enfer, celui des traîtres de ceux qui sont près d'eux, lequel cercle a quatre sections, ou du moins quatre types de traîtres. Les quatre types de traîtres du dernier cercle sont donc une sorte spéciale de traîtres. Les traîtres du huitième cercle sont des traîtres en général ou des traîtres qui sont des traîtres des humains en général, alors que les traîtres du dernier cercle sont des traîtres pour ainsi dire au carré : ils ont trahi ceux qu'ils devaient aimer, protéger ou soutenir en raison d'un lien spécial. La distinction est claire, et pourtant cela est bizarre. Sans parler du fait que cette distinction n'a aucun fondement dans la théologie morale du Moyen Âge, voici au moins une raison de conclure que c'est bizarre.

On peut trouver des gens dans le huitième cercle qui ont trahi tout autant que les traîtres du neuvième cercle des gens qui leur étaient proches. De plus, le neuvième cercle se divise en quatre sous-cercles : les traîtres à leurs parents, les traîtres à leur patrie, les traîtres à leurs hôtes et les traîtres à leurs bienfaiteurs. Mais pour peu qu'on y pense, cela devrait être trois sous-cercles (les gens qui sont proches par les circonstances sociales ordinaires et officielles) et un dixième cercle (les gens qui sont proches par un acte précis et privé).

En commençant la description de cette dernière section de l'enfer, Dante insiste sur le problème esthétique qui en est l'enjeu : il faudrait une langue dure et sophistiquée, et non une langue d'enfant pour bien raconter ce qui s'est passé alors. Or il ajoute tout de suite que ce seront les Muses qui l'aideront pour que ce qu'il écrit soit assez près de la réalité. En un sens, encore une fois, tout le problème de la *Commedia* se trouve exprimé en ces quelques lignes. D'abord, Dante le poète ne décrit pas la réalité, mais ce qu'il a imaginé : on est

en plein dans le monde de l'imagination et surtout de la fiction et donc du mensonge. Ensuite, Dante le poète mêle, on dirait sans souci, le monde chrétien (on est au fond de l'enfer et on verra sous peu Satan) avec le monde païen : il ne demande pas de l'aide à la grâce de Dieu (comme le fait saint Augustin dans ses *Confessions*, entre autres) de l'aider, mais à la grâce de déesses grecques dont il signale l'action à partir d'un *fait* de la mythologie grecque, qu'il raconte avec autant de sérieux que tout le reste de son récit. Quel est ce fait ? Les Muses ont aidé Amphion, un héros grec, à construire une cité. À partir de ce détail, on ne peut pas ne pas voir que le seul créateur en jeu ici est Dante. N'est-ce pas ce que Dante veut faire, soit construire une cité, une cité imaginaire cependant (une cité qui est aussi imaginaire que celle construite par cet Amphion, qui est un être imaginaire tiré de la mythologie grecque) ? En somme, et pour la énième fois, Dante le poète qui invente l'enfer, qui le construit par ses mots, aidés par les Muses, mêle des êtres qui ont existé, ou qui existent, du moins du point de vue d'un chrétien pieux, disons Satan et Judas, à des êtres qui n'ont pas existé d'après le même point de vue.

En tout cas, et pour revenir au récit, Dante voit à ses pieds, mieux encore sous ses pieds, des visages de traîtres à leurs parents, pris dans la glace d'un fleuve de l'enfer. Il assiste à une scène terrible où deux frères qui sont attaqués dans la vie s'attaquent encore en enfer. Par ailleurs, on lui dresse la liste des personnages qui s'y trouvent. La liste, comme il n'arrive pas souvent, donne six personnes. Si cela est conforme au nombre de géants qui sont six, il serait sans doute plus valide d'ajouter un septième déjà annoncé : le mari de Francesca qui doit bientôt y arriver, et ajouter Satan comme septième géant, pour *compléter* une autre liste de

six. Ce qui veut dire aussi que Satan a la même réalité que Briarée, par exemple.

Dante passe ensuite aux traîtres (ils sont six aussi) contre leur patrie : la famille est moins importante que la patrie, et donc le péché contre la patrie est plus grave que le péché contre la famille. Il y a une scène terrible où Dante torture le premier des personnages, qui, comme les autres, est pris dans la glace et ne peut pas se défendre. D'abord, il le frappe du pied par hasard. Mais tout de suite après, avec la permission de Virgile, il lui arrache les poils parce qu'il veut savoir qui il est, alors que l'autre ne veut pas dire son nom. Or un des traîtres trahit son compère en donnant son nom, et celui qui a été trahi trahit son traître. Mais il ne faut pas perdre de vue que Dante a été accusé de trahir sa patrie. Et que Dante le poète trahit les traîtres en révélant leur nom alors qu'ils voulaient rester *incogniti*. On serait tenté de dire qu'il y a un septième traître à sa patrie si et seulement si on y ajoute Dante. Mais cela est faux en raison de ce qui suit à la fin du *canto* et surtout ce qui est découvert dans le *canto* suivant.

Car à la fin, Dante le personnage découvre un homme qui mange le crâne d'un autre (c'est le septième traître à sa patrie, mais on ne le sait pas encore). Dante le poète promet de raconter ce qu'il a vu à ceux qui vivent encore, soit à ses lecteurs. Ainsi introduit-on le *canto* suivant qui porte dans sa première moitié sur Ugolino. C'est pour beaucoup de lecteurs la scène la plus pathétique de tout l'*Inferno*. Et ce sera le sujet de la prochaine rencontre.

Dixième semaine

Ce qui a été fait.

Dans le *canto* XXIX avec Dante le poète, le lecteur visite la dixième *bolgia* du huitième cercle, celle des faussaires, et d'abord des alchimistes. J'ai souligné les images qui se multiplient dans ce *canto* : l'image, la métaphore ou la comparaison, le moyen par excellence du poète. On pourrait dire même que la poésie est l'art de l'alchimie : on prend une chose et on fait semblant qu'elle en est une autre, comme un alchimiste prétend transformer du quartz en diamant ou du plomb en or.

Puis, dans le *canto* XXX, le lecteur suit Dante le personnage accompagné par Virgile dans la *bolgia* des menteurs. J'ai souligné, comme tant d'autres avant moi, la dispute comique entre le menteur Sinon, un Grec fictif, et maître Adam, un Anglais qui a bel et bien vécu et agi en Italie ; je l'ai souligné parce que cette dispute, comique, est condamnée par le poète Virgile, et je trouve qu'il y a là anguille sous roche : il me semble que c'est une façon pour Dante de signaler une des qualités de son œuvre, soit le fait qu'elle transcende les genres comique et tragique.

Le *canto* XXXI présente les géants qui sont à la frontière du huitième cercle avec leurs pieds dans le neuvième cercle. Parmi les nombreuses remarques qu'il faut faire, et les quelques remarques que j'ai faites, je rappelle celle-ci : les choses apparaissent souvent autres qu'elles sont, comme les géants paraissent être des tours ; non seulement la distance crée des impressions fausses (des êtres vivants se font des êtres inanimés), mais les choses ne se montrent souvent qu'en partie, parce qu'elles ont

des parties cachées, comme les géants ne sont visibles que par leur moitié supérieure.

Le dernier *canto* de la semaine dernière présente les cas qui sont propres au neuvième cercle, soit celui des traîtres qui agissent contre ceux qui devraient avoir confiance en eux, soit d'abord les membres de leur famille et leurs concitoyens. Parmi les remarques que j'ai faites, je rappelle le fait que Dante divise de façon dramatique les deux sortes de traîtres, alors que rien dans la théologie de son époque, ni dans la philosophie ancienne et médiévale, ne justifie son insistance. Et ce sans parler du fait que quiconque examine les cas qu'ils proposent dans le huitième et le neuvième cercles se rend compte que les *décisions*, ou clarifications, de Dante sont souvent problématiques, voire injustes.

Canto XXXIII.

La première partie de ce *canto* est reconnue par tout le monde pour son horreur et pour sa beauté. Ugolino est un traître à sa patrie ; il mange la tête d'un autre, Ruggiero, un archevêque, qui a lutté contre Ugolino, et donc a été fidèle à sa patrie et est pourtant dans ce cercle ; celui-ci a fait mourir son adversaire de faim, et Ugolino mange la tête de celui qui l'a fait mourir de faim. Cette punition me semble un excellent *contrapasso* pour punir Ruggiero, mais pas pour punir Ugolino, à moins qu'on suggère que puisqu'Ugolino a été un traître à quelqu'un qui devrait lui être cher, un compatriote, on le punit en le forçant à nuire à un compatriote, mais de la façon la plus dégoûtante qu'on puisse imaginer. Il me semble possible que le couple Ugolino/Ruggiero soit un couple miroir de Dante et du pape Boniface VIII : un homme politique versus un homme religieux, et un homme qui se venge contre celui qui lui a fait du tort. Si

j'ai raison, Dante se présente avec sa haine de Boniface sous une figure assez terrible, et négative.

La première moitié du *canto* est remarquable par l'apparition des verbes *lagrimar* et *piangere* (8 fois) et les noms *lagrima* et *pianto* (4 fois). On parle beaucoup de pleurer dans ce *canto*, mais c'est surtout un *canto* de vengeance. Mais en même temps, on n'y parle pas beaucoup, ou plutôt on parle beaucoup pour dire qu'on n'a pas beaucoup parlé : Ugolino ne parle jamais selon son propre récit, et ses fils parlent trois fois pour dire quelques mots seulement. En revanche, le discours d'Ugolino est un des plus longs de la *cantica* de l'enfer : il va de 4 à 75, soit 72 vers en tout. C'est deux fois plus qu'Ulysse qui, pourtant, est en enfer pour avoir été un mauvais conseiller, soit un expert des mots.

Le cas suivant est terrible aussi, mais d'une autre façon, parce que Dante promet d'enlever la glace qui se forme sur les yeux d'un traître à son hôte ; la demande est si importante qu'il la fait trois fois (*Inferno* XXXIII.109-117, 127-128, et 148-150). Il est remarquable qu'en faisant cela, Dante imite celui qu'il punit : il le trahit. Est-ce important que cette âme est celle d'un prêtre, ou d'un frère ? En tout cas, il est remarquable qu'avant de faire à sa tête, Dante le personnage jure de tenir parole en disant que s'il trahit son hôte, il mérite d'aller au fond de l'enfer.

Quoi qu'il en soit de cette méchanceté, Dante invente un détail qui n'a rien à voir avec la doctrine chrétienne : selon le frère Albert, quand on trahit un hôte, on meurt, c'est-à-dire que l'âme se sépare du corps pour être jugée et jetée en enfer, mais le corps reste sur terre et est mû par un démon. Cette idée est bizarre en soi, mais surtout elle contredit de façon fondamentale la doctrine chrétienne sur laquelle est fondée l'existence de l'enfer.

Qu'est-ce que cela suggère au sujet du corps de Dante qui a écrit la *Commedia* ?

Canto XXXIV.

On arrive enfin au fond du fond, et on voit Satan. Il est présenté par Virgile en l'identifiant à un personnage de la mythologie gréco-romaine. Ce qui est, encore une fois, assez dérangeant, pour les raisons souvent exposées. En revanche, la chose la plus fascinante du *canto*, et la plus surprenante, est sans doute que Satan, tel qu'imaginé par Dante, ou vu par Dante le personnage et raconté par Dante le poète, est une parodie de la Sainte Trinité, parce qu'il a trois visages et trois bouches qui mâchouillent trois traîtres à leur bienfaiteur : Judas qui a trahi Jésus, et de chaque côté Brutus et Cassius qui ont trahi César, qui les avait promus sur la place publique. Cela fascine et surprend parce que dans la théologie chrétienne, il n'y a rien de semblable, et d'abord, aucune mention d'un Satan miroir parodique de la Sainte Trinité.

De plus, il est difficile de comprendre pourquoi deux personnages romains, qui ne connaissaient rien du Dieu chrétien, se trouvent punis avec autant de sévérité ; certes, Judas est plus maltraité que les deux Romains et se trouve entre eux comme le Christ se trouvait entre les deux larrons, mais ils sont quand même deux, alors que Judas est seul. Cela est d'autant plus troublant que dès le début de la *cantica* suivante, consacrée au purgatoire, on apprend que Caton, qui a lui aussi lutté contre César et qui s'est suicidé de dépit, se trouve quand même hors de l'enfer et donc en chemin vers le ciel ; il est même le portier du purgatoire, ce qui est une charge honorifique importante.

Mais il y a au moins une autre chose qui est remarquable : c'est une des seules fois où Dante ne parle

pas avec un condamné. Cela s'explique en bonne partie par le fait qu'il est terrorisé : il est presque mort de peur et ne sait plus ce qui en est de lui (*Inferno* XXXIV.22-27). Ce passage est bizarre, et intrigue les commentateurs d'autant plus que Dante insiste sur ce qu'il dit : qu'est-ce que c'est que d'être ni mort ni vivant ? Est-il possible que Dante signale là, pour une dernière fois, que tout ceci n'est qu'une fiction ? Car qu'est-ce qu'un être qui n'est ni mort, ni vivant, si ce n'est un être fictif, qui n'existe pas, mais qui semble exister.

En tout cas, et enfin, il est permis de signaler, ou de le répéter, que Satan est le septième géant de cette partie de l'enfer : il y en a six qui sont comme des tours qui vont du huitième cercle au dernier ; puis il y a Satan qui ressemble lui aussi à une tour et un géant, mais plus grands que les géants déjà rencontrés (*Inferno* XXXIV.28-33).

C'est donc la fin du voyage jusqu'au fond de l'enfer. Et Virgile le dit en toutes lettres : puisque tout a été vu, affirme-t-il, il faut partir (*Inferno* XXXIV.68-69). Quand il dit cela, le lecteur est au milieu de ce *canto*. Puis Dante qui s'agrippe à Virgile qui traverse le centre de la Terre en descendant par le corps poilu de Satan. À un moment donné, le guide de Dante se renverse et commence à grimper au lieu de descendre. Dante est perdu ; il ne sait plus ce qui est en haut et ce qui est en bas ; il s'attend à voir au-dessus de lui la tête de Satan et il voit ses pieds. Virgile arrête sur un rebord pour lui expliquer ce qui vient de se passer (*Inferno* XXXIV.106-111). Puis, il lui explique comment se sont formés et le purgatoire, la caverne dans laquelle ils se trouvent, l'enfer et le mont du Golgotha sur lequel est mort le Christ.

Très vite, presque sans effort, et certes sans évènement majeur, Dante et Virgile sortent du monde souterrain et voient des étoiles.

Synthèse.

Dante est un homme qui a encore, et d'abord qui a eu, un statut public. Il était un homme politique, et cela était connu de tous ses concitoyens ; il était aussi un philosophe et, du fait même, il était un théologien, ce qui était encore une fois connu de tous, ou du moins du public éduqué, puisqu'il a suivi des cours et reçu un diplôme ; enfin, il était poète et avait déjà publié au moins une collection de poèmes. Je reprends.

En tant que chef de famille et citoyen de Florence, il a joué pendant de nombreuses années un rôle d'homme politique. Dans les années 1300 et suivantes, celui-là lui a attiré des ennuis sérieux, dont il ne s'est jamais remis : il a été accusé de trahison et de traficotage et a été exilé de Florence, le tout en raison d'interventions directes du pape Boniface VIII et des menées de ses adversaires politiques, le parti de Noirs à Florence.

Mais il a aussi été un penseur, et un penseur politique qui a étudié la philosophie et la théologie et qui a écrit au moins deux traités, *Le Banquet* (qu'il n'a pas terminé) et *La Monarchie*, pour expliquer ses idées. Mais dès l'âge de vingt ans, il a pratiqué la poésie et a publié une ou deux collections de poèmes avant d'entreprendre la *Commedia*. Or on trouve ces trois dimensions de Dante dans cette œuvre, la plus grande œuvre poétique de la civilisation italienne, et sans doute la plus grande œuvre littéraire de cette même civilisation.

Il me semble qu'il y a là la base historique d'une des questions à se poser quand on lit la *Commedia* ou quand

on se demande qui était Dante et quelle était sa pensée : y avait-il pour Dante durant sa vie, et pour Dante dans son œuvre écrite et surtout la *Commedia*, une hiérarchie entre ses trois dimensions de sa vie ? Une des tentations qu'on pourrait avoir est de dire que ces différentes dimensions se sont juxtaposées chez lui. Cela ne me semble pas possible parce que Dante était un homme cohérent, ou qui voulait l'être, et un homme passionné, qui devait savoir qu'on ne peut pas être tour à tour ou en même temps tout à fait trois choses, qu'il faut mettre de l'ordre dans ses passions et ses engagements, ou du moins tenter d'y mettre de l'ordre.

Une des solutions possibles est de conclure que Dante est d'abord et avant tout homme de pensée et surtout un chrétien, et donc un théologien. Je crois que *La Commedia* fait la preuve qu'il est plus intéressé par la perfection poétique que par la fidélité théologique. J'ajoute tout de suite que ce que je crois n'est pas ce que la grande majorité des interprètes de la *Commedia* affirment.

De même, il me semble qu'il est d'abord un poète et ensuite un philosophe. Certes, il y a beaucoup de savoir et beaucoup d'idées philosophiques dans son texte ; mais il me semble clair qu'il souhaite inventer et décrire un monde qui est le produit de son imagination plutôt que décrire le monde réel ; par ailleurs, il utilise le savoir de son époque (en astronomie, en métaphysique, en éthique) pour organiser son récit et son nouveau monde. Pour le dire de façon abrupte, mais claire, il est plus fier d'avoir imaginé des *contrapassi* pour différents crimes que de classer comme il le faut lesdits crimes et les définir.

De plus, il me semble que sa passion politique, si présente dans son texte, est moins importante que le

plaisir qu'il prend à présenter les différents types humains et leurs comportements. De plus, il est clair que l'odyssée du personnage Dante est commandée plus par l'amour pour Beatrice que par un projet politique. Or selon ce que Dante avoue à plusieurs reprises dans plusieurs œuvres, son amour pour Beatrice a fait de lui un poète. Il ne dit jamais qu'il est devenu un homme politique par amour de Beatrice.

Enfin, et c'est sans doute le point crucial, il me semble que son poème présente un homme fier d'abord et avant tout d'être poète. La *Commedia* est pleine de remarques sur la poésie, soit sur l'art de communiquer, sur les mots et sur les images. Par exemple, et pour reprendre des remarques que j'ai faites à mesure que nous avançons dans le texte, il me semble que le huitième cercle, le Malebolge, celui qui porte sur les fraudeurs en général (ce sont les *canti* XVIII à XXX) présente, à travers les personnages que Dante rencontre et à travers les actions qu'il pose, une réflexion poétique (par image, par action, par analyse psychologique) qui porte sur la poésie. Cela suppose ou implique que, d'une façon ou d'une autre, la poésie doit être pensée à partir de la fraude, c'est-à-dire du geste humain d'offrir une chose en faisant semblant qu'elle est une autre. Il me semble donc que Dante est conscient et veut rendre son lecteur, ou du moins celui qui lit avec attention, conscient de la nature problématique de la poésie, tout en en faisant l'apologie, et donc sans jamais refuser d'être un poète parce qu'il croit que cette chose, problématique sur le plan moral, ou théologique, est quand même grande, voire elle est l'activité humaine la plus grande, la plus humaine, la plus puissante.

Il reste une toute dernière remarque à faire, ou à tenter de faire : quel est le sens de son poème ? La réponse ne peut pas être donnée avant d'avoir tout lu, et donc avant

d'avoir fait avec le *Purgatorio* et le *Paradiso* ce que j'ai tenté de faire avec l'*Inferno*. Mais je dirai au moins ceci : toute l'action est commandée par l'amour de Dante pour Beatrice, qui est un être humain précis avant toute allégorisation qu'on peut en faire. En raison de ce *fait* incontournable, il y a quelque chose de scandaleux dans son récit : ce n'est pas la grâce de Dieu qui agit et à laquelle Dante réagit ; ce n'est pas l'action de la Vierge Marie à laquelle Dante collabore ; c'est Beatrice, ou un amour humain pour un être humain qui n'est pas une sainte, et certes pas une sainte officielle, qui le met en mouvement.

Or on sait par son premier livre *La Vita nuova*, qu'on peut traduire par *Renaissance*, ou *Seconde Vie*, que l'amour pour Beatrice a fait de lui un poète et qu'en tant que poète, il a décidé d'écrire le plus grand poème d'amour jamais écrit. Il me semble que quand on met ensemble ces deux éléments : la fierté d'être un poète et l'amour pour Beatrice, on trouve un sens possible de la *Commedia*. J'avoue encore une fois qu'un sens semblable est scandaleux, et le fait de le suggérer me mériterait des accusations directes et virulentes, voire des anathèmes, de la plupart des interprètes de Dante. Mais la seule façon de décider pour de bon au sujet de cette hypothèse, ou de toute autre façon de lire et comprendre l'œuvre, c'est de continuer sa lecture. Et même de recommencer la lecture de l'*Inferno*. C'est la grâce que je me souhaite à moi-même et à ceux qui ont cru tirer profit de ces rencontres.

Mais en la souhaitant, je prends la peine de signaler d'une autre façon la grandeur et l'importance de Dante. Je cite donc un passage du roman *Corinne* de madame de Staël. Celle-ci est la première grande romancière française qui épouse pour ainsi dire les principes romantiques ; elle est la *précurseure* de George Sand, et

d'ailleurs le plus grand des romans de Sand, *Consuelo*, ressemble, en moins long et en moins touffu, à la *Corinne* de madame de Staël.

En tout cas, au début du roman, Corinne, l'héroïne, chante un poème improvisé sur les grandeurs de la civilisation italienne. Et évidemment, elle parle de Dante d'abord. Je ne suis pas sûr d'être d'accord avec tout ce qu'elle dit, mais il y a assez de vrai, selon moi, pour citer le texte à la toute fin de ces rencontres.

La citation est tirée du chapitre III du deuxième livre. Il s'agit d'une performance, pour être plus précis, il s'agit d'une improvisation artistique, de l'héroïne.

« Le Dante, l'Homère des temps modernes, poète sacré de nos mystères religieux, héros de la pensée, plongea son génie dans le Styx pour aborder à l'enfer, et son âme fut profonde comme les abîmes qu'il a décrits.

« L'Italie, au temps de sa puissance, revit tout entière dans Le Dante. Animé par l'esprit des républiques, guerrier aussi bien que poète, il souffle la flamme des actions parmi les morts, et ses ombres ont une vie plus forte que les vivants d'aujourd'hui.

« Les souvenirs de la terre les poursuivent encore ; leurs passions sans but s'acharnent à leur cœur ; elles s'agitent sur le passé, qui leur semble encore moins irrévocable que leur éternel avenir.

« On dirait que Le Dante, banni de son pays, a transporté dans les régions imaginaires les peines qui le dévoraient. Ses ombres demandent sans cesse des nouvelles de l'existence, comme le poète lui-même s'informe de sa patrie, et l'enfer s'offre à lui sous les couleurs de l'exil.

« Tout à ses yeux se revêt du costume de Florence.

« Les morts antiques qu'il évoque semblent renaître aussi Toscans que lui ; ce ne sont point les bornes de son esprit, c'est la force de son âme qui fait entrer l'univers dans le cercle de sa pensée.

« Un enchaînement mystique de cercles et de sphères le conduit de l'enfer au purgatoire, du purgatoire au paradis ; historien fidèle de sa vision, il inonde de clarté les régions les plus obscures, et le monde qu'il crée dans son triple poème, est complet, animé, brillant comme une planète nouvelle aperçue dans le firmament.

« À sa voix tout sur la terre se change en poésie ; les objets, les idées, les lois, les phénomènes, semblent un nouvel Olympe de nouvelles divinités ; mais cette mythologie de l'imagination s'anéantit, comme le paganisme, à l'aspect du paradis, de cet océan de lumières, étincelant de rayons et d'étoiles, de vertus et d'amour.

« Les magiques paroles de notre plus grand poète sont le prisme de l'univers ; toutes ses merveilles s'y réfléchissent, s'y divisent, s'y recomposent ; les sons imitent les couleurs, les couleurs se fondent en harmonie ; la rime, sonore ou bizarre, rapide ou prolongée, est inspirée par cette divination poétique, beauté suprême de l'art, triomphe du génie, qui découvre dans la nature tous les secrets en relation avec le cœur de l'homme.

« Le Dante espérait de son poème la fin de son exil ; il comptait sur la renommée pour médiateur ; mais il mourut trop tôt pour recueillir les palmes de la patrie. »

Dante

Commedia

Purgatorio

Remarque préliminaire.

Ce texte ne reproduit pas le cours donné à l'UTAQ en automne 2015 : il est la fusion du cours qui fut préparé par écrit, du cours qui a été bel et bien donné et qui intégrait les questions et objections des étudiants, et du cours qui a été repensé *à froid*. En conséquence, ceux qui ont assisté au cours trouveront ici des choses qui furent préparées, mais ont été éliminées lors de la prestation, retrouveront certaines des considérations faites à brûle-pourpoint (mais pas toutes), et découvriront des corrections ou additions faites après coup. De plus, le texte complet a été revu en raison d'une nouvelle prestation proposée dans le cadre des cours du Cercle du savoir.

J'ajoute que chaque semaine commence par une image d'une scène chérie du Nouveau Testament, la discussion entre Jésus, Marthe et Marie. Sauf dans un cas, je mets à contribution un peintre de la longue tradition occidentale.

Première semaine

Introduction

Thème initial : Le conflit entre Marthe et Marie.

En préparant cette série de rencontres, je me suis trouvé en train de réfléchir sur l'UTAQ et sur mon travail en son sein. Pour des raisons qui paraîtront plus claires peut-être à mesure que se feront la lecture, l'analyse et la discussion du texte de Dante, cela m'a rappelé une scène admirable du Nouveau Testament, une scène souvent reprise par les peintres, et surtout les plus grands peintres de l'Occident. Aussi j'ai décidé de commencer chaque rencontre par la lecture du texte du Nouveau Testament et un exemple de ces peintures (elles sont si nombreuses que j'ai été obligé de choisir dans l'ensemble et donc d'en laisser plusieurs de côté.) En tout cas, c'est une façon de se souvenir, en commençant la rencontre de chaque semaine, de ce qui se fera pour ainsi dire à chaque moment de nos lectures, de nos réflexions et de nos discussions.

Voici d'abord le texte dont les coordonnées sont *Luc X.38-42*. Il faudrait l'avoir en tête chaque fois qu'on examine une peinture.

38 Comme Jésus était en chemin avec ses disciples, il entra dans un village, et une femme du nom de Marthe l'accueillit dans sa maison.

39 Elle avait une sœur appelée Marie, qui s'assit aux pieds de Jésus et écoutait ce qu'il disait.

40 Marthe était affairée aux nombreuses tâches du service. Elle survint et dit : « Seigneur, cela ne te fait-il

rien que ma sœur me laisse seule pour servir ? Dis-lui donc de venir m'aider. »

41 Jésus lui répondit : « Marthe, Marthe, tu t'inquiètes et tu t'agites pour beaucoup de choses,

42 mais une seule est nécessaire. Marie a choisi la bonne part, elle ne lui sera pas enlevée. »

Le premier exemple de peinture représentant le conflit entre Marthe et Marie, voire entre Jésus et Marthe, est une œuvre de Johannes Vermeer (1632-1675). C'est un peintre néerlandais.

L'œuvre est dynamique : on voit bien la différence entre Marthe et Marie, que ce soit en raison de leurs habits ou de leur position ou de ce qu'exprime leur visage ; on voit que Marthe vient de faire sa demande à Jésus ; je note que le Christ lui répond en pointant vers Marie. C'est le moment crucial du récit qui est représenté par Vermeer.

Je note, je ne sais trop pourquoi, la magnifique nappe de la table ; je note aussi que la très prudente Marthe met une nappe blanche sur la nappe *des grandes occasions* sans doute pour protéger la seconde par la première. On n'est jamais trop prudente, n'est-ce pas ?, surtout quand on est une femme pratique et efficace comme l'était sans doute Marthe.

Pour ce qui est de Marie, sa position aux pieds du Christ est la *preuve* qu'elle ne sait faire qu'une seule chose, qu'elle n'aime faire qu'une chose, écouter, et qu'elle ne prend pas plaisir et ne trouve pas de fierté à faire comme sa sœur.

Ceux qui prétendraient que je m'imagine comme le Christ et ceux qui sont ici devant moi comme autant de Marie n'auraient sans doute pas tort. Mais je prétends qu'on a là une situation assez commune, et un texte qui

oblige chacun à réfléchir sur ce qu'est un cours et sur ce qu'on cherche quand on suit un cours, pour peu qu'on soit attentif à la chose si étrange qu'est la réflexion et la vie de la réflexion.

Le plan de cours.

Je commence en reprenant le texte qui décrit le cours à faire et qui commence aujourd'hui.

Le *Purgatoire* de Dante :
les thèmes philosophiques

Dante Alighieri a créé une œuvre mystérieuse qui porte le nom *Comédie* : elle est la description de la plus folle et de la plus passionnante odyssée de la civilisation occidentale ; après être descendu jusqu'au fond de l'enfer, Dante le personnage grimpe jusqu'au sommet de la montagne qu'est le purgatoire, avant d'entrer dans les sphères successives du ciel.

Pendant dix semaines, nous visiterons les différents niveaux du mont du purgatoire, en suivant Dante, le plus grand poète épique italien, qui lui-même suit deux poètes épiques latins, Virgile et Stace. Or cette montée, la sienne et la nôtre, est pour ainsi dire pédagogique, parce qu'elle permet, voire elle exige, une lente purgation de l'âme, ou du cœur, ou de l'imagination. C'est du moins ce que prétend l'auteur. En revanche, comme le prouve une lecture attentive de l'*Enfer* d'abord et du *Purgatoire* ensuite, l'œuvre de Dante est philosophique, et exige du lecteur une attention aux thèmes philosophiques classiques. Aussi, nous ferons notre lecture, ou notre voyage, en réfléchissant à la manière des philosophes. Les questions abordées seront d'ordre politique, éthique et épistémologique. Plus exactement, nous nous interrogerons sur le pouvoir politique et la

religion, sur les qualités et les défauts humains, sur l'éducation à l'universel et la littérature occidentale.

Le calendrier des travaux est le suivant :

1^{ère} semaine : présentation des thèmes, de la structure et du contexte historique de l'œuvre ;

2^e – 9^e semaines : analyse et discussion des 33 chants du *Purgatoire* ;

10^e semaine : réponse de la question, « à quoi sert de visiter le purgatoire à la suite de Dante ? »

Ce cours fait suite à un cours sur l'*Enfer* qui fut proposé au dernier semestre : ceux qui ont suivi ledit cours continueront donc l'aventure déjà entreprise ; ceux qui s'ajouteront au cours pourront sans doute s'y retrouver pour autant que le *Purgatoire* est une œuvre distincte d'intention et de *coloration* et commandée par sa propre logique.

Il est suggéré de se procurer l'édition GF (édition bilingue avec traduction de Jacqueline Risset), laquelle sera en vente chez Zone et servira au professeur durant les rencontres. En revanche, il existe d'autres éditions valables qu'on peut se procurer avec facilité. De plus, on peut trouver le texte italien ainsi que d'autres traductions françaises sur Internet.

Dante, sa vie.

Je présente encore une fois quelques dates importantes de la vie de Dante, en y ajoutant quelques commentaires.

1265. Naissance de Dante à Florence : il vient de la petite noblesse et est de condition respectable, mais modeste.

Depuis des siècles déjà, dans Florence de Dante et dans d'autres villes italiennes, il y a une lutte politique

terrible, entre les guelfes (les partisans de la papauté, comme pouvoir politique) et les gibelins (les partisans de l'empereur allemand). C'est un peu comme le conflit entre la gauche et la droite au vingtième siècle ; mais c'est un conflit politique qui déborde à tout moment en violence politique et en renversements de régime.) Dante est de famille guelfe.

1274. Dante voit Beatrice pour la première fois ; cela se passe sur le pont de la Sainte Trinité qui traverse l'Arno, mais du côté de la cité.

1281. Mort du père de Dante. Dante a 16 ans et devient le chef de la famille. Pourtant, il devient aussi ami de jeunes poètes de Florence et semble avoir passé beaucoup de son temps à « perdre son temps ».

1285. Mariage avec Gemma Donati d'une *bonne* famille de Florence. Ils auront au moins 4 enfants.

1289. Défaite finale des gibelins du moins en Toscane et à Florence (Dante était un soldat dans l'armée guelfe lors de cette bataille cruciale).

Presque tout de suite, les guelfes se divisent en Blancs et Noirs : les Blancs étaient critiques envers la papauté, en particulier envers le pape Boniface ; en somme, la division entre les guelfes et les gibelins reprend sous un autre nom. Par son père, Dante semble avoir appartenu au groupe des Blancs, mais par son beau-père (les Donati) il se trouvait lié au groupe des Noirs. C'est dire la complexité de sa situation, et la *perversité* de la vie politique à Florence à cette époque.

1290. Mort de Beatrice. Études de Dante qui lui permettront d'améliorer son statut politique dans la cité.

1295. Dante publie *Vita nuova*, une collection de poèmes, qui raconte sa vie amoureuse et surtout sa rencontre avec Beatrice.

1295. Dante entre dans la corporation des médecins et marchands d'épices (pharmaciens). Début de sa vie politique la plus mouvementée.

1300. Affrontement entre les Blancs et les Noirs, en particulier à Florence, Dante travaille à l'unification de sa patrie au moyen de son action politique. Il se fait donc des alliés et des ennemis mortels.

En principe, l'action de la *Commedia*, a lieu en cette année.

1301. Dante, envoyé en ambassade par la cité de Florence, est retenu à Rome par le pape.

1302. Pendant son absence, Dante est condamné à l'exil par ses concitoyens du parti des Noirs.

En 2008, la ville de Florence a annulé la décision d'exil et de condamnation à mort. On ne sait pas comment Dante a réagi à cette initiative un peu tardive ; il faudrait pouvoir visiter le monde de la vie après le mort pour le consulter à ce sujet.

1304. Alors qu'il vit sans doute à Vérone, sous la protection de Cangrande della Scala, le maître de la ville, il commence à écrire la *Commedia (Inferno)*. Il écrit à peu près à la même époque *Convivio*, un texte philosophique et anthropologique, qu'il ne terminera pas, et *De vulgari eloquentia*, un texte philosophique et philologique, qu'il ne termine pas non plus. Ces textes sont assez audacieux sur le plan des idées et sont sans aucun doute en tension avec la piété la plus stricte.

1305. Le pape et la papauté sont transférés à Avignon par Clément V.

1310. Dante compose *De Monarchia* (un texte de philosophie politique) et *Purgatorio*. La même remarque est valide pour ces nouveaux textes. La date de leur composition est sujette à des discussions parfois âpres entre lecteurs et experts de Dante.

Descente en Italie d'Henri VII, un chef politique allemand.

1313. Mort d'Henri VII. Cet évènement est capital : Dante avait souvent présenté Henri VII, devenu, au moins dans son imagination, le maître politique de l'Italie, comme la solution politique aux malheurs de l'Italie, et à ses propres malheurs.

1315. Dante refuse de rentrer à Florence bien qu'il ait été grâcié.

1320. Dante finit la *Commedia (Paradiso)*.

1321. Dante meurt à Venise (?) alors qu'il y est en ambassade pour la ville de Ravenne. Il est enterré à Ravenne.

Les thèmes.

Il y a un grand nombre de thèmes qui traversent à la fois la *Commedia* dans son ensemble et cette *cantica* (tranche, section, partie) qui porte le nom *Purgatorio*. J'annonce que comme pour la *cantica* précédente, qui porte le nom *Inferno*, je toucherai souvent à la différence, et à la relation, entre Dante et Virgile et aussi à la différence, et à la relation, entre deux niveaux de Dante

lui-même, qui est à la fois auteur du texte (ou poète) et acteur de l'aventure décrit par le texte (ou personnage). De plus, toujours comme lors de la lecture de la section précédent, en présentant les éléments les plus importants de ce que j'appellerais l'iconographie de l'œuvre, je soulignerai le problème de la juxtaposition du christianisme et du paganisme, ou des histoires tirées de la Bible et celles tirées de la mythologie gréco-latine. Enfin, étant donné le grand nombre de remarques portant sur des poètes (et d'abord sur Dante en tant que poète) ainsi que sur les règles de la poésie et le pouvoir de l'imagination, je m'arrêterai souvent sur ce que j'appellerais la question de la poésie. En somme, je reprendrai des thèmes déjà présentés lors de la lecture de l'*Inferno*. Cela prouve que malgré sa longueur, et malgré les délais entre l'écriture des deux premières parties, la *Commedia* semble bien être une œuvre une. (Je demande pardon pour la répétition du terme.)

Résumé de l'*Inferno*.

Il est sans doute utile de se rappeler l'essentiel de ce qui se passe dans la première section, soit la visite terrible de ce lieu terrible qu'est l'enfer.

Le voyage, ou si l'on veut, l'odyssée ou encore l'énéide, se fait sous la direction de Virgile. Comme l'enfer est constitué de cercles concentriques superposés les uns sur les autres, la visite de l'enfer se fait en tournant et en descendant et en se rapprochant du centre. Voici la structure de base de ce lieu et donc de cette *cantica*.

Vestibule de l'enfer (*canto* III) : les indifférents.

Premier cercle (*canto* IV) : les habitants des limbes.

Deuxième cercle (*canto* V) : les impudiques.

Troisième cercle (*canto* VI) : les gourmands.

Quatrième cercle (*canto* VII) : les avares et les prodigues.

Cinquième cercle (*canto* VII) : les colériques et les mélancoliques.

Sixième cercle (*canto* VIII) : les hérétiques.

Septième cercle (*canti* IX-XVII) : les violents.

Mais il y a trois girons dans le 7^e cercle parce qu'il y a les violents contre les autres (par exemple, les meurtriers), les violents contre eux-mêmes (par exemple, les suicidés), les violents contre Dieu lesquels se subdivisent en 4 (par exemple, les homosexuels et les usuriers sont des violents contre Dieu).

Huitième cercle (*canti* XVIII-XXXI) : les trompeurs.

Encore une fois, il y a des subdivisions, car ce cercle se divise en 10 *bolge*, ou sacs. On y trouve des séducteurs, des flatteurs, des simoniaques, des devins, des concussionnaires, des hypocrites, des voleurs, des mauvais conseillers, des semeurs de troubles, et enfin des faussaires (lequel groupe se subdivise lui aussi).

Neuvième cercle (*canti* XXXII-XXXIV) : les traîtres à leurs parents, à leur cité, à leurs hôtes, à leurs bienfaiteurs.

La structure de l'enfer et de l'*Inferno*.

On pourrait croire que peu importantes les remarques sur la structure esthétique du poème et la structure physique de l'abîme qu'il décrit : un poème porte sur l'âme humaine et les émotions, et alors les structures, la

géographie ou la topologie ont peu à faire avec ces sujets. Mais Dante insiste sur l'une et l'autre structures, en signalant chaque fois qu'on passe d'un cercle à un autre ou d'une *bolgia* à une autre ; de plus, il insiste sur la logique qui préside à cette structure, et la logique de son propre texte. Cela ne veut pas dire que ces structures sont toujours faciles à comprendre ou que les raisons données pour ces structures sont bien raisonnables.

En revanche, il y a le fait indéniable que la structure de l'enfer conditionne la structure du récit et que ces deux structures impliquent et indiquent une idée de l'homme. En conséquence, réfléchir sur la structure, c'est réfléchir un peu sur la psychologie : l'*Inferno* (et la *Commedia*) est une œuvre *géopsychologique*. Cela sera vrai aussi du récit de la montée au purgatoire.

Les punitions.

Il faut ajouter, c'est en un sens la dimension la plus intéressante de l'*Inferno*, que Dante invente pour chaque péché une punition idoine ; la correspondance n'est pas toujours facile à trouver, encore une fois, mais elle est là en principe. Dante appelle cette punition le *contrapasso*, qu'on pourrait traduire par *la souffrance contraire*. Ainsi les impudiques sont emportés par le vent, comme ils ont été emportés par leur passion, et les paresseux sont obligés de courir, alors que les hommes qui ont causé des schismes sont coupés en deux. Or, encore une fois, ce qui est vrai de l'enfer, et de l'*Inferno*, c'est vrai du purgatoire, et du *Purgatorio*.

La numérologie de l'*Inferno*, la topologie de l'enfer et la philologie du récit et des lieux.

Pour se préparer à lire le *Purgatorio*, il est utile encore et toujours de rappeler certains points qui se révèlent en

lisant le premier cantique de la *Commedia*. Car il faut savoir ou rappeler que l'*Inferno* a des caractéristiques numérolologiques, topologiques et philologiques.

Sur le plan numérolologique, il y a des nombres qui sont privilégiés par le récit : 3, 7 et 11, par exemple, sont des chiffres omniprésents. Sur le plan topologique, il est clair que le cercle, ainsi que la distinction entre le haut et le bas et la droite et la gauche, joue un rôle essentiel pour se représenter ce qui se fait et se dit. Sur le plan philologique, l'*Inferno* offre une *orgie* d'allusions à la littérature ancienne, au texte biblique, à la philosophie ancienne, ainsi qu'aux sciences de l'époque. (On serait tenté de dire que Dante a voulu mettre tout le savoir du monde dans son poème.)

Tout cela se répétera dans le *Purgatorio*. Mais, et c'est le point important, Dante a dit, et dira, que ces détails, enfin plusieurs de ces détails sont significatifs, qu'il y a des messages qui sont cachés dans le récit et qu'on peut les comprendre si, et seulement si, on y réfléchit. Pour Dante, le beau n'est pas que beau : il mène au vrai, ou il dit le vrai. Car son récit vise à la fois la beauté, ou le plaisir, et la vérité, ou l'utile, et donc il vise à la fois la distraction et l'éducation. Aussi, il faut se rappeler qu'en plus que d'avoir écrit et publié ses poésies, Dante a écrit et publié des traités de philosophie.

J'ajoute que pour la grande majorité des lecteurs, que j'appelle les pieux, tout ce qui se trouve dans le texte de Dante dit, ou tente de dire, l'orthodoxie chrétienne et catholique la plus autorisée. Sans doute, croient ces lecteurs, sans doute y a-t-il des obscurités dans la *Commedia*, sans doute y a-t-il chez Dante des colères envers l'Église, telle qu'il l'a connue, mais au fond, il est un fidèle enfant de cette même Église.

En revanche, il y a des lecteurs, peu nombreux, qui prétendent que le texte est bien plus problématique, voire qu'il est une sorte de machine de guerre contre l'orthodoxie, voire contre le christianisme. Ce qui me paraît *clair*, c'est que les choses ne sont pas aussi *claires* que le veulent les lecteurs pieux, mais aussi que les lectures ésotéristes sont bien difficiles à soutenir de façon systématique.

La position la plus solide, celle que je tenterai de proposer, de soutenir et de développer, me semble être une difficile ouverture d'esprit qui reconnaît que le texte n'est pas aussi orthodoxe que le veulent les uns, ni aussi subversif que le veulent les autres. Cette position a l'avantage considérable de rester attentif au texte et de faire penser, comme le voulait Dante, aux questions souvent difficiles à régler, qu'on appellerait philosophiques, ou théologiques, ou théologico-politiques, voire *esthétique-philosophico-anthropologiques*. Les remarques qui suivent tentent de soutenir des exercices de pensée semblables.

Le *Purgatorio* après l'*Inferno*.

La *Commedia* est divisée en trois parties, mais les trois parties vont ensemble, ai-je déjà dit. Elles comportent des ressemblances, j'en ai déjà signalé, mais aussi des différences. Je continue sur ce point pour préparer la lecture à venir.

Dante le poète raconte l'odyssée de Dante le personnage dans le monde de l'après-vie, ou l'au-delà. Mais la vie après-la-vie à au moins deux dimensions : celle de la souffrance des damnés, celle de la purgation des sauvés, sans parler, pour le moment, de la vie au ciel, qui est heureuse et paisible, mais mouvementée. On peut ajouter qu'une des différences profondes entre les deux

premières parties est que la première est sans espoir (c'est ce qui était dit en entrant en enfer), alors que l'autre est définie par l'espoir : une purgation est un passage d'un état mauvais à un état meilleur. (Ce n'est pas encore le bien-être, mais c'est déjà le bien.) En un sens, la seule partie de la vie après-la-vie où il y a vraiment du mouvement, c'est le purgatoire : en enfer, on bouge, mais on tourne en rond et on s'enfoncé, alors qu'au purgatoire tout le monde tourne, mais monte, et surtout on est sûr d'être sauvé et on se prépare à aller au ciel, où on sera heureux pour de bon.

Il y a au moins une autre différence entre l'enfer et le purgatoire : une différence de *sensualité*, qui appartient pourrait-on dire à la sensibilité et à la méthode poétiques. Cela tient d'abord à la lumière, au soleil, et aux variations de luminosité. Quand on est en enfer, on est souvent incapable de voir, et on voit tout à la lumière du feu qui brûle et qui neutralise les couleurs ; quand on est au purgatoire, il y a parfois trop de lumière, mais il y a beaucoup de couleurs ; aussi, il y a des matins, des midis, des soirs, et même des nuits, ce qui est bien différent de la nuit éternelle de l'enfer. De plus, et cela est sans doute lié au premier point, en enfer, on entend surtout des cris, alors qu'au purgatoire, on entend souvent des chants. Enfin, les odeurs du purgatoire sont agréables et de plus en plus agréables, alors que la caractéristique de l'enfer est, on s'en doutait, la puanteur et le soufre. En somme, la vie après la mort, du moins selon Dante, est bien corporelle ou sensuelle. Ce qui est, pourrait-on ajouter, inévitable, puisque Dante est un poète.

En somme, si le *Purgatorio* présente des idées sur la vie après-la-vie, il présente aussi, et peut-être surtout un monde physique qui rappelle le monde physique ordinaire. On pourrait dire que tout cela est le fruit de

l'imagination de Dante, et on n'aurait pas tort. Mais alors s'ouvre la question de la poésie, des choix du poète Dante, et du rôle de la poésie dans la vie. J'y reviendrai souvent.

Le problème du purgatoire

Mais pour bien se préparer à suivre Dante au purgatoire, il faut réfléchir sur l'être même du purgatoire. Ce lieu n'est jamais mentionné dans la Bible : le Christ, par exemple, parle de la géhenne ou de l'enfer, et du ciel, ou du royaume des cieux, mais jamais d'un troisième lieu intermédiaire.

L'existence du purgatoire est, si l'on veut, un ajout postbiblique : s'il n'y a aucune mention d'un purgatoire dans le texte biblique, et surtout aucun dans le Nouveau Testament, son fondement est théologique plutôt que scripturaire.

Cette thèse de la théologie chrétienne est commandée par au moins deux raisons : la différence entre le jugement particulier et le jugement général (et cela est bel et bien dans les évangiles (où on trouve deux descriptions du Christ en tant que juge des êtres humains), et l'affirmation paulienne sur l'Église comme corps du Christ. Il y avait donc dans le texte néotestamentaire une certaine doctrine du purgatoire, disons élémentaire. Ainsi, non seulement les catholiques, mais encore les chrétiens orthodoxes ont une réflexion sur le purgatoire, mais elle est pour ainsi dire un développement théologique du texte biblique. Après Dante, et en partie sans doute à cause de Dante, le purgatoire est devenu une dimension de plus en plus importante dans la théologie chrétienne et catholique : c'est elle qui accompagne les messes pour les morts et la

doctrine des mérites partagés des membres du corps du Christ et les rituels qui entourent les indulgences.

Aussi, il est nécessaire de signaler que l'Église fera une utilisation économique de la doctrine du purgatoire. C'est ce qu'on appelle le scandale des indulgences : par les indulgences, qu'on pouvait en toutes lettres acheter, mais aussi qu'on pouvait mériter par des actes pieux, chacun pouvait écourter le séjour au purgatoire pour soi-même et pour ceux qu'il aimait. (La question de la vie après-la-vie et des comportements qui pouvaient y préparer est bien ancien, comme le montre le début de la *République* de Platon et le personnage de Céphale.) Or le scandale des indulgences sera un des moteurs de la révolte religieuse qu'on appelle le protestantisme, en particulier sous la direction de Luther. Les protestants protestent que les papes s'enrichissent au moyen de la croyance religieuse, comme la croyance au purgatoire, et ils protestent que cette doctrine ne se trouve pas dans la Bible. Pour le dire autrement, la fin de la Renaissance (la révolte protestante) est présente au début de la Renaissance (le *Purgatorio* de Dante). Mais aussi la protestation protestante contre les excès de la théologie ou de l'exercice de la raison dans les matières de foi peut ressembler à l'exercice poético-critique de Dante dans la *Commedia*.

Sur ce point précis, on ne trouvera rien dans le texte de Dante qui cautionne la doctrine des indulgences, du moins des indulgences achetables : les âmes du purgatoire de Dante ne demandent pas qu'on paie des messes, mais qu'on prie pour eux. Mais il est clair qu'il prétend que l'Église de son temps est une sorte de bazar où on trafique la religion pour gagner de l'argent et pour établir un pouvoir politique souvent injuste.

Et voilà que nous pouvons aborder le texte même du
sommo poeta.

Deuxième semaine

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

L'auteur de l'image de cette semaine est Vergilius Master (1410).

Dans cette enluminure de manuscrit, on trouve un exemple typique de la confusion entre Marie de Madgala et Marie de Béthanie, que les experts distinguent alors que la piété simple les identifiait. De plus, l'icône est constituée à partir de deux scènes différentes : Marie se trouve au pied du Christ ressuscité dans la scène qu'on appelle le *Noli me tangere*, alors que Marie est en train de pétrir du pain, sans doute en vue d'une eucharistie. En conséquence, on est face à deux idées du Christ ressuscité : le Christ réel et le Christ sacramentel.

Il n'en reste pas moins que cette image me paraît bien touchante et qu'elle renvoie au conflit entre deux figures du chrétien : Marthe (celle qui travaille) et Marie (celle qui contemple).

Ce qui a été fait.

Chaque semaine, comme je l'ai fait la semaine passée, je commencerai la rencontre par le texte biblique et une peinture qui en est l'illustration ou l'*incarnation* picturale, comme je viens de faire.

Mais je poursuivrai avec une reprise rapide des remarques de la semaine précédente. Comme les rencontres sont liées entre elles, il me semble opportun de revenir sur ce qui a été dit pour corriger des erreurs,

pour compléter des remarques, mais aussi pour préparer aux remarques de la semaine donnée.

Donc la semaine dernière, j'ai présenté la description du cours paru dans le bottin de l'UTAQ, en ajoutant quelques remarques plus ou moins impromptues.

Puis, j'ai présenté les dates les plus importantes de la vie de Dante. Il me semble que la date la plus importante est celle de son exil, soit 1302, qui a lieu deux ans après la date supposée de l'odyssée racontée dans la *Commedia*.

Puis, j'ai présenté quelques remarques sur le cours précédent, soit celui sur l'*Inferno*. Parmi les remarques, j'ai fait un résumé de cette *cantica*, en signalant la structure que Dante lui a donnée.

Ensuite, j'ai fait des remarques préparatoires pour la lecture de la seconde *cantica*. Certaines d'entre elles portaient des ressemblances entre les deux premières parties de la *Commedia*, par exemple, la numérogie, qui fascine l'artiste Dante.

D'autres remarques portaient des différences entre les deux *cantiche*, par exemple, la noirceur physique et psychologique du récit portant sur l'enfer par opposition à la lumière, encore une fois physique et psychologique, du récit lu et expliqué durant ce semestre.

J'ai fini en rappelant que le purgatoire est une *donnée* de la civilisation chrétienne, mais que la description que Dante propose est tout à fait singulière : il en est le créateur et, si vous le voulez, le seul responsable.

Le problème de la Bible et l'œuvre de Dante.

La semaine dernière, j'ai dit que Dante est pour ainsi dire l'inventeur du purgatoire, qu'il en est certes le plus grand poète et que la question du purgatoire (pour ou contre) est devenue importante à la fin du Moyen Âge : on peut dire que la Réforme et la Contre-Réforme se jouent, en partie du moins, autour de la question du purgatoire. On m'a demandé si Dante n'est pas l'inventeur pur et simple de ces mondes et si avant lui on avait des représentations artistiques non seulement du purgatoire, mais encore de l'enfer.

Je répète ce que j'ai dit alors : que je sache, il y a de nombreuses représentations littéraires et plastiques de l'enfer dans la civilisation chrétienne avant Dante, mais aussi que le purgatoire est présent sans doute, mais bien moins présent. Ce qui est sûr : avant Dante, personne n'a mis autant d'énergie à décrire le purgatoire, et même l'enfer.

Cela n'empêche pas que dans le Nouveau Testament, il y a des textes cruciaux qui décrivent pour l'imagination au moins un peu l'enfer. J'en propose trois tirés de Matthieu, de Luc et de Jean, soit *Matthieu* VIII.11 et ss ; *Luc* XVI.19 et ss ; *Apocalypse* XX.7.

Ces textes disent tous la même chose : il y a deux lieux ; ils sont bel et bien physiques, et non seulement psychologiques ; ils sont coupés l'un de l'autre ; les méchants se trouvent dans l'un, les bons dans le second ; dans le premier, il y a ténèbres, cris, feu ; il n'est pas clair ce qu'il y a dans le second. Je répète dans ces trois textes, et partout ailleurs dans la Bible, il n'y a aucune description d'un purgatoire. Les trois passages que j'ai proposés pourraient être complétés par plusieurs autres dans le Nouveau Testament, et même quelques-

uns qui se trouvent dans l'Ancien Testament, mais ils n'ajouteraient de substantiel.

La relation entre les deux livres de poésie de Dante.

Pour comprendre les remarques qui suivent, il faudrait lire *Vita nuova*, et plus précisément les sections XIX et XLII de ce premier texte de Dante.

Selon la section XIX, on comprend que pour Dante, il ne suffit pas de dire l'amour ; il ne suffit pas d'en décrire les effets secondaires : il y a un véritable savoir de l'amour, un savoir qu'on peut acquérir et qu'on peut partager, un savoir qu'il tente d'acquérir et de partager par sa poésie. Ce savoir est poétique, si l'on veut, mais c'est aussi un savoir qui est réflexif : on peut caractériser non seulement l'âme de l'amoureux, mais encore celle du poète et de ceux (ou plutôt celles) qui entendent le poète, on peut les caractériser par cette réflexivité. Soit : l'expérience de l'amour conduit à sa description, car être amoureux est une sorte de choc existentiel qui exige qu'on en parle, qu'on tente de l'expliquer d'abord à soi-même, mais inévitablement aux autres, qui tout aussi inévitablement sont fascinés par les expériences amoureuses des autres.

Selon la section XLII, la fin de son premier livre, *Vita nuova*, Dante se fait, et fait à son lecteur, une promesse qui contient un projet : écrire un texte en l'honneur de Beatrice, un texte amoureux qui dépasse tout ce qu'on a pu écrire avant lui en honneur d'une femme aimée. Par ailleurs, il prétend qu'il faut qu'il s'éduque, qu'il acquière de l'expérience et qu'il étudie avant de l'entreprendre. Je suggère que la *Commedia* est ce texte annoncé.

On sait qu'après avoir écrit et publié la *Vita Nuova*, Dante n'a presque rien publié sur le plan poétique avant

la *Commedia*. Il y a donc une sorte de vide entre 1295 et 1305. Pendant ce temps, Dante a étudié la philosophie, a établi son statut professionnel et s'est mêlé de politique. Nous savons qu'il s'est fait exiler en 1302 et donc qu'à partir de cette date, pour lui, la politique, en tout cas la politique dans sa cité, n'est plus une possibilité ; on devine que son statut professionnel et donc financier est aussi affecté par cet exil. On sait qu'il a commencé, mais pas fini deux livres philosophiques (qui propose une pensée politique et une pensée sémantique) en 1304.

Or la *Commedia* commence par la description d'un Dante qui a perdu son chemin et qui vient de décider de retrouver son chemin. Malgré cette décision initiale, il ne réussit pas à monter sur le sommet de la montagne qu'il veut atteindre parce qu'il en est empêché par trois bêtes. C'est alors que Virgile lui apparaît et lui annonce que, pour arriver à faire ce qu'il veut, il faut qu'il entreprenne un long voyage par l'enfer, le purgatoire et le ciel. On n'explique jamais pourquoi pour arriver au sommet du mont nimbé d'un soleil bien physique (ce qui était son projet initial), il faut qu'il passe par les trois lieux de la vie après-la-vie, ni surtout peut-être comment il reviendra dans le monde physique d'où il est parti et s'il atteint en fin de parcours le sommet qu'il visait.

Il y a donc l'idée initiale que Dante s'est détourné du droit chemin et qu'il a pris un mauvais chemin. Mais il y a aussi l'idée qu'il a été détourné de sa première tentative de reprendre le droit chemin par un chemin qui est tout sauf droit, puisqu'il tourne beaucoup (tout se fait par des cercles concentriques) et qu'il passe par trois mondes différents. J'annonce tout de suite qu'à la fin du *Purgatorio*, on parlera d'une autre forêt et d'un chemin retrouvé, qui est droit et vrai. Quel est le droit chemin ?

Je propose comme possible la réponse suivante : celui de son projet à la fin de la *Vita nuova*.

Ma suggestion fait abstraction de ce que suggèrent bien des lecteurs pieux : selon eux, Dante aurait dévié sur le plan moral ou religieux, et la *Commedia* décrit un retour, voire est la preuve d'un retour, non pas à la poésie, mais à la vertu et à la piété.

Selon l'interprétation dont je montrerai la possibilité, quel est le mauvais chemin ? Deux détournements se présentent à l'esprit : la politique et la philosophie. Dante présenterait son poème comme une tentative de corriger la *direction* de sa vie, en reprenant son projet initial et donc en quittant son mauvais chemin, qu'il soit intellectuel ou pratique. Si le mauvais chemin est la politique, c'est suggérer que la vie de poète est supérieure à celle de l'homme politique ; si le mauvais chemin est la philosophie, c'est suggérer que la vie de poète est supérieure à celle de l'homme philosophique. Il est évident que j'aime bien la première suggestion, et que je suis moins satisfait par la seconde. Cette interprétation doit tôt ou tard faire un sort aux aspects hétérodoxes du texte *dantien*.

Mais cela peut signifier aussi que la vie du poète inclut et dépasse la vie de l'homme politique et de l'homme philosophique. Comment cela serait-il possible ? Voici une façon de faire : pour autant que l'imagination est la faculté qui rend possible la direction des hommes sur le plan politique et l'ouverture des intelligences sur le plan philosophique, la poésie dépasse, ou complète, ou corrige, les voies de l'action politique et morale et de la réflexion quand elles sont laissées à elles-mêmes. En somme, transformer ou informer les imaginations des hommes, c'est les préparer à être guidés par les chefs

politiques intelligents et par les philosophes les plus sages.

On peut toujours dire que le sens de l'œuvre est multiple et que les interprétations pieuses classiques et celle que je propose ne sont pas incompatibles. J'aimerais bien que ce soit vrai. Ceci est sûr, et je le répète parce que c'est crucial : il me semble qu'il y a de nombreux détails troublants pour les interprétations théologiques classiques. Je les soulignerai à mesure qu'on avancera.

Je crois qu'il faut lire la *Commedia* et en particulier le *Purgatorio* en gardant toutes ces possibilités bien en tête. C'est ce que je ferai. Et je commence à le faire en abordant le premier *canto*. À chacun de se faire à mesure, ou ensuite, son idée. Pour employer une image tirée de Dante, en supposant que je joue un peu le rôle de Virgile, et donc en guidant chacun dans sa lecture, il faut qu'à la fin de ces rencontres, chacun ait trouvé son chemin et que chacun soit capable de continuer sans Virgile.

Canto I.

Caractéristiques du *Purgatorio* de Dante.

La deuxième *cantica* de la *Commedia* comporte trois sections : la première est consacrée à l'ante-purgatoire (et même il y a deux sections à cet ante-purgatoire). Il faut bien voir que par rapport aux éventuels précédents théologiques, Dante a inventé tout à fait le sujet de cette section et qu'il y place des gens bien peu chrétiens en elle. On s'y trouve dans les *canti* I-VIII.

Puis, il y a le purgatoire comme tel avec ses sept sections qui ont des parties semblables dans leur structure, mais différentes dans leur contenu. On s'y trouve dans les *canti* IX-XXVI. Cette structure du purgatoire a des

fondements théologiques et philosophiques (les sept péchés capitaux, l'anthropologie humaine selon les penseurs anciens et les penseurs chrétiens), mais elle n'a aucun précédent dans les doctrines de l'époque. Ceci est sûr : il n'y a nulle part le foisonnement imaginaire que propose Dante.

Enfin, il y a le post-purgatoire, ou le paradis terrestre (le lieu de l'amour après le péché, ou plutôt avant le péché). Dante a inventé ceci aussi, ou du moins il l'a transformé beaucoup, et c'est le lieu non pas d'Adam et d'Ève, mais de Beatrice et Dante. On s'y trouve dans les *canti* XXVII-XXXIII. (J'aurais voulu que les deux parties autres, précédente et suivante, soient de la même longueur. Mais il me semble plus juste de distinguer des sections de 8, de 18, et 7 *canti*, et non, par exemple, des sections de 7, 19 et 7 *canti*.)

Le purgatoire est le lieu de la purgation, comme disent le titre et les premiers vers du premier *canto*. Mais la purgation est en même temps, comme on le dit aussi, un lieu de perfectionnement.

C'est si vrai que la traductrice rend *purgare*, par *purifier*, ce qui me semble faux, et pourtant juste. Il y a donc une différence fondamentale entre ce deuxième royaume, et donc ce deuxième texte, et les premiers. Comme je l'ai dit : il y a plusieurs images poétiques de cette différence ; on monte au lieu de descendre ; on tourne vers la droite, au contraire de ce qu'on faisait presque toujours dans le royaume de l'enfer ; on avance de plus en plus vite à mesure qu'on monte, alors que le voyage en enfer devient pour ainsi dire de plus en plus dangereux et de plus en plus lent à mesure qu'on s'enfonce.

Incongruités du *Purgatorio* de Dante.

Mais le plus intéressant, et peut-être le plus important, se trouve dans les incongruités *dantiennes*, incongruités par rapport à ce que tout chrétien un peu éveillé ne pouvait pas manquer de savoir. Ainsi Dante fait appel aux Muses pour l'aider à chanter le purgatoire : les Muses sont des déesses païennes, et n'ont rien à voir avec la foi chrétienne. Le fait que Dante les appelle les *saintes Muses* ne fait rien pour corriger cette bizarrerie ; au contraire, cela ne fait que souligner l'amalgame au fond impie. L'appel aux Muses plutôt qu'à la grâce de Dieu est donc en principe bizarre, voire choquant. (Or il y aura d'autres appels aux Muses, par exemple dans le post-purgatoire quand on rencontrera Beatrice. Cela est repris d'ailleurs quelquefois dans la troisième *cantica*, qui porte le nom *Paradiso*.)

On peut signaler une autre nouveauté, ou une autre bizarrerie, dans le récit *dantien* : en mettant le paradis terrestre, celui d'Adam et d'Ève, au sommet du purgatoire dans l'hémisphère austral, Dante contredit la Bible, qui place le paradis terrestre, non pas au sommet d'un mont, mais dans une plaine, et surtout dans une plaine qui se trouve entre l'Euphrate et le Tigre et deux autres fleuves, et donc dans l'hémisphère austral plutôt que boréal. Le paradis terrestre de Dante est une image inversée de celui de la Bible. Est-il besoin de rappeler qu'une des tactiques séculaires des blasphémateurs est d'inverser les images et les symboles saints et sacrés pour les contrefaire ? Cela va de la messe noire aux prières récitées à l'envers en passant par la pratique des poètes occitans qui attribuaient à leur dame les qualités de la Sainte Vierge. D'ailleurs, Dante le sait bien puisqu'à la fin de l'*Inferno*, il présente un Satan qui est une version parodique de la Sainte Trinité.

Une troisième incongruité est plus grave encore peut-être. Caton d'Utique, qui s'est suicidé, qui a lutté contre César (alors que Brutus et Cassius qui ont fait de même se trouvent au plus profond de l'enfer), et qui est semblable à Virgile en ce sens qu'il devrait se trouver au mieux dans les limbes, est hors de l'enfer et attend sur les plages qui entourent le mont du Purgatoire pour monter au ciel après avoir traversé le purgatoire dont il est le gardien, nommé qu'il est à ce poste par le créateur du purgatoire. Car il est dit le maître ou le surveillant du purgatoire : il fait donc partie du monde chrétien selon Dante (I.82). Or, selon ce que dit Virgile, Caton est élu parce qu'il était prêt à mourir pour la liberté politique.

Il est clair, malgré les tentatives des interprètes pieux, que la liberté politique n'est pas la liberté morale et encore moins un choix éclairé pour le Dieu chrétien, dont Caton ne parle pas, et que le sort de Caton, qui refuse de se soumettre à un usurpateur qui a conquis Rome, ressemble beaucoup à Dante, tout aussi insoumis devant le maître de Rome. Pour le dire en d'autres mots, la ressemblance entre la ressemblance entre Dante et Caton fait abstraction que le premier est fait face à un prince chrétien, alors que l'autre faisait face à un maître païen. De plus, Caton explique quel rituel Dante doit suivre pour se préparer à monter vers le ciel. Ce rituel n'a rien de chrétien : on dirait un rituel magique. Tout cela est au moins problématique, et le demeure, à mon sens, même quand on s'efforce de le récupérer par une interprétation pieuse.

Le sens du voyage au purgatoire que fait Dante.

En répondant à une question du gardien du Purgatoire, Virgile explique à Caton (et pour une énième fois au lecteur) comment il se fait qu'il guide Dante et le conduit de l'enfer vers le purgatoire. Encore une fois, il insiste

sur le fait que le voyage est au moins en partie un voyage d'initiation ou d'instruction ou de réflexion : il s'agit de montrer le monde souterrain (c'est ce que présente le récit de la *cantica* précédente) et maintenant le monde supérieur à Dante pour qu'il apprenne. (Ce voyage doit remplacer la montée que Dante avait décidé d'entreprendre par lui-même vers le haut d'une autre montagne, de l'autre côté du globe terrestre.) De plus, il insiste sur le fait que ce voyage est pour ainsi dire commandé par des dames. Cela est d'autant plus intéressant que Caton semble être indifférent envers son épouse, qui est aux limbes comme il se doit, alors que Caton lui ira au ciel, au contraire de toute logique théologique. En tout cas, la dimension érotique de Dante du voyage me semble être soulignée par l'indifférence de Caton envers son épouse.

Soit dit en passant, plusieurs interprètes expliquent son indifférence par le fait qu'il est sauvé par la grâce de Dieu et qu'en tant qu'homme sauvé, il est devenu indifférent aux pauvres âmes, comme celle de son épouse et de Virgile, qui ne sont pas sauvées. Mais son indifférence pourrait s'expliquer aussi par le fait que le Caton historique était un stoïcien. Ceci est sûr : si Dante et Caton se ressemblent dans leur opposition au maître de Rome, ils sont bien différents en ce qui a trait à leur amour des femmes.

Troisième semaine

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

Le peintre qui présente l'icône hebdomadaire s'appelle Joachim Beucklaer (1530-1574). C'était un peintre flamand. Il était un spécialiste des scènes de cuisine ; du coup, il était typique des peintres de cette région.

On notera l'inversion des *valeurs* du récit : c'est Marthe et la vie pratique qui est valorisée, et le choix de Marie est presque caché à l'arrière du portrait. Or il faut se rendre compte qu'il y a là, dans cette inversion, un choix religieux implicite, mettons la valorisation du point de vue protestant contre celui catholique.

Je note enfin que le régime alimentaire qui est représenté est magnifique, mais qu'il contrevient au guide alimentaire canadien : il n'y a pas de fruits et de légumes, et les pièces de viande sont nombreuses et bien en évidence. Je demande pardon aux végétariens et végétans qui sont ainsi agressés. Ma seule excuse est que je tente d'illustrer l'impact iconographique du magnifique texte biblique.

Ce qui a été fait.

La semaine dernière, j'ai présenté de façon un peu plus développée une remarque faite la semaine précédente, au sujet du statut du purgatoire à la fois dans la théologie et le rituel chrétiens et catholiques et dans l'œuvre de Dante. Dante n'est pas le créateur du purgatoire, mais il est pour ainsi dire le premier, ou du moins un des premiers, à porter une attention d'artiste à cette *création* religieuse.

Ensuite, je me suis tourné vers la relation entre la *Vita Nuova* et la *Commedia* pour suggérer, entre autres choses, que la *Commedia* peut être le récit d'une sorte de retour à la poésie et de la suite et peut-être l'accomplissement du projet annoncé dans le premier recueil, soit de parler d'amour, de l'amour de Dante pour Beatrice, mais en y mettant pour ainsi dire tout ce qu'il pouvait savoir à la suite d'un long apprentissage. La *Commedia* est l'œuvre d'un homme mûr annoncé par un jeune homme.

Enfin, j'ai présenté un seul *canto* (il faudra aller plus vite à l'avenir). Le premier *canto*, ai-je signalé, est plein d'incongruités sur le plan doctrinal chrétien et catholique, et même selon la logique de la première *cantica*. Pour faire simple et direct, Caton ne devrait pas se trouver dans cette partie de l'œuvre et encore moins devrait-il être le gardien du purgatoire.

Remarque unificatrice pour les premiers *canti*.

Les premiers *canti* (les huit premiers) décrivent ce qui se passe avant l'entrée dans le purgatoire (et ce qui se passe dans l'ante-purgatoire). Or dans ces *canti*, on rencontre des gens qui errent et passent le temps en attendant de s'engager ; d'ailleurs, Dante et Virgile semblent s'arrêter à tout moment : on tergiverse ; on hésite ; on procrastine ; on lanterne ; on temporise ; on atermoie ; on remet à plus tard ce qu'il faut faire. Comme je le fais, en multipliant les synonymes qui ralentissent la marche des remarques.

L'exemple le plus clair de cette dimension de ce début est sans doute celui qu'on trouve à la fin du *canto* II, quand Caton dispute Dante et les autres âmes (II.115-121).

Cet aspect de l'entrée au purgatoire est voulu par Dante : c'est trop appuyé pour être un hasard. Je crois que pour Dante, il y a au moins un grand défaut humain, et c'est celui de la négligence ou de la paresse. C'est d'ailleurs le péché ou le défaut qui est purgé sur la quatrième corniche, soit la corniche centrale. En tout cas, si la remarque est valide, il ne faut pas croire que Dante voit ce défaut de haut : il a été sujet de ce défaut ; d'ailleurs, on peut dire que c'est un défaut bien connu de la plupart des artistes, qui passent leur vie à *ne rien faire* parce qu'ils font autre chose que ce font les gens ordinaires et qui leur semble plus agréable, voire plus important.

Canto II.

La géographie de Dante.

Le Soleil se montre à l'horizon. Selon la *Commedia*, il y a quatre points importants sur le globe terrestre et donc dans le Cosmos : le point qui se trouve là où se trouve l'île du purgatoire, le point qui se trouve là où se trouve le mont de Jérusalem, le point qui se trouve à Séville en Espagne, et un point qui se trouve en Inde. Quand il est six heures du soir à Jérusalem, il est midi à Séville, c'est six heures du matin à l'île du purgatoire, et il est minuit en Inde. Ainsi, les quatre points du globe pointent vers les quatre points du ciel. C'est ce qui est dit, et supposé, au début de ce chant de façon compliquée.

Cette préoccupation pour les questions géographiques, cosmiques et temporelles est continue dans l'œuvre de Dante. Je n'en saisis pas tout à fait le sens, mais il est clair que l'auteur lui y prêtait de l'attention. Cela est d'autant plus important que ça demande souvent des remarques compliquées et peu poétiques, du moins de prime abord.

Même si c'est *irritant*, cette façon de faire rappelle que la temporalité humaine d'autrefois était cosmique plutôt que mécanique. Les humains d'aujourd'hui mesurent le temps avec des chiffres précis, et des chiffres qui leur sont dictés par des mécaniques admirables, et dont ils sont fiers avec raison. Mais pendant les quatre-vingt-dix-neuf centièmes du temps où il y a eu une humanité, les êtres humains ont mesuré le temps à partir du mouvement physique observable des astres, et surtout, comme dans ce poème du Soleil et de la Lune. La façon de faire de Dante, si *irritante*, rappelle cette vérité historique.

Les nouveautés du purgatoire de Dante.

Dante voit une lumière au loin, une lumière qui approche vite, une lumière sur laquelle il veut poser des questions : il la regarde, et ensuite regarde Virgile, et ensuite tourne de nouveau son regard vers la lumière. Elle est un exemple *brillant* d'une des données nouvelles de ce royaume, une lumière souvent trop forte, mais qui ne fait pas mal aux yeux, ou seulement au début, et à laquelle les yeux s'adaptent peu à peu.

Une autre donnée nouvelle fait son apparition, aux oreilles cette fois : on entend des chants. Il n'y en avait pas en enfer, alors qu'il y en a à tous les niveaux du purgatoire, et même, comme on le voit ici, avant d'entrer au purgatoire. La plupart du temps, ce sont des chants religieux, comme ici (II.46), puisqu'il s'agit de reprendre un psaume, qui est un chant biblique. Mais il y a aussi d'autres chants, profanes, comme on le voit dans ce chant aussi.

D'ailleurs, l'appel aux Muses du *canto* précédent implique que le lecteur se trouve à l'intérieur d'un *canto*, et même d'une *cantica*. Car comment oublier que la

division de la *Commedia* se fait par des *canti*, (34 dans la première partie, 33 dans la deuxième, et 33 dans la troisième), alors que les trois grandes sections sont appelées des *cantiche*, des cantiques (*Inferno* XX.1-3). On pourrait poser la question suivante : est-ce que les *canti* et les *cantiche* de Dante sont profanes ou religieux ? Pour le dire autrement, en écrivant la *Commedia*, Dante a-t-il changé de registre en tant que poète, ou chantre, en passant du chant laïque (comme ceux qu'on trouve dans *Vita nuova*) au chant religieux (ce que certains prétendent être la *nature* de la *Commedia*) ? Ceux qui ajoutent au titre *Commedia* le mot *divina* ont-ils raison de le faire ? Si oui, pourquoi Dante n'appelle-t-il jamais son œuvre *Commedia divina* ? Et enfin on peut comprendre qu'une *cantica* soit *divina*, mais qu'est-ce qu'une *commedia divina* ? Le rire est-il compatible avec le sérieux de la religion ? Cette dernière question deviendra pour ainsi dire incontournable dans la troisième *cantica*, car on y apprend que Beatrice, mais d'autres encore, voire des sphères astronomiques entières, rit. Le sourire et le rire (mais est-ce la même chose ou deux choses distinctes) sont des données essentielles de l'anthropologie *dantienne*, comme l'annonce le titre.

Les chants problématiques.

Selon l'évènement le plus remarquable du *canto* II, sans doute, Dante rencontre un de ses amis musiciens, Casella. Ce dernier sourit (quelque chose qui n'est pas arrivé depuis qu'on a quitté les limbes (l'enfer n'est pas le lieu du sourire) et explique (mais sans que rien ne soit clair) comment il se fait que, même s'il est mort depuis plus de trois mois, il ne vienne que d'arriver à la frontière du purgatoire : il semble que l'ange a refusé de le prendre avant ce moment, mais que Casella ne lui en tient pas rigueur.

En tout cas (II.106-114), à la demande de son ami Dante, Casella chante une chanson qu'il a faite à partir d'un poème de l'autre (un poème qu'on trouve dans le *Convivio*). Or ce poème d'amour s'adressait à dame Philosophie, et non à Dieu, ni même à Beatrice. En tout cas, les âmes qui écoutent sont charmées par les paroles et la musique, jusqu'à ce que Caton les incite à commencer leur voyage de purgation.

Il y a une tension entre ce chant qui fait qu'on devient passif et le chant religieux précédent, qui rappelait la sortie de l'Égypte et le passage par le désert en vue de l'entrée en Terre sainte, car le chant religieux (comme Caton) incite à avancer, à agir, à se purger. En tout cas, on pourrait se demander si la poésie, et peut-être la philosophie, n'est pas en tension avec le monde religieux qui est l'objet de Dante dans la *Commedia*, et peut-être surtout dans cette *cantica* où il est question de purification.

On peut toujours prétendre, comme beaucoup de commentateurs, que la *Commedia* a comme message qu'il faut abandonner ces deux disciplines (poésie et philosophie) pour se consacrer à la vie morale et religieuse, mais il me semble qu'on pourrait conclure tout le contraire avec au moins autant de sérieux scientifique et d'appuis textuels : Dante utilise la religion pour valoriser la poésie (le lecteur se trouve dans un *canto* qui le charme comme le chant de Casella charmait Dante et les autres) et le poème de Dante est plein d'informations et d'énigmes qui satisfont ou stimulent ce qui, chez le lecteur, est bien différent de ce qui est stimulé par un progrès de la vie morale et religieuse.

Trois remarques supplémentaires.

Le lien entre Dante et Virgile a changé : Virgile est encore et toujours le guide, et il en sait plus que Dante, mais il n'est jamais allé aussi loin que là il se trouve en entrant dans le purgatoire, selon Dante le poète (II.61-63) ; il est donc souvent aussi mal pris que Dante le personnage et doit s'informer auprès des *habitants* des lieux comme le ferait un étranger. Ceci n'est qu'une reprise du problème de la relation entre Dante et son guide Virgile, qui apparaissait déjà dans la *cantica* précédente.

Un ange apparaît dans le *canto* II : il conduit des âmes qui arrivent sur l'île du purgatoire dans un bateau. Cet ange est la réplique de Charon dans le *canto* huitième de l'*Inferno* : il transporte des âmes dans un bateau pour qu'elles entrent dans un nouveau monde, un monde après-le-monde pour une vie après-la-vie. C'est un premier exemple d'une vérité générale du *Purgatorio* : il y aura ainsi des correspondances constantes entre les deux royaumes. Or Charon est un être mythologique, alors que l'ange est en principe un être chrétien. Et surtout, il n'y a rien dans la tradition chrétienne qui suggère qu'il y aurait un bateau qui mène au purgatoire. Il est clair que Dante *invente* ce détail en imitant l'iconographie gréco-romaine pour créer un effet de symétrie poétique. Il en a bien le droit, mais le fait est quand même troublant, mettons pour une âme très pieuse, qui voudrait se satisfaire de l'iconographie riche de la Bible. En tout cas, cela *devrait* être troublant pour une âme semblable ; mais force est de voir que les âmes de ce type rétablissent vite leur sérénité, si même elle est entamée par des détails de ce genre.

Le problème des corps spirituels, déjà bien visible dans la *cantica* précédente, est illustré cette fois par la tentative vaine de s'embrasser que font Dante et Casella. Déjà en enfer, on notait la différence entre les corps

physiques, comme celui de Dante, et les corps spirituels, qu'ont en principe tous les morts, qu'ils soient des damnés et maintenant des *purgeants*. J'ai signalé, lors de la dernière série de rencontres, que dans l'*Inferno*, à tout moment, cette différence, qui est pourtant indiquée souvent, n'est pas respectée. C'est la même chose dans le *Purgatorio*. Par exemple, ici le corps non physique, ou spirituel, de Casella est visible et produit des sons qui sont audibles et est capable d'entendre les sons que Dante produit avec son corps physique ; mais, encore une fois, quand Dante essaie d'embrasser son ami, son corps de chair ne réussit pas à capturer le corps spirituel de Casella. En somme, les problèmes qui viennent avec la supposition de corps physiques non physiques ne sont pas tous respectés.

Sur un autre plan, mais pour reprendre le problème de la cohérence, dans le poème, il y a des incohérences constantes sur le plan de l'imagerie, comme celle des deux images pour représenter l'ange : il est un oiseau (il a des ailes) et donc vole dans les airs, mais il est un navigateur (il dirige un bateau) et donc il flotte sur l'eau. Cette duplicité des images est une des caractéristiques constantes de la poésie de Dante. Il en présentera l'archétype dans les derniers *canti* de cette *cantica* ; ce sera le griffon ; on y reviendra. Mais encore une fois, les êtres de double nature sont bien nombreux dans la première *cantica*.

Canto III.

Le problème de la foi et de la raison.

Dante avance vers la montagne et voit son ombre devant lui, puisque le Soleil brille derrière lui. Mais il ne voit pas l'ombre de Virgile, ce qui lui fait croire pendant un instant qu'il est seul. Il y a des corps qui produisent des ombres, ceux des vivants comme Dante ; puis il y a des

âmes, comme Virgile, ou des corps spirituels qui n'en produisent pas, mais qui sont pourtant visibles, audibles et capables d'audition.

C'est un exemple, un autre, de la différence entre Dante qui a un corps et les autres individus qu'il rencontre qui n'en ont pas. Virgile lui dit qu'il en est ainsi, que c'est un mystère et que sa raison (voilà pourquoi il mentionne Aristote et Platon, les deux grands philosophes de l'Antiquité) ne peut pas comprendre grand-chose de ce que Dieu (la Trinité) a créé. Pour le dire comme lui, il faut apprendre à se satisfaire du *quia* (le « c'est ainsi », ou la pure et simple reconnaissance du fait brut) et cesser de chercher le *perché* (le « pourquoi », ou l'explication rationnelle). Cette idée, cet appel à une vérité qui dépasse les possibilités de la raison, deviendra un leitmotiv de la *cantica* suivante.

Mais quand il a dit cela, Virgile est tout troublé. Apparaît ici le problème du rôle de la raison dans la vie : à quoi sert la raison pour comprendre des mystères comme la Trinité et l'Incarnation ? Mais aussi quel est son rôle dans ce monde de la poésie et donc pour comprendre des choses comme les corps qui créent des ombres et celui qui n'en crée pas ? Et je ne dis rien du *fait* que les corps de la *Commedia* ont certaines propriétés des corps ordinaires et d'autres qui leur manquent. En fin de compte, semble-t-il, en théologie et en poésie, tout ce que la raison peut dire, selon Virgile, c'est : « je l'accepte ».

Dante et Virgile.

Dans l'*Inferno*, on voit que Virgile devient de plus en plus indépendant de son maître, ou Virgile devient de moins en moins utile. Cela devient encore plus clair dans le *Purgatorio*, comme je l'ai déjà dit. On en a un bon exemple dans un passage de ce *canto* (III.52-63) : Dante

et Virgile s'approchent enfin de la montagne du purgatoire, mais Virgile ne sait pas par où on peut monter et pis encore, ou mieux encore, il l'avoue à Dante. Virgile ne peut plus être un guide, au moins sur le plan géographique : il n'est jamais allé aussi loin auparavant. Mais alors à quoi sert-il au juste puisque son savoir géographique inexistant doit être doublé d'une ignorance sur le sens même de purgatoire ? Cela est nécessaire d'abord parce qu'en tant que païen, il ne peut qu'avec difficulté comprendre la logique de ce lieu et parce qu'en tant qu'homme d'expérience, ou âme d'expérience, il ne peut pas se fier à ce qu'il a déjà fait et vu. Ce qui est clair : c'est le personnage Dante qui conseille à Virgile de consulter des âmes que lui voit s'approcher d'eux. Je note que cette décision implique que les deux doivent aller à gauche. Or la gauche est la direction typique du voyage en enfer, alors que la droite, qu'ils vont bientôt reprendre, est la direction typique du purgatoire. On pourrait expliquer ce détail en disant que Dante et Virgile sont pour ainsi dire pris par leurs habitudes *infernales*. Ce qui est une autre façon de signaler qu'on se trouve dans un nouveau monde et que Virgile n'est plus tellement utile.

L'ignorance de Virgile au purgatoire est claire et cohérente sans doute, mais il y a beaucoup d'endroits où Virgile semble savoir des choses (entre autres, ce qui arrivera dans la suite de cette odyssée, par exemple la rencontre entre Dante et Beatrice dans le paradis terrestre) qu'il ne devrait pas savoir. On peut placer cela parmi les incohérences du poème de Dante et donc allonger la liste. À moins de suggérer que Beatrice a dit à Virgile qu'elle les attendrait de l'autre côté du purgatoire. Ceci est sûr : malgré les difficultés déjà signalées, dans le purgatoire, Virgile sera un guide connaissant en enfer, mais bien moins connaissant, et donc plutôt un compagnon d'aventure qu'un chef de file.

Les brebis et le révolté.

Le groupe d'âmes que rencontrent Dante et Virgile est comparé à un troupeau de brebis. Cette image est sans aucun doute tirée des évangiles : le troupeau de brebis dont on y parle est celui des chrétiens pour lesquels le Christ est le bon pasteur. En revanche, dans le poème de Dante, les brebis sont assez ridicules : ils s'avancent et s'arrêtent ensemble, sans vraiment savoir pourquoi. (Ce mot revient deux fois dans ces vers.) Les chefs des brebis expliquent à Virgile et à Dante qu'eux deux doivent aller dans l'autre direction, soit à droite, pour trouver une place qui permet de s'engager sur la montagne. On se demande comment ils le savent et pourquoi ils n'ont pas monté plus tôt. La réponse est sans doute que ce troupeau d'âmes/brebis fait le tour de l'île sans jamais s'engager. Depuis combien longtemps en est-il ainsi ? Pendant combien longtemps ? On ne le dit pas.

Par opposition aux brebis qui sont pour ainsi dire des *suiveux*, comme on dit au Québec, ou des gens conformistes et sans initiative personnelle, il y a es gens qui se révoltent, et on en rencontre dans ce *canto*. Car Dante rencontre Manfred, qui lutta contre la papauté et fut excommunié. Pourtant, comme l'explique ce dernier, il est sauvé parce qu'il s'est repenti avant de mourir. Et il soutient que cela est vrai et demande que Dante raconte cela, ce que le poète fait ici même.

Il y a au moins une raison religieuse et pieuse pour vouloir rétablir la vérité : Manfred témoigne de sa révolte et de sa contrition pour qu'on prie pour lui et ainsi qu'on écourte son passage au purgatoire. Il n'en reste pas moins qu'en racontant l'histoire de sa vie et de sa conversion, il insiste sur la méchanceté d'un évêque

envoyé par le pape, lequel évêque/soldat a pris la peine de déterrer son corps pour l'abandonner à l'air libre ; ce qui est, et il le dit en toutes lettres, une méchanceté à peine humaine, commise par un représentant de la piété officielle au nom de cette piété officielle. Ce que j'en retiens : l'auteur Dante s'organise pour que, sous couvert d'une intention religieuse impeccable, il soit obligé de raconter des choses terribles au sujet de l'Église, ou du moins de ses chefs. De plus, il se permet de *sauver* un homme, un révolté, que l'Église, ou du moins ses chefs, a condamné de la façon la plus nette en l'excommuniant, et donc qu'elle l'a voué à l'enfer, voire annoncé qu'il était bel et bien maudit, ce que Dante contredit. Car il faut bien avouer que c'est Dante le poète qui décide que Dante le personnage rencontrera ce révolté et ce martyr de l'Église. Il est impossible de ne pas penser que Manfred ressemble beaucoup à Dante, et donc que le personnage de la *Commedia* sympathise avec un excommunié ou un révolté. Il est sûr que les lecteurs pieux trouvent moyen de se rasséréner devant un récit semblable, mais il est tout aussi sûr que cela paraît à première vue, et même à seconde vue, comme quelque chose de peu respectueux de la papauté du temps de Dante, et de la papauté tout court. Et je ne dis rien du sens obvie de l'élection solennel que fait le Christ de Pierre, à qui il concède les clés du royaume. En tout cas, on est tenté de voir double.

Canto IV.

Remarque psychologique.

Dante signale qu'il a eu une expérience qui montre que les différentes facultés de l'âme forment pourtant une unité. Cette expérience est la suivante : pris qu'on est par une partie de soi, on devient inconscient des autres dimensions qui constitueraient tout autant ce soi. Dans le cas en question, Dante était si absorbé par ce que lui

racontait Mandred qu'il n'a pas remarqué que le temps passait et qu'il marchait et qu'il était même rendu là où il fallait pour monter jusqu'à la première corniche du purgatoire. Le sens de cette remarque est obscur, même si le phénomène est assez simple et évident.

J'oserais suggérer que cette expérience est non seulement commune, mais qu'elle arrive surtout quand on lit une aventure, une fiction, comme celle que le lecteur est en train de lire. Il y aurait donc une sorte de mise en abyme ici : en racontant ce qui est arrivé à Dante le personnage, le poète Dante rappelle qu'en le lisant, celui qui est en train de le lire quitte le monde de son expérience pour entrer dans un monde de fiction, ou celui de son imagination, ou même celui de son imagination guidée, voire capturée, par un autre. Si tout ceci est vrai, j'annonce que c'est une des premières remarques que Dante fera sur les processus conjugués de l'écriture et du récit, de la lecture et de l'imagination guidée ; il y en aura beaucoup d'autres, parce que le *Purgatorio* offre une sorte d'*Art poétique* à la manière de Dante, soit une analyse du processus, des buts, des moyens et des caractéristiques de la poésie dramatique.

Début de la montée.

Dante et Virgile se sont donc rendus à l'endroit où il est possible de commencer l'ascension du mont. Ils entreprennent une escalade difficile. Aussi Dante se plaint : il ne réussit pas à grimper aussi vite de Virgile. À la suggestion de ce dernier, ils s'arrêtent enfin pour s'asseoir sur un palier. Dante s'informe sur la disposition des astres dans le ciel (tout est inversé parce qu'ils sont de l'autre côté de l'équateur) et le rapport du mont du purgatoire au Soleil. Virgile explique tout cela avec plus ou moins d'efficacité, et pourtant Dante lui dit que tout est clair. (Il n'y a pas un lecteur qui est de l'avis

du personnage Dante ; je ne suis pas le seul, de cela je suis sûr.) Mais ce qui est surtout bizarre, c'est que Virgile dit en toutes lettres savoir que le parcours se fera de plus en plus facile : comment le sait-il ? En tout cas, Virgile est moins un guide géographique qu'un guide d'un autre type ; il est donc encore utile.

Rencontre avec Belacqua.

En raison d'une remarque ironique qu'ils entendent, Dante et Virgile rencontrent un paresseux qui s'appelle Belacqua : il était, semble-t-il, paresseux dans la vie avant la mort, et il est resté paresseux dans la vie après la mort, et même par rapport à la seule tâche qui lui reste à accomplir, soit de monter jusqu'au paradis terrestre pour entrer ensuite dans le paradis céleste. Comme Manfred avant lui, Belacqua (pourquoi ce surnom de *Beleau* ?) signale qu'il est voué à un certain temps en purgatoire à moins qu'on ne prie pour lui (IV.121-135).

Mais au contraire de Manfred, Belacqua ne prend pas la peine (est-il trop paresseux ?) de demander que Dante fasse quelque chose pour lui, soit qu'il demande à quelqu'un de prier pour lui. Le personnage de Belacqua montre peut-être une autre dimension du vice de négligence : le sentiment que rien ne marche, que tout est joué d'avance, qu'il ne vaut pas la peine de même demander de l'aide, parce que tout est déterminé d'avance, mettons par la Providence, et donc que tout se fait, et se fera, par une force qui dépasse les moyens humains. On pourrait dire que cette façon de penser la vie accompagne bien une vie de paresse.

Le personnage de Belacqua a fasciné un des auteurs les plus importants du XXe siècle : Samuel Beckett. Pour Beckett, une des caractéristiques de l'homme moderne,

ou plutôt contemporain, est l'incapacité d'agir, ou la conscience désespérée de l'absurdité de l'existence. Il faut penser aussi au premier Meursault de *L'Étranger* de Camus. On peut dire que l'atmosphère de l'œuvre de Dante est tout le contraire de l'attitude de Belacqua : on rencontre des paresseux sans doute, mais le récit de Dante est au fond une longue odyssée, qui demande de l'énergie et qui offre à tout moment de la nouveauté. Cela pourrait servir pour signaler les rapprochements entre Dante et les auteurs contemporains, mais en même temps la profonde différence. Mettons que Dante ne fait pas partie de ceux qui attendent Godot.

Canto V.

Nouvelles rencontres.

Dante produit encore ici de l'étonnement parmi les âmes de l'ante-purgatoire : on remarque que son corps produit de l'ombre. Après avoir interdit à Dante de s'arrêter une première fois, Virgile permet aux âmes d'approcher de son disciple pour en tirer profit si elles le veulent. Elles demandent à Dante de les reconnaître s'il le peut et de ramener au monde des nouvelles d'elles ; de plus, elles lui expliquent qu'elles sont les âmes des pécheurs repentis au dernier moment lors d'une mort violente. Leurs remarques font que le personnage du récit ralentit, ce qui est le contraire de ce que veut Virgile, semble-t-il, malgré ce qu'il permet ici. Dante promet de les aider si elles se font connaître à lui. Il en rencontre trois (Jacopo, Buonconte et Pia) : deux hommes, une femme ; deux qui parlent de leur sang qui coule et de rivière, l'autre de l'anneau qu'on utilisa pour l'attirer ; les trois demandent de diverses façons qu'on prie pour eux. (Il est possible que la dernière, Pia, ne demande qu'une chose : qu'on ne souvienne d'elle. Si c'est le cas, elle porte bien mal son nom : elle ne demande pas ce qu'une âme pieuse ne peut pas ne pas demander.)

L'histoire de Buonconte, qui est la plus longue, rappelle celle de son père Guido : Guido ne fut pas sauvé à la fin (on l'a rencontré en enfer et même vers le fond), mais son fils le fut ; les démons furent heureux dans le cas de Guido (parce qu'ils ont pu l'emporter en enfer), mais ils furent frustrés dans le cas de Buonconte. Comment se fait-il que Buonconte s'en soit tiré ? Un ange vient prendre son âme d'entre les mains du diable. Mais pourquoi ? Il semble avoir prié Marie dans les derniers instants de sa vie. Les deux autres n'expliquent pas comment s'est faite leur conversion ultime.

Canto VI.

Dante pose une question à Virgile.

Dante décrit comment il s'est défait de trois duos d'âmes de gens assassinés qui voulaient lui parler pour qu'il leur gagne des prières qui écourteraient leur séjour au purgatoire : ils ressemblaient aux gens qui s'accrochent à quelqu'un qui a gagné au jeu. Dante demande à Virgile si, au contraire de ce qu'il semble avoir écrit, il croit que les prières peuvent avoir un effet sur les décrets du ciel et donc sur la vie des morts, ou sur la vie de l'au-delà : le poète latin fait de son mieux pour tout accommoder, soit ses textes et la doctrine chrétienne. Comme il sent que son explication laisse à désirer, Virgile annonce que Beatrice lui expliquera tout cela plus tard et que Dante la rencontrera au sommet du mont du purgatoire.

On se demande, encore une fois pourquoi Dante tient à ce que la poésie d'un païen soit en accord avec une doctrine chrétienne, d'autant plus que l'explication de Virgile est bien obscure, encore une fois. (Et il serait surprenant qu'elle soit conforme au dogme chrétien parce que le thème d'un purgatoire qui permet d'entrer au ciel n'est pas bien païen, ou gréco-romain. Il faut sans

doute faire exception de certains mythes de Socrate dans les dialogues de Platon. Mais encore...) On se demande aussi comment, encore une fois, il se fait que Virgile en sache autant au sujet de ce qui attend Dante. Cela est d'autant plus important que ce genre de renvoi à Beatrice se fait quelques fois dans le *Purgatorio* et que, si on excepte la rencontre entre Dante et Beatrice, qui a bel et bien lieu, les comportements de la belle dame s'ajustent avec difficulté aux prédictions du poète païen.

La rencontre étrange avec Sordello.

En entendant parler de Beatrice et de ce qui l'attend quand il sera au sommet du mont du purgatoire, Dante veut accélérer le pas. Comme on l'a déjà vu, et comme on le verra de nouveau, Dante agit en fonction de Beatrice, de son amour pour elle, du fait qu'elle est la fin de tout ce qu'il fait. Pour le dire à partir de son nom, elle est celle qui rend heureux. Dieu ne semble pas être un motif premier de son action. En tout cas, on ne le voit jamais hâter le pas pour pouvoir rencontrer Dieu plutôt que Beatrice.

Virgile lui signale qu'il y a tout près d'eux une âme qui pourrait leur dire comment arriver plus vite au sommet du mont. Ils rencontrent ainsi Sordello. Virgile ne semble plus trouver nécessaire qu'on avance vite, et Dante qui avait accéléré le pas semble prêt à ralentir pour parler avec Sordello. Et voici que deux âmes sans corps ou deux corps spirituels, soit Virgile et Sordello, sont soudain capables de s'embrasser. Ce qui était impossible entre un corps solide et un corps spirituel est possible entre deux corps qui sont spirituels, alors que cela devrait être encore moins possible. Est-il possible que Dante ait oublié la scène qu'il a inventée et décrite il y a à peine quelques pages.

La tirade.

Comme on est au *canto* VI, il est normal que, comme à la même place dans l'*Inferno*, commence alors une longue plainte sur l'Italie dominée par les papes, abandonnée par les Césars ou refusant leur règne, et oubliée par Dieu (elle n'a plus de maîtres politiques, elle n'a plus de lois, elle vit dans les conflits internes). À cela s'ajoute une seconde plainte, ironique cette fois, au sujet de Florence. Tout cela part du fait que Virgile et Sordello, qui sont nés dans la même ville (mais l'une romaine, et l'autre italienne, une païenne et l'autre chrétienne), s'embrassent.

Selon une image saisissante de Dante, Dieu fut un Jupiter crucifié. Cette nouvelle confusion des mondes chrétien et païen, religieux et politique est troublante, au moins aussi troublante que la scène de la crucifixion de Caïphe dans l'*Inferno*. Car elle ressemble, peut-être en plus grave, à celles, nombreuses, du premier *canto*. Cela est assez semblable à l'embrassade des deux âmes : ce qui devrait être impossible devient possible comme par la décision de Dante, le maître du récit.

Malgré la bizarrerie manifeste de tout cela, il y a au moins un lien qu'on peut faire entre tous ces thèmes : les gens qui se sauvent à la dernière minute sont des gens qui n'étaient pas à leur affaire (ils étaient négligents) ; les âmes présentes semblent ne pas être bien pressées à entrer dans le purgatoire (elles sont négligentes) ; les maîtres politiques éventuels de l'Italie ne prennent pas soin de leurs sujets avec des conséquences terribles (ils sont négligents).

On notera en passant l'allusion à l'histoire de Romeo et Juliet, soit aux familles des Montagu et des Capulet, qui s'affrontent. On apprend ainsi que le couple fameux de

Shakespeare est victime de la situation terrible, l'affrontement entre les gibelins et les guelfes, entre les guelfes blancs et noirs, que connaît l'Italie et qu'a connu Dante. Romeo et Juliet et Dante (ces trois grands amoureux) ont souffert à partir des mêmes faits politiques.

Quatrième semaine

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

Tintoretto (1518-1594) est l'auteur de cette œuvre magnifique.

Les peintres vénitiens forment une école particulière de la Renaissance italienne ; leur chef de file est sans doute Tiziano, mais Tintoretto est un maître lui aussi. En tout cas, avec cette peinture, on fait un retour sur la focalisation sur le Christ donnant l'avantage à Marie. On notera le regard qui passe entre le Christ et Marie ; Marie a tellement la meilleure part que même Marthe est tournée vers Marie ; et la robe de Marie est magnifique. Comme il arrive souvent dans les peintures de la Renaissance, les femmes sont habillées comme les femmes, des Vénitiennes, de l'époque de Tintoretto. Je note quand même qu'on représente aussi les gens à l'extérieur de la pièce et la servante dans la cuisine, pour souligner le souci du détail de Tintoretto.

J'ai appris ces jours-ci que les ingénieurs du Canada, et certes du Québec, s'appellent les fils de Marthe. Je trouve cela tout à fait magnifique.

Ce qui a été fait.

Comme toujours, d'abord un retour en arrière pour rappeler ce qui se passe dans le purgatoire avant le purgatoire : on termine aujourd'hui l'ante-purgatoire, pour entrer dans le purgatoire lui-même.

Le deuxième *canto* présente la tension entre deux chants, un chant religieux et un chant amoureux et

philosophique. Question qui surgit à partir du chant qu'on a lu : les trois *cantiche* qu'on lit, qui représentent l'enfer, le purgatoire et le ciel, sont-elles au service de la vie religieuse ou au service de la philosophie et des amours de ce monde-ci ? Malgré l'avis à peu près unanime des interprètes officiels de Dante, je suis d'avis que la chose est peu claire, voire que la seconde hypothèse se défend tout à fait. Pour le dire d'une autre façon, Dante s'apparente aux poètes provençaux, qu'il connaissait bien, et qu'on appelle les troubadours : leurs chants de *fin' amour*, qui sont peut-être liés à l'hérésie albigeoise (c'est l'hypothèse de Denis de Rougemont qui connaît bien les uns et les autres), leurs poèmes amoureux que le pouvoir religieux officiel attaquait depuis longtemps, leurs chants donc sont assez semblables aux *canti dantiens* qui fêtaient la passion du personnage et du poète pour sa Beatrice.

Le troisième *canto* est celui des gens qui sont fidèles et obéissants comme des brebis, mais aussi du rebelle Manfred. Question : Dante ressemble-t-il plutôt à Manfred qui affronte l'église ou aux âmes respectueuses ? Pour le demander d'une autre façon, où va sa sympathie ? Le moins qu'on puisse dire, c'est que si on défend et applaudit la présence des premiers dans un poème religieux, il est d'autant plus étonnant d'y rencontrer un impie notoire, assassiné par un évêque et excommunié, d'autant plus qu'il est absous par Dante du fait de se trouver au pied du purgatoire et donc en chemin vers le ciel, qu'il atteindra plus rapidement, si, comme le veut la doctrine catholique du corps mystique du Christ.

Le quatrième *canto* présente le magnifique paresseux Belacqua. Je crois que Dante est préoccupé en particulier par cette question ; il me semble même qu'il est un apologiste de l'activité, de l'engagement et de la

prise de position publique et pour ainsi dire politique. Mais je ne suis pas sûr que selon lui l'énergie humaine devrait être consacrée surtout à la vie religieuse : il me semble qu'il fait l'apologie de l'action, mais l'action de la découverte et de l'invention, soit l'action de la poésie comme il en fait. En tout cas, il me semble que dans le poème, on le voit plus souhaiter voir et se préparer à raconter que se purger lui-même de ses fautes.

Le *canto* V présente trois âmes qui ont été sauvées à la dernière minute, soit alors que les personnes (deux hommes et une femme) mouraient.

Le *canto* VI est celui d'une longue tirade politique contre l'Italie et Florence du temps de Dante : pour résumer, on y prétend que c'est là un panier de crabes, ou un bordel, ou un nœud de vipères. Mais l'essentiel qu'on dit, c'est que le monde politique et le monde religieux interfèrent de façon à donner trop de pouvoir au second et pas assez au premier. Ce que Dante raconte ici est central à toute sa pensée politique : il a écrit un livre sur ce sujet et la première *cantica* est pleine de remarques sur cette question.

Canto VII.

Virgile.

Dante reprend la suite de la rencontre avec Sordello, qui découvre cette fois qu'il a affaire à Virgile. On *oublie* Dante, qui en principe est bien plus important en ce sens qu'il est la raison pour laquelle Virgile a été embrigadé pour mener cette aventure. Virgile explique encore une fois ce qu'il fait, d'où il vient et par quelle force il agit ; il insiste, encore une fois, sur le fait qu'il ne peut pas aller au ciel ; il est remarquable qu'il ne mentionne pas du tout Dante, et que tout ce qu'il dit focalise l'attention sur lui. Il décrit, entre autres choses, le monde des limbes,

mais ce faisant, il est inexact, puisque, au contraire de ce qu'il dit, il n'y a pas de soupirs chez les âmes qu'on y a vues, mais de la sérénité.

Quand je vois cette scène, je me demande toujours, comme dans d'autres circonstances, quelle langue parlent les deux, et de plus pourquoi Sordello, un Italien, prétend que Virgile a écrit dans sa langue, alors qu'il est un poète latin, comme il le dit d'ailleurs. Mais il y a plus, et plus important. Car je trouve que Virgile se vante beaucoup durant cet échange. C'est comme s'il sentait l'indépendance grandissante de son élève, ou qu'il sentait de mieux en mieux que Dante était capable de choses dont il n'est pas, ou qu'il veut compenser pour la frustration qu'il sent devant son ignorance... En tout cas, au risque de lui appliquer des catégories ou des comportements bien modernes, je trouve qu'il compense ou qu'il essaie de *fare bella figura*.

L'objection qu'on pourrait faire, c'est qu'en parlant ainsi, on diminue le héros qu'est Virgile ou encore qu'on l'humanise trop. Sans doute est-ce possible. Mais le contraire est beaucoup plus souvent le cas, me semble-t-il. Comme dans le cas de Beatrice, les interprètes ont tendance à allégoriser les personnages qui existent dans le poème : Virgile n'est pas Virgile, mais il est une allégorie bipède de la raison qui n'a pas de jambes ; Beatrice n'est pas Beatrice, mais une image de la théologie ou de la foi ou de la grâce ; et Dante n'est pas Dante, l'homme qui a vécu à Florence et qui avait des enfants et une épouse, mais une sorte de monsieur tout le monde, comme le suggère tout premier vers de l'œuvre. Or il est clair que cette façon de faire oublie ou met de côté des faits clairs : le Dante qui agit dans le poème est bel et bien Dante, l'homme historique ; il peut bien être autre chose, soit un *Everyman* dans lequel le lecteur doit se mirer. Et cela est vrai tout autant de

Beatrice et de Virgile. Aussitôt qu'on refuse de passer tout de suite au sens allégorique que les personnages ont sans aucun doute, on se rend compte de beaucoup de détails dans le texte (comme la colère ou la peur de Dante, et l'envie ou l'orgueil de Virgile, et la jalousie et la moquerie de Beatrice) qui appartiennent à des humains particuliers et qui leur appartiennent à partir de ce qu'ils ont été dans la vie et donc dans le récit fictif dans lequel ils avancent. Je comprends que cela rend plus difficile l'allégorisation qu'il *faut* faire des personnages, mais la simplification qui y correspond fait disparaître des aspects importants de l'œuvre.

Sordello.

Sordello annonce à Virgile qu'on ne peut avancer sur le mont du purgatoire durant la nuit. Il lui suggère de rencontrer une série de personnages qui l'intéresseront durant cet arrêt obligatoire. Comment sait-il que cela intéressera Virgile ? On dirait que Sordello joue pour Virgile, le rôle que Virgile a souvent joué pour Dante, du moins en enfer. En tout cas, encore une fois, on voit que Virgile ne contrôle pas les choses autant qu'il le faisait dans *l'Inferno* du simple fait qu'il n'en connaît pas toutes les règles ni la géographie parce qu'il n'est jamais allé au purgatoire. D'ailleurs, pourquoi irait-il au purgatoire ? N'y a-t-il pas quelque chose de presque sadique à lui faire goûter les plaisirs de ce monde, lui qui est voué à l'enfer ? À moins que l'enfer, ou du moins les limbes où il vit, ne soit pas un lieu de souffrance pour lui.

La vallée des rois.

Dante décrit la vallée et les couleurs et les odeurs et les sons de la vallée dite des rois : les choses sont plus belles, plus colorées que les pierres précieuses, les odeurs sont magnifiques, il y a un chant mélodieux. Ce

lieu ressemble beaucoup aux limbes de l'*Inferno* dont on vient de parler. Sordello, Virgile et Dante rencontrent des seigneurs, des rois et d'autres gens, qui furent négligents. Plusieurs d'entre eux furent ennemis dans la vie, mais se retrouvent ensemble dans le purgatoire et donc en chemin vers le ciel qu'ils connaîtront en commun. Ils ont été inactifs ou inefficaces durant la vie, et ils sont passifs dans l'ante-purgatoire.

Canto VIII.

La beauté de l'introduction.

L'introduction de ce chant, la façon de dire que c'est le moment où le Soleil se couche, est d'une grande beauté (VIII.1-6). On notera qu'encore une fois est présente et représentée une sorte de langueur, d'inaction, de paralysie ; d'ailleurs, on y décrit l'émotion de nostalgie qui habite ceux qui s'aventurent loin de chez eux et qui les fait tourner vers ce qu'ils ont quitté plutôt que d'avancer et de fonctionner là où ils sont. Dante décrit son passage de l'attention au son à l'attention à ce qui est visible. En même temps, on passe de l'attention pour Virgile à l'attention pour Dante. Ceci est sûr : Dante le poète connaît bien la nostalgie, lui qui voudrait rentrer à Florence, mais ne peut pas.

Les messages cachés.

Les seigneurs de la vallée se mettent à chanter un hymne écrit par saint Ambroise. Dante explique pour la première fois, enfin pour être plus précis pour la première fois du *Purgatorio*, que son texte contient des messages cachés (il suggère même qu'il y en a plusieurs, et ce depuis le début) ; comme dans l'*Inferno*, dans le *Purgatorio* aussi, Dante signale de temps en temps à son lecteur qu'il doit réfléchir à ce qui est raconté, parce qu'il y a pour ainsi dire anguille de sens sous la roche de

l'image ou du récit, que ce message, ou ce sens, est important, et qu'on peut le déchiffrer. En tout cas, Dante dit que le message, le non-dit, le sens caché est presque clair, mais qu'il y a quand même un voile. Les interprètes suggèrent que tout ce qui suit est une sorte de pièce de théâtre et que l'important est le sens théologique de la scène. En tout cas, on a un rappel de ce qui est raconté au sujet du paradis terrestre avec Adam et Ève. Je remarque que ce sont les anges qui font tout et que les humains ne font rien. Ce qui convient assez dans l'antepurgatoire où on rencontre surtout des négligents.

Rencontre avec Nino.

Du fait de suivre Sordello et Virgile, Dante descend dans la vallée et rencontre le juge Nino. Les autres, les habitants *naturels* du lieu, découvrent alors que Dante (dont l'ombre n'est pas visible puisque c'est la nuit) est encore vivant. On appelle un Currado pour qu'il s'approche. Nino, comme il arrive souvent, demande à Dante de solliciter pour lui des prières. Il fait une remarque dure au sujet de la fidélité des femmes après la mort. Au contraire de Nino, Currado demande à Dante des nouvelles de son pays. Dante célèbre sa famille et signale que les choses vont bien mal en Italie. On note que Sordello ne demande rien à Dante : il est si négligent qu'il ne demande pas qu'on prie pour lui et qu'on écoute ainsi son séjour au purgatoire. Je serais tenté de penser qu'il est négligent par défaut personnel, mais aussi parce que cette partie du purgatoire est très belle.

Canto IX.

Ce qui s'est passé pendant le sommeil.

Soudain, c'est l'aurore. Dante a dormi et rêvé. Il décrit son rêve : il se voit emporté par un aigle, comme Ganymède, et les deux sont brûlés par un feu céleste.

Dante se réveille et découvre que Virgile et lui sont seuls et se trouvent à l'entrée du purgatoire comme tel. Dante apprend de Virgile que sainte Lucie l'a fait avancer durant son sommeil.

On a ici un autre exemple, le énième et il y en aura d'autres, de la juxtaposition problématique des deux traditions : Dante rêve d'une scène tirée de la mythologie gréco-romaine (Ganymède est emporté au ciel par un Zeus érotisé par l'enfant mâle et devient une sorte de dieu, ou un humain *transhumanisé*) et de la réalité chrétienne (sainte Lucie est venue au purgatoire pour le faire avancer et surtout le préparer à entrer au ciel). Cela est accentué par le fait que le rêve est une imitation partielle de ce qui s'est passé, ou du moins de ce qui s'est passé dans la fiction : Dante utilise une fiction gréco-romaine comme image et en même temps, sans doute, comme première source de son récit.

Mais il faut ajouter certaines remarques : l'enlèvement de Ganymède a été fait par un dieu qui avait des intentions sexuelles ; encore une fois, il ne faut pas oublier que la *réalité* qui est le référent du rêve de Dante le personnage est une fiction créée par Dante le poète ; Dante le personnage se compare à Ganymède dans son rêve, mais Dante le poète le compare à Achille dans son poème, à un Achille qui se réveille. Enfin, il y a ici une imitation de ce qui arrive dans l'*Inferno* : Dante sombre dans le sommeil puis se réveille, il ne sait trop comment, à la porte d'entrée du purgatoire.

On a droit à une nouvelle suggestion faite au lecteur que le sujet du chant est noble, mais mystérieux. Donc je pose la question : pourquoi Dante le personnage perd-il connaissance dans le poème ? y a-t-il là quelque nécessité anecdotique ? tout cela, qui se répète, a-t-il un sens, un sens autre que la décision du poète de faire

avancer le récit en sautant des étapes, mettons pour aller plus vite ou pour se sortir d'une sorte de cul de sac dans le récit ?

L'entrée du purgatoire.

On entre donc dans le purgatoire : c'est un moment solennel. Il y a un ange brillant à la porte du monde nouveau. Au purgatoire, il y a des gardes, mais ils n'empêchent pas l'entrée : ils encouragent les gens à entrer au purgatoire et donc à monter vers le ciel. Voici un nouveau renversement par rapport à l'enfer, qui est un lieu fait pour tenir captifs les condamnés. Les trois marches de l'entrée sont tour à tour blanche, noire et rouge. Ce sont les couleurs du visage de Satan. On pourrait expliquer que les symboles (et les couleurs) de Satan sont des parodies des symboles (et des couleurs) de Dieu. Cette *explication* ne fait pas disparaître la bizarrerie de ce détail.

Dante est marqué au front par sept lettres P. Sans doute, ces lettres sont le symbole du péché (*peccato* en italien, *peccatum* en latin, et non a qui renverrait à *hamartia*, mot grec chrétien pour *péché*). Il est remarquable que cela soit marqué sur son front, soit sur sa tête qui est le symbole de son intelligence, et non sur son cœur qui est le symbole de sa volonté. On peut expliquer en signalant que Dante ne prétend pas qu'il est purgé du péché pour toujours (car le péché est une réalité morale et donc appartient plutôt au cœur qu'à l'intelligence). Mais alors, le périple par le purgatoire n'est pas un périple de purgation morale, mais de purgation intellectuelle. De toute façon, il y a au moins un problème à suggérer que Dante le personnage, qui revient sur terre, a été purgé et donc guéri du péché : cela veut dire que Dante prétend au moins un peu qu'il n'est plus pécheur lorsqu'il revient sur terre.

Surtout peut-être, le fait de rencontrer des anges, des anges bien physiques, impose la constatation, encore une fois, qu'il y a des incohérences poétiques dans ce poème. Mais sont-ce des incohérences qui ont échappé à Dante le poète ? En tout cas, plus tard on expliquera comment des âmes sans corps peuvent avoir des corps, des corps bizarres sans doute, mais des corps quand même. Mais ici il est question d'anges qui ont des corps et donc qui n'en ont pas besoin comme les hommes, parce que même des corps spirituels ne sont pas conformes à leur nature tout à fait spirituelle. En supposant qu'on puisse expliquer à la satisfaction du lecteur comment des âmes peuvent avoir des corps, comment explique-t-on (et Dante ne le fait jamais dans son texte) que des anges ont eux aussi des corps ? Et pourquoi ils en ont ? Qu'il faille qu'ils en aient pour que le poème soit intéressant, cela va de soi. Mais alors les corps angéliques sont commandés par la poésie plutôt que par la théologie et l'explication à venir ne sert pas ici.

La structure de chaque corniche.

Il serait utile de noter que chaque corniche est présentée selon un récit de structure précise, commandée en partie par la structure de la corniche. D'ordinaire à l'entrée, on fait référence à une scène du Nouveau Testament (qui concerne Marie), une scène tirée de la civilisation ancienne et une scène de l'Ancien Testament ; chacune des trois scènes est liée à la vertu qui doit remplacer le vice idoine. Puis, on rencontre des pécheurs, et on les voit souffrir pour être purgés. On voit ensuite des scènes qui montrent des exemples du péché à purger. On entend un chant qui fait référence à une des béatitudes, laquelle fait référence au péché et à la qualité idoines à la corniche. Dante se fait enlever un *p*.

Canto X.

Le va-et-vient.

Dante commence la montée d'une corniche à l'autre. Il doit d'abord passer par une fente dans le rocher, une fente mobile, qui l'oblige d'aller de gauche à droite et de droite à gauche à mesure qu'il grimpe. Ce *canto* est marqué par l'image du va-et-vient, du oui et du non, de la droite et de la gauche. Mais qu'est-ce que cela a à faire avec l'orgueil ou l'humilité ? J'avoue que je ne le sais pas, au moment même où je suis persuadé, par l'insistance de Dante, que c'est significatif.

Je me permets de rappeler que l'orgueil est un péché dont on a des exemples chez les Anciens, ceux qui existaient avant les chrétiens. Or l'exemple pour ainsi dire parfait d'orgueil pour un Ancien est la tentative de devenir un dieu, et donc de monter jusqu'à l'Olympe ou le lieu où réside les dieux. Dans le récit *dantien*, et cela est typique du christianisme, l'orgueil est remplacé par l'humilité, et l'humilité donne droit à la montée vers les cieux où Dieu attend les hommes pour qu'ils soient heureux avec lui. Comme Ganymède avec Jupiter ou Zeus.

Les bas-reliefs et la poésie.

En tout cas, en entrant sur la première corniche, Dante voit un bas-relief représentant l'Annonciation (où la Vierge dit oui), puis le transport de l'arche avec la danse de David et le dépit de Micol, et enfin la résurrection de Trajan. Dante insiste sur le fait que les sculptures sont si bien faites (par Dieu) qu'elles semblent non seulement bouger, mais encore parler : l'œuvre artistique qui représente le réel semble être le réel. Mieux encore : ces sculptures sont si bien faites qu'elles dépassent les

œuvres de Polyclète, mais aussi celles de la nature. Comment cela est-il possible puisque la nature est le modèle que l'art tente, tant bien que mal et jamais à la perfection, d'imiter la nature ? La supériorité de l'art sur la nature viendrait-elle de l'intention de l'artiste qui reproduit en focalisant sur quelque chose, pour révéler autre chose encore que ce que voient les sens et même l'intelligence, disons ordinaires ou moyens ? De plus, on dirait que Dante parle autant de son art poétique que de l'art qui agit au purgatoire, ou signale la supériorité de son art : par les mots rapportés, on peut faire entendre les paroles des autres ; par les mots, on peut *dessiner* les choses ; par les mots, on peut dire le dessein des choses. En somme, la poésie fait aussi, et fait mieux, ce que ces sculptures divines, inventées par Dante, ne feraient.

Les problèmes de l'orgueil et de l'humilité.

Puis, selon la suite du récit, Dante voit les âmes orgueilleuses, punies du fait d'être écrasées par des pierres trop lourdes. Dante le poète soutient qu'il ne faut pas désespérer ou être terrorisé par ces punitions : elles ne sont pas éternelles ; elles préparent à l'entrée au ciel. On saisit ici, si on ne l'a pas saisi avant, la différence morale fondamentale entre l'enfer et le purgatoire. En enfer, on fait souffrir et on souffre, mais les maudits ne guérissent pas ; au purgatoire, on fait souffrir et on souffre, mais c'est pour en arriver à une guérison, à une *purgation*. Or on fait souffrir par un comportement imposé contraire à celui du défaut qu'on a. Si, et c'est l'exemple de l'orgueil, le défaut fait qu'on se croit un grand et qu'on se comporte en grand, le remède est de se faire petit, ou plutôt qu'on soit obligé de se faire petit.

Il n'en reste pas moins qu'en comparant les *contrapassi* de l'enfer et ceux du purgatoire, on en est amené à poser la question du sens des punitions de l'enfer. Il y a un

bien évident, au moins en théorie, aux souffrances du purgatoire. Mais quel peut être le sens des punitions infernales, et donc quel peut être le bien que Dieu veuleng accomplir en les imposant et Dante en les décrivant ? Pour le dire autrement, si les souffrances de l'enfer ne sont pas racontées par un poète comme Dante, à quoi peut bien servir la construction infernale de Dieu ? Les âmes du purgatoire, voire les âmes du paradis, voient-elles les âmes souffrantes de l'enfer ? Sinon, quel bien peut-on tirer d'une souffrance terrible et sans fin que subissent des êtres limités et punis sans résultat, et ce aux *mains* d'un Être tout-puissant et donc qui ne peut rien craindre d'eux ? Et que répondre, ou comment expliquer cela, quand on prétend que cet Être tout-puissant est amour, ou encore que cet Être, dans la personne du Christ, connaît la souffrance humaine et a montré souvent de la pitié pour les humains ?

C'est ici que Dante propose l'extraordinaire similitude de la chenille et du papillon pour dire la transformation de l'homme par la grâce. Soit dit en passant, les allusions aux ailes, au fait que les hommes sont faits pour porter des ailes, sont multiples et constantes de la *Commedia*. Cette similitude est donc cruciale. Mais il est remarquable que ce soit sur la corniche de l'humilité et dans un des chants consacrés à l'humilité que Dante signale comment l'homme est plus qu'il ne paraît être, qu'il est angélique plutôt qu'humain. Il y a quand même un lien entre la grandeur du sort humain selon le christianisme et le péché de l'orgueil.

Cinquième semaine

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

Voici une peinture de Diego Velázquez (1599-1660).

Encore une fois, on y offre une sorte de reversement : c'est le monde de Marthe qui est mis à l'avant, alors que la protestation de Marthe, l'inaction de Madeline et la réponse du Christ deviennent secondaires.

Mais ce qu'il y a de plus intéressant sans doute, c'est la conversation entre la jeune et la vieille : je m'imagine, pour ma part, que la vieille stimule l'irritation de la jeune, et qu'elle ne défend ni la réponse du Christ, ni même la position de pouvoir de Marthe ; j'entends les grognements des petites gens qui sont au service des riches et des puissants. Les prépondérants dont font sans doute partie le Christ et Marie, et même Marthe.

Pour ma part, je suis touché par le visage de la jeune femme aux joues rouges par l'effort, par ses bras vigoureux et surtout par ses mains usées par le travail. (La vieille ne travaille pas, et ne semble pas travailler beaucoup.) Enfin, que dire du pouvoir de la lumière qu'on y représente et du pot qui reluit.

Ce qui a été fait.

Comme par le passé, je prends le temps de revenir sur ce qui a été vu la semaine passée avant de poursuivre les remarques sur les *canti* suivants. Je le fais parce que ce qui sera examiné aujourd'hui est une suite de ce qui a été présenté la semaine dernière. Mais c'est aussi une

occasion pour chacun de poser des questions sur ce qui a été proposé. S'il y en a... Or j'ai parlé des *canti* VII à X.

Le *canto* VII est celui de la rencontre entre Sordello et Virgile, qui conduit à la visite de la vallée des rois, où on voit neuf chefs politiques européens contemporains de Dante qui ont été négligents, du moins selon l'auteur.

Le *canto* VIII est celui de la rencontre de Dante avec deux autres négligents. Mais le plus important est sans doute la scène que Dante dit être une image qui comporte un message : on y voit deux anges qui défendent la vallée des rois contre un serpent. Tout cela semble être une reprise de la scène du paradis terrestre, d'où Adam et Ève furent chassés après avoir péché. J'ai avoué que je ne comprenais pas quel pouvait bien être le sens de tout cela.

Le *canto* IX présente Dante à la porte d'entrée du purgatoire. Tout cela est bien dramatique et rempli de symboles comme la couleur des marches, les deux clés de l'ange et les P qu'on inscrit sur le front de Dante.

Le *canto* X présente la corniche des orgueilleux. J'ai signalé les images fortes de Dante : les bas-reliefs qui représentent des scènes bibliques ou historiques, les orgueilleux qui par définition se sont rehaussés au-delà de ce qui est permis et qui au purgatoire sont écrasés sous une pierre. J'ai aussi parlé d'une sorte d'envers de l'humilité chrétienne, soit la suggestion que l'être humain est un papillon fait pour devenir plus grand que ce qu'il est par nature.

Par ailleurs, j'ai oublié de signaler une des structures de chaque corniche : en sortant d'une corniche, c'est Dieu ou Dante qui en a décidé ainsi, on entend une des sept béatitudes néotestamentaires, celle qui est liée par

Dante, avec plus ou moins d'à-propos, au défaut qui est puni.

Canto XI.

Le Notre Père

Les derniers mots du canto précédent étaient « Je n'en peux plus ». Dante disait alors que les âmes des orgueilleux punis au purgatoire semblaient dire ses mots. Mais en commençant ce chant, on voit, ou plutôt on entend que ces âmes peuvent encore au moins prier.

Dante rapporte (1-24) le *Notre Père* commenté que les orgueilleux récitent. – C'était une pratique régulière au Moyen Âge que de compléter une prière traditionnelle, comme le *Credo*, ou l'*Ave Maria*, ou le *Pater Noster*, par un commentaire qui accompagnait chacune des parties de la prière ; on ajoutait un commentaire au cœur même du texte à commenter ; on appelait cela une paraphrase. – La prière enseignée par le Christ, la seule qu'on trouve dans le Nouveau Testament, est présentée par Dante en huit tercets, parce qu'elle contient un appel à Dieu suivi de sept parties, les sept demandes du *Pater Noster*. Mais le septième tercet donne deux demandes, et on ajoute un huitième tercet.

Ce dernier tercet signale que les pécheurs ne prient pas pour eux-mêmes, mais pour ceux qui sont restés sur terre. Il y a ici un renversement par rapport à tout ce qui a été dit jusqu'à maintenant : les prières vont du purgatoire vers la terre plutôt que de la terre vers le purgatoire. D'ailleurs, tout le chant fait référence à un va-et-vient entre ici et là (l'*ici* étant parfois le purgatoire et parfois la terre, et de même pour le *là*).

Par ailleurs, et c'est sans doute important aussi : à chacune des demandes précédentes, on perçoit que le

commentaire porte sur l'orgueil humain et la nécessité de demeurer humble. En somme, ce Notre Père commenté et complété est la prière parfaite pour des orgueilleux, ou bien ajustée à leur défaut.

Les trois pécheurs et Dante.

Dante rencontre trois pécheurs : deux hommes politiques et un artiste. L'artiste paraît au milieu du trio. Je le rappelle, le péché d'orgueil est purgé par le transport de grands poids qui fait que le corps (enfin l'ombre, ou l'âme qui a un corps qui n'en est pas un) est obligé de se plier en signe d'humilité. C'est un exemple de *contrapasso* à la manière du purgatoire, même si encore une fois on ne comprend pas comment une ombre peut être écrasée par une pierre, alors qu'on ne peut pas embrasser une ombre *parce qu'elle* est une ombre, et donc intangible.

À la demande d'information faite par Virgile au nom de Dante, la première âme, Umberto Aldobrandeschi, répond. Dante signale les comportements humbles de celui-ci, mais il lui laisse quand même quelques mouvements d'orgueil.

En se penchant pour mieux écouter Aldobrandeschi, Dante est reconnu par Oderisi, un enlumineur, que Dante reconnaît à son tour. Leur conversation porte sur l'honneur d'être un grand artiste. (Le mot *onor* revient trois fois selon une des règles numérologiques de Dante.) Comme Aldobrandeschi, Oderisi aussi a des gestes d'humilité ou du moins qui corrigent son orgueil. Par exemple, il appelle Dante *frère* : les artistes sont des frères les uns des autres plutôt que des rivaux (du moins en principe) ; il corrige Dante qui a fait son éloge en disant qu'il était moins bon qu'un autre enlumineur ; il signale à quel point l'orgueil, la fierté d'être reconnu le

meilleur artiste, est peu durable (on meurt bientôt) et fragile (quelqu'un d'autre peut toujours être meilleur encore) et ridicule (lorsqu'elle est vue du point de vue de l'éternité).

Pour parler avec Oderisi, Dante est obligé d'imiter les orgueilleux humiliés ; on pourrait dire qu'il imite la purgation morale dont la corniche est le lieu. En revanche, par la bouche d'Oderisi, Dante suggère qu'il sera plus grand que deux poètes dont l'un a remplacé l'autre, ce qui semble être au moins l'occasion d'un mouvement d'orgueil. Bien mieux, puisque ce qu'Oderisi dit a été inventé par le poète Dante qui est en partie au moins identique avec le personnage Dante qui a été mis en scène par le poète, à cause de tout cela, on pourrait dire qu'on assiste à un grand moment d'orgueil de la part de Dante. Enfin, et peut-être surtout, toujours par la bouche d'Oderisi, Dante annonce qu'il sera bientôt humilié par ses concitoyens. On n'entend pas parler le troisième pécheur, mais Oderisi parle de lui.

Canto XII.

Les nouvelles sculptures.

Dante et Virgile dépassent les âmes et se préparent à sortir de la première corniche. Or à la suggestion de Virgile, Dante examine les pavés sculptés sur lesquels ils marchent : ils représentent des actes d'orgueil. Il fait encore une fois une remarque sur la puissance de l'art représentatif ; il le fait au moyen d'une image qui est l'instrument premier de son art représentatif : la comparaison. Puis, il revient pour insister sur la grandeur de cet art : on y voit aussi bien, voire mieux, que quand on voit le monde réel.

Je signale que les scènes d'orgueil sont sculptées sur la route, et non en bas-relief, comme pour les scènes

d'humilité. Pourquoi cela se trouve-t-il sur la route, et non sur le bord de la montagne comme on début de la corniche ? La réponse la plus simple est qu'ainsi elles sont visibles aux âmes orgueilleuses qui ploient sous le poids de leur pierre. Il y aurait donc une logique physique à ce récit, ou à cette corniche imaginée et décrite par Dante.

Je signale aussi les premiers mots des douze tercets. Par ailleurs, dans chacun des tercets, Dante explique ce qu'il voit : des représentations de diverses scènes, soit la chute de Satan, la déconfiture de Briarée, les corps déchiquetés des Géants vus par quatre dieux olympiens, Nemrod après l'arrêt de la tour de Babel, les souffrances de Niobée, le suicide de Saül, la punition d'Arachnée, la déconfiture de Roboam, le meurtre de la mère d'Alcméon par son fils, le meurtre de Sennachérib par ses fils, le meurtre de Cyrus par Thamyre, le meurtre de Holopherne par Judith.

La structure mathématique et linguistique de cette liste est de trois fois quatre (quatre *Vedea*, quatre *O*, et quatre *Monstrava*). (Cela donne, quand on met ensemble les initiales des trois quatuors, UOM, soit l'homme, en italien. Ce jeu (que le nom de l'homme est caché dans son récit) sera repris au *canto* XXXIII.31-33. [La multiplicité des 3 de ce renvoi bibliographique est-elle un hasard ?])

Mais il y a d'autres structures qui appartiennent à cette longue liste : on y mélange de scènes bibliques et de scènes gréco-romaines selon des paires plus ou moins solides ; on y propose des scènes qui sont liées, parfois avec difficulté, à l'orgueil puni ; or les domaines sont différents ; on présente des femmes et des hommes ; les quatre premiers sont des géants, alors que les quatre

derniers présentent des meurtres de princes accomplis par des membres de la même famille ou par des femmes.

Il y a un dernier exemple dans un 13^e tercet : la chute de Troie. Est-ce un exemple d'orgueil défait ? En tout cas, ce dernier cas reprend les trois mots dans deux exemples précédents, et donc les trois initiales, U O M.

Mais tout cela est accompagné à la fin d'une louange de l'art qui fait vivre ses scènes (XIII.64-69). Or cela est tôt ou tard une louange de Dante qui fait vivre ce que son personnage a vu, aussi bien que ces sculptures, qu'il a inventées, font vivre pour son personnage les scènes qu'elles représentent (selon ce qu'il dit). N'y a-t-il pas là encore une fois une occasion d'orgueil ? N'y a-t-il pas là une suggestion que Dante est aussi habile que le génial sculpteur (qui est Dieu sans doute) ?

La fin de la corniche.

Virgile annonce à Dante l'arrivée d'un ange qui lui enlèvera une première marque du péché. Tout de suite, Dante sent qu'il marche avec plus de facilité. Virgile lui explique ce qui se passe. Cela est bien intéressant, mais d'où vient le savoir de Virgile ? Je le rappelle, en principe, son âme n'est jamais allée au purgatoire et n'en connaît pas les moments et les effets ; de plus, en principe, il ne connaît pas les thèses théologiques chrétiennes qui sont en jeu.

Dante compare les escaliers qui vont d'une corniche à l'autre avec l'escalier de San Miniato à Florence. Il dit même que la ville est bien gouvernée : étant donné les nombreuses autres remarques sur la ville de Florence, il faut que sa remarque soit ironique. Mais cela n'explique pas pourquoi il fait cette comparaison et surtout

pourquoi il s'en prend encore une fois à la cité de sa naissance en se référant à cet escalier.

On entend alors une des béatitudes. Et Dante compare, pour les opposer, les cris de l'enfer aux chants du purgatoire. Il y a donc différentes façons de comparer : pour opposer, pour rapprocher, mais toujours pour faire comprendre. On croirait que Dante est en train de souligner l'instrument premier de l'art représentatif. Ce qui me paraît clair : il y a, depuis un moment déjà et pendant de nombreux *canti*, une série de remarques faites, en passant parfois, mais de façon appuyée à la longue du simple fait de l'accumulation, sur les ressources et la grandeur de l'art représentatif, et donc de la poésie. Et ces remarques portent inévitablement sur la grandeur de ceux qui manient les instruments de cet art, soit les poètes et donc le poète qui écrit le poème dans lequel on se trouve comme Dante le personnage se trouve dans le *Purgatorio* de Dante le poète.

Je signale enfin que la sculpture était à l'honneur sur la première corniche. Ce ne sera pas le cas sur les autres corniches. Car on change de moyen de présentation selon la corniche ; ce qui donne ceci, semble-t-il : la poésie peut représenter la sculpture, le chant, le rêve, l'odeur... La poésie, en tout cas ce poème-ci, est le moyen de représentation universel, puisqu'il représente les moyens de représentations.

Canto XIII.

Arrivée sur la corniche des envieux.

Dante monte sur la nouvelle corniche : celle des envieux. Comme par le passé, il entend trois paroles, deux tirées des évangiles (et une de la vie de la Vierge) et une des traditions gréco-romaines : il s'agit toujours de gens qui veulent du bien aux autres. Virgile explique que l'amour

pour les autres est le correctif du péché d'envie. Il est facile de voir que la structure physique et psychologique de cette seconde corniche reprend ou imite celle de la précédente.

Qu'est-ce que l'envie ? Elle est, selon Dante, et l'analyse psychologique médiévale, une passion humaine différente de l'orgueil : l'envieux s'attriste de voir quelqu'un d'autre jouir d'un bien, et il le fait ou bien parce qu'on n'a pas le même bien, ou parce qu'il oublie le bien qu'il a. Or un des signes de l'envie est la pâleur : on blêmit d'envie, tout comme on rougit de honte ou de colère ; voilà pourquoi la pierre est blême, ainsi que les manteaux que portent les âmes envieuses (XIII.9 et 48).

Mais on blêmit aussi de colère. Pourquoi blêmit-on d'envie ? Il y aurait, me semble-t-il, une sorte de colère implicite dans l'envie, une colère qui n'explose pas pour se montrer dans la rougeur ; l'envie est cachée comme par nature, alors que la colère *pure* ne peut pas l'être, ou avec grande difficulté. Quand on envie, on est irrité par le bien dont jouissent les autres, et on veut qu'ils perdent ce qu'ils ont et donc qu'ils souffrent ; mais on cache sa colère, parce que cela est irrationnel sans doute, mais aussi parce qu'on est sournois : on est en colère, mais on ne le montre pas pour mieux enlever aux autres ce qu'ils ont. L'orgueilleux veut être vu en train d'assouvir sa passion, l'envieux se satisfait et même se satisfait mieux dans l'ombre, alors que le colérique est emporté comme l'est un amoureux.

Comment corriger l'envie ?

Virgile dit que l'envie doit être corrigée par l'amour. Mais cela est trop général, me semble-t-il, parce que la montée du mont du purgatoire et même tous les mouvements de la *Commedia* sont commandés par l'amour et ses effets

purgatifs. Aussi, si on comprend mieux la corniche de la vie du fait de la visiter et d'y réfléchir, on se rend compte que la faute d'envie est corrigée par la pitié. On en parle beaucoup par exemple quand on voit les âmes envieuses qui sont aveuglées (XIII.52-66). En tout cas, Dante est touché en voyant la souffrance des envieux : ils ont les yeux cousus et se tiennent ensemble comme des aveugles démunis.

Les envieux sont punis par l'aveuglement qui les rend faibles et ridicules. Il faut bien noter comment cette punition est bien ajustée à la faute qu'elle corrige, du moins selon les penseurs médiévaux. D'abord, l'envie se dit en latin et en italien *invidia*, ce qui suggère le mot *videre*, soit *voir* ; par une étymologie loufoque peut-être, mais solide sur le plan psychologique, à cette époque, l'envie était liée à la vue : quand on voit le bonheur des autres, l'envie entre en l'âme ; mais aussi l'envie s'exprime par les yeux qui projettent la force du mauvais œil sur la personne qui a un bien. Au purgatoire, du moins selon Dante, l'organe de l'envie, l'œil, le mauvais œil, est représenté et dénoncé.

Mais il y a plus : en devenant aveugles, les envieux sont obligés, comme des aveugles en groupe, de se rapprocher, d'avoir pitié les uns des autres et de s'entraider plutôt que de se toiser de loin et enfin de jouer le jeu des aveugles, qui excitent la pitié des autres pour mieux survivre. On le voit à un ou deux détails : ils s'appuient les uns sur les autres, ils se parlent beaucoup pour apprendre d'un autre ce qu'ils ne peuvent pas voir.

Le fait que les envieux sont punis par l'aveuglement explique sans doute pourquoi on insiste autant sur les sons sur cette corniche : ils ne pourraient pas voir des sculptures gravées sur la route.

Dante et les envieux.

Dante voit bien des âmes, mais parle avec certaines d'entre elles, trois, comme il fallait s'y attendre (une dans ce *canto*, et deux autres dans le *canto* suivant). À cet effet, il faut noter que Virgile est capable, encore et toujours, de deviner des choses qui ne sont pas dites (XIII.73-78). Ce qui n'est pas dit, c'est que Dante voudrait interroger des âmes. C'est encore et toujours le thème triple, central à mon sens, de la curiosité, de la découverte, et donc de la vérité, qui est souligné ici. Je note que Virgile peut voir le désir de Dante et qu'il ne lui envie pas le bien qu'il cherche, mais qu'au contraire il se met à son service.

À la demande de Dante, Sapia raconte sa vie. Ce qu'elle fait, en signalant que si elle passe moins de temps au purgatoire, c'est parce qu'elle s'est amendée à la fin de sa vie et parce que quelqu'un a prié pour elle. Quel est le péché d'envie de Sapia ? C'est un péché politique : elle était une gibeline (soit une femme intéressée sur le plan politique et qui était en faveur de l'empereur et contre le pape), et elle prit plaisir à voir ses concitoyens guelfes défaits par des adversaires politiques. C'est là un péché qui guette Dante, lui le Blanc qui a été chassé par les Noirs de sa ville. Dante signale qu'il est moins susceptible du péché de l'envie que du péché d'orgueil. On s'en doutait. On pourrait même dire que son orgueil de poète l'aide à transcender une éventuelle envie politique, ou une éventuelle envie politique.

Une dernière remarque au sujet de Sapia : elle semble s'être guérie en partie de sa tendance à l'envie puisque, quand elle apprend les avantages insignes dont jouit Dante, elle s'en réjouit (XIII.139-146), mais elle ne semble pas tout à fait guérie de son envie politique, qui

est la faute qu'elle se reproche et pour laquelle elle souffre sur cette corniche.

Canto XIV.

L'obscurité de Dante.

Dante rencontre deux autres âmes, qui comme Sapia ne sont pas envieuses du bonheur du poète. Ils sont même plus intéressés par lui que Dante par eux : ce sont eux qui demandent au visiteur de s'expliquer. Dante répond de façon obscure, ou périphrastique, aux questions de deux âmes. La périphrase est une tournure poétique, mais pas une tournure de la conversation ordinaire. Il faut réfléchir, et même réfléchir beaucoup, pour comprendre que Dante dit qu'il vient de Florence : il ne nomme jamais sa ville, ni même le fleuve qui la traverse ; et même là, l'information qu'il livre est sujette à erreur (par exemple, ce qu'il dit est valable aussi pour Pisa). Quoiqu'il en soit, les deux âmes réfléchissent tout haut sur la façon de faire du poète et sur l'attitude de Dante. C'est encore une fois une indication qu'il y a dans la *Commedia* des passages obscurs qu'on peut comprendre si on réfléchit, et seulement si on réfléchit, et des passages sur les tours de la rhétorique ou de la poétique.

Guido del Duca, sa colère et sa bonté.

Un des envieux, Guido del Duca, dénigre le Val d'Arno et la Toscane où coule l'Arno, lieux qui corrompent les êtres humains, semble-t-il, et donc les Toscans et les Florentins. L'Arno est un serpent selon lui, puis, ajoutez-il, les habitants qui longent ce fleuve sont des pourceaux, des chiens, des loups, et enfin des renards : ils sont transformés par les lieux, et donc par l'Arno, comme Circé transforma les hommes d'Ulysse. Ce qu'il dit, Dante l'a déjà dit bien souvent. Mais cette fois, le poète met son message dans la bouche d'un envieux que

Dante le poète a inventé ou que Dante le personnage a rencontré. Ce qui est assez drôle quand on y pense : il sent le besoin de feindre, ou de montrer, ou de prouver, qu'il sait transcender l'envie politique.

L'âme qui parle, Guido del Duca, un homme de Ravenne, se lamente ensuite sur les grands hommes et les grandes femmes de sa région, disparus, et sur les mauvaises gens qui vivent maintenant chez lui. On note cependant qu'au purgatoire, ce gibelin vit dans une relative paix à côté d'un guelfe, son compagnon, et ce par la décision de Dante, qui a lutté contre les gibelins et qui a été trahi par ses amis Guelfes. De plus, on note qu'au lieu d'être envieux du bien des autres, il s'attriste maintenant du bien qui a disparu de sa région. Ce qui est une autre façon d'inverser le réflexe de l'envie puisqu'il a pitié de son lieu de naissance.

Le sermon de Virgile sur la nature de l'envie.

À la fin, en entendant deux voix qui rappellent deux personnages envieux (un exemple tiré de l'Ancien Testament, un exemple tiré de la mythologie gréco-romaine), Virgile fait un sermon bien moral. (Mais on peut d'abord noter qu'on n'a pas trois exemples, ce qui jure avec la *logique* poétique si souvent rencontrée.) Selon Virgile, les hommes sont envieux parce qu'ils ne sont pas capables de garder leur regard fixé sur les étoiles. Guido avait dit que la source de l'envie est l'incapacité de chercher des biens qui peuvent être partagés. Il est probable que les deux remarques vont ensemble. Il y a donc une leçon morale ici : plus on est tourné vers le haut et vers les choses qui ne changent pas, plus on est passionné par les choses qui se partagent sans se perdre (les biens de l'esprit), moins on est sujet à être envieux, en raison de biens qui appartiennent par définition à l'un et du coup ne

peuvent pas à l'autre, qui en est donc privé. Tout cela sera expliqué de nouveau par Virgile dans le chant suivant. Ceci peut être dit tout de suite : dans le *Paradiso*, la question des biens supérieurs comme remèdes aux passions pour les biens inférieurs, cette question, ou plutôt cette solution, reviendra sans cesse.

La deuxième corniche est celle de l'envie, où on purge le vice en rendant aveugle celui qui en souffre, comme on l'a dit ; or la troisième corniche est celle de la colère, où on guérit aussi par la cécité, mais causée par une fumée dense et acre. Il me semble que Dante signale par l'imagerie qu'il y a un lien entre les deux défauts humains, ou les deux passions humaines. L'envie est toujours une colère, une colère qui porte contre quelqu'un qui a un bien dont on a envie et qu'on lui envie.

Sixième semaine

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

Pierre-Paul Rubens (1577-1640) a produit cette magnifique peinture.

Entre autres choses, on y voit le pouvoir de Rubens : la sensualité (les femmes rondes) et le monde physique sont bien en évidence au point de faire disparaître l'anecdote. Je serais tenté de dire que Rubens est moins intéressé de mettre son art au service de la leçon évangélique que de mettre le texte évangélique au service de son art ou de son plaisir de vivre dans un monde riche, sensuel et érotique. Je le dis entre autres parce que c'est une des questions que je me pose au sujet de Dante, et ce au contraire des lecteurs pieux de la *Commedia*.

Ce qui a été fait.

La semaine dernière, je n'ai pas été satisfait de ma prestation. Je tiens d'autant plus à reprendre au moins un peu ce qui a été fait.

Le *canto* XI présente les prières et les souffrances des orgueilleux. J'ai souligné que Dante montre quelques signes d'orgueil, en tant qu'artiste et en tant que poète, au moment même où il montre que cette attitude est problématique du point de vue de la morale chrétienne, voire de la pure et simple morale humaine.

Au *canto* XII, Dante et Virgile sortent de la corniche des orgueilleux. Mais avant qu'ils ne le fassent, Dante décrit une nouvelle série des sculptures qui répondent aux

sculptures de l'entrée de la corniche : après avoir représenté des actes d'humilité, le divin sculpteur a représenté des actes d'orgueil puni par les dieux. À part le fait que Dante se présente encore une fois comme le créateur d'une pédagogie divine du Créateur (ce qui est assez problématique), à part le fait qu'encore une fois il mêle des récits de la mythologie gréco-romaine et des récits bibliques, comme si les deux s'équivalaient, et donc des récits qui sont en principe des fictions et des récits qui sont en principe vrais (ce qui est tout à fait aussi problématique), à part cela, Dante présente la doctrine morale au moyen d'un jeu verbal où se succède trois mots *vedeva, o, mostrava*. Ces trois lettres épellent le mot *uom*, qui est une des façons de dire *homme* en italien. Il me semble que Dante indique là, encore une fois, que ce voyage d'un bout à l'autre du purgatoire est en même temps une présentation de l'âme humaine, ou que ce récit dramatique est en même temps une sorte de traité de psychologie humaine. En tout cas, selon lui, une des pulsions humaines fondamentales est l'orgueil, ou la fierté. Étant donné la position qu'il accorde à cette pulsion, il suggère qu'elle est fondamentale et qu'elle est pour ainsi dire la source des autres passions problématiques.

Les deux mots, *orgueil* et *fierté*, semblent dire la même chose, mais dans un cas, on la condamne comme nuisible et honteuse, et dans l'autre, on l'approuve comme utile et admirable. Il faudrait donc réfléchir sur la différence entre la fierté et l'orgueil. Pour ne donner qu'un exemple, l'attitude de Dante envers son talent magnifique est-elle de la fierté ou de l'orgueil ? Je me permets de faire cette remarque d'autant plus qu'il me semble que le christianisme est prêt à condamner à la fois l'orgueil et la fierté : quand on est chrétien, devant un Dieu tout-puissant et tout à fait aimant, la seule attitude adéquate est l'humilité, ou encore pour un

chrétien pieux, la distinction entre la fierté et l'orgueil devient inopérante ou oiseuse quand il fixe son regard, comme il le doit, sur son Dieu si grand.

Au *canto* XIII, on aborde la corniche de l'envie. La punition des envieux est terrible, et elle fait naître la pitié chez Dante, et peut-être aussi chez le lecteur. Or cela est tout à fait adéquat, parce qu'il apparaît que la façon de corriger l'envie, c'est en développant l'amour sans doute, comme dit Virgile, mais surtout en développant la pitié, comme le montre Dante : les envieux s'attristent de voir le bien chez les autres et se réjouissent de voir le mal chez ces mêmes autres, alors que ceux qui ressentent de la pitié s'attristent de voir les gens subir le mal et veulent leur offrir le bien qui les console.

Au *canto* XIV, Dante rencontre un certain Guido del Duca qui est en colère contre les Florentins et contre ses compatriotes de la Romagne. Cela permet à Dante d'exprimer encore une fois son ressentiment contre sa patrie, que celle-ci soit Florence ou l'Italie, mais sans mettre cette émotion ou cette condamnation dans sa propre bouche : il ne se guérit pas de son envie contre ceux qui ont gagné sur le plan politique et qui lui ont fait du tort, mais au moins il ne l'exprime plus en son propre nom. Ce qui est ou bien une amélioration morale, sur le plan chrétien, ou bien un maquillage politico-poétique. En revanche, quand on se rend compte que c'est Dante qui parle à travers le personnage qu'il fait parler, on se rend compte en même temps que c'est lui le créateur du purgatoire qu'il décrit et non Dieu, et qu'en changeant la bouche qui maudit Florence, il continue de parler par ses personnages.

Canto XV.

La sortie de la corniche de l'envie.

Le début de ce *canto*, comme de plusieurs autres, offre une présentation bien compliquée pour dire qu'il est à peu près trois heures de l'après-midi. On a droit à une présentation tout aussi compliquée pour dire que Dante fut frappé par un rayon de lumière réfracté qui l'aveuglait. Un nouvel ange, éblouissant, s'approche de Dante : c'est l'ange de la miséricorde. En quittant la seconde corniche, Dante (et Virgile) entend une seconde béatitude.

Le nouveau sermon de Virgile.

Virgile parle de la différence entre les biens physiques qui sont l'occasion de l'envie et les biens spirituels qui se partagent bien. Mais son explication est présentée par l'image de la lumière réfractée : plus il y a de miroirs, plus il y a de rayons de lumières qui se forment à partir d'un seul. (On peut penser à une boule de paillettes.) Or tout ce chant insiste sur la lumière (du soleil), et les rayons de lumière qui rebondissent sur les surfaces. Mais après avoir expliqué du mieux qu'il le pouvait ce qu'il voulait faire connaître, encore une fois, mais on ne sait ni comment ni pourquoi, Virgile annonce que Beatrice expliquera tout à la pleine satisfaction de Dante : Virgile le sage est moins sage que Beatrice. Averti de cette façon et par deux fois, le lecteur doit être aux aguets pour voir ce que Beatrice dira sur cette question et si elle dit la même chose que Virgile. À ce moment précis, on arrive à la troisième corniche, la corniche de la colère.

Il est remarquable que le mot *più* apparaît dix fois dans les vers 55 à 74. Or ce mot est au cœur du problème (je veux en avoir plus quand je désire les choses physiques et elles ne peuvent pas me satisfaire et je dois les

arracher et les défendre contre le désir des autres) et de la solution (les biens spirituels augmentent, deviennent plus grands, du fait d'être partagés).

Sur la corniche de la colère.

Encore une fois, l'entrée physique est pour ainsi dire thématique : Dante a trois visions, dont deux tirés du Nouveau Testament et une troisième (au centre) tirée de l'histoire de la ville d'Athènes. Il s'agit chaque fois d'un acte de sérénité face à des insultes, et donc on représente l'opposé de la colère, et quelqu'un qui résiste au mouvement de colère et qui ne fait pas de mal aux autres. Quand Dante revient à lui, Virgile lui révèle qu'il a tout compris de ce qui se passait en son protégé. Cela ne semble pas avoir été bien vrai ; en somme, encore une fois, Virgile ne paraît pas dans le meilleur des éclairages. Cependant plus tôt dans le *canto*, Virgile se présente bel et bien comme quelqu'un de sage. Je suis tenté de dire que le guide de Dante compense ses faiblesses, ou ses défauts. Tout cela est bien bizarre, mais introduit à la question de l'apparaître et de sa vérité.

Pour passer du thème à la façon de le représenter, je note que sur la première corniche, en entrant Dante voit des sculptures ; sur la deuxième, il entend des voix au début ; ici, il a des visions pour ainsi dire annonciatrices. On dirait qu'à mesure qu'on progresse, non seulement les informations initiales changent de médium, mais elles deviennent plus éthérées.

Comme pour la corniche précédente, où il y avait une scène du Nouveau Testament portant sur Marie (la présentation), puis une scène de la civilisation gréco-romaine (Pisistrate), puis une scène du Nouveau Testament encore une fois (la mort de saint Étienne). Dans chaque cas, il y a de la colère (réelle ou possible)

qui est *vaincue* par la sérénité, ou encore un acte est corrigé par une inaction.

Un des aspects intéressants et dérangeants de cette triple description de visions vient de l'utilisation des verbes *parere* et *vedere* qui sont présents plus de dix fois dans ces vers. De plus, on insiste sur le fait qu'on peut voir les choses qui sont vraies par opposition à avoir une vision qui présente des choses qui ne sont que des apparences. D'ailleurs, en revenant à lui, Dante nous dit qu'il est revenu à lui et qu'il est revenu au vrai, et du fait même il a quitté ses erreurs qui pourtant n'étaient pas fausses (XV.115-117). À ce moment précis, Virgile dit qu'en voyant Dante ralentir, il voit dans l'âme de Dante et y trouve l'explication.

Or après toutes ces remarques sur la vision, à la fin du *canto*, Dante et Virgile sont enveloppés dans une dense fumée : la colère est comme une fumée. Pourquoi image ? Parce que la colère accompagne un feu de haine qui brûle dans le cœur, mais aussi parce qu'elle aveugle et pousse à des gestes qui blessent autant celui qui est en colère que celui contre qui on est en colère. Pour comprendre ce dernier point, il faut penser à quelqu'un qui donne des coups de poing, et surtout des coups de poing sur un objet inanimé.

Canto XVI.

L'entrée de la corniche des colériques.

Pour faire suite à l'image qui *définit* la colère, Dante est étouffé et est aveuglé par la fumée : c'est pire qu'en enfer, dit-il ! Pourtant Virgile lui continue, semble-t-il, d'un pas ferme : il peut voir clair, et donc son corps, qui n'en est pas un, voit, alors que celui de Dante, ou du moins les yeux corporels du personnage Dante, ne le peut pas. Pourtant, les deux corps peuvent communiquer par la

parole, qui est un phénomène physique et pour ce qui est de la locution et pour ce qui est de l'audition. Encore une fois, le problème des corps dans la *Commedia*, ou dans la vie après la mort, se manifeste : cette fumée aveugle Dante qui a un corps et les colériques morts qui n'en ont pas, mais pas Virgile qui n'a pas de corps non plus, mais qui voit et parle et donc, semble-t-il, pose des actes physiques sans avoir de quoi le faire.

Tous les événements de ce *canto* sont pour ainsi dire des sons : ce qui est normal étant donné la noirceur constante qu'on y trouve. Mais cela signale encore une fois qu'il y a un lien à faire entre l'envie et la colère, puisque ces deux vices sont rendus possibles ou *efficaces* par les yeux. En tout cas, Dante entend des gens qui prient ensemble l'Agneau de Dieu, soit le Christ. Cette prière est bien, et même très bien, adaptée à la situation : la concorde, soulignée par Dante, est le contraire de la colère qui oppose les gens les uns aux autres, et l'agneau est, sur le plan symbolique, un animal qui ressent la peur et subit les effets de la colère et non, comme le loup, qui la ressent et en produit les effets, soit la violence portée contre un autre.

Dante et Marc.

Dante parle avec Marc, un Lombard. L'âme de Marc explique à Dante que même si la nature produit les premiers mouvements de l'âme humaine, il y a quand même une liberté humaine qui, fortifiée par les bons actes, permet à l'homme de résister, et même de mieux en mieux, aux premiers mouvements mauvais et de contribuer aux premiers mouvements bons qui deviennent ainsi de plus en plus faciles. Il explique ensuite que le gouvernement (les lois et les magistrats) peut établir les bons réflexes dans les âmes et disposer les citoyens aux bonnes actions, ou au contraire les

disposer aux mauvaises actions par la création des mauvais réflexes. Il ajoute une *doctrine* bien *dantienne* : puisque, et depuis que, sont confondus les deux pouvoirs, spirituel des papes, et politique des gouverneurs temporels, le mal règne en Italie. Je note qu'encore une fois, dans un *canto* au chiffre 6 (6, 16, 26), Dante signale les problèmes théologico-politiques de l'Italie.

Quand on examine le discours de Marc, qui est approuvé tout à fait par Dante, on y trouve moins une apologie du libre arbitre, ce qui serait une doctrine philosophique ou théologique, qu'une apologie de la politique et surtout d'une politique où le pouvoir politique et humain est distingué du pouvoir religieux et divin. Je le rappelle : cette thèse politique ou théologico-politique est la doctrine constante de Dante, comme on peut le voir dans d'autres chants de la *Commedia*, et dans son traité de philosophie politique *De monarchia*.

Tout cela est bien beau et bien vrai. Mais comme on se trouve sur la corniche de la colère, il est utile de signaler que par cette pensée, le poète Dante a montré de la colère contre les papes. Mais encore une fois, il a trouvé moyen de ne pas la dire lui-même cette fois-ci, de ne pas le dire par Dante le personnage, en la faisant dire par un autre.

Canto XVII.

La sortie de la corniche de la colère.

Dante s'adresse encore une fois à son lecteur. Et le chant commence en soulignant l'aveuglement que subissait Dante, mais en racontant aussi comment peu à peu la fumée s'est dissipée, ce qui lui permit de voir, mais de voir que le Soleil se couchait et donc que la lumière

baissait. À cet instant précis, il a de nouveau des visions, comme à l'entrée de la corniche.

Cela lui donne l'occasion de parler de l'imagination (7, 13, 21, 25, 31 et 43) et de la vision qui vient avec l'imagination (2, 8 [deux fois], 27 et 34). Or Dante signale que l'imagination est une sorte de sensation d'un second niveau, qui est en compétition avec les sensations directes qui naissent des sens, ou encore il suggère qu'elle, l'imagination, offre une sorte de compensation pour les sensations physiques : quand on ne voit pas, on s'élançe d'autant plus dans l'imagination (d'ailleurs, comme son nom l'indique, l'imagination elle est une sorte de vue : par elle, on produit des images, comme l'œil en reçoit) ; en revanche, quand on est perdu dans son imagination, on peut ne pas prendre note de ce qu'on voit et ce qu'on entend pourtant. Dante rappelle aussi qu'en un sens, l'imagination est l'instrument premier du poète ou du créateur humain, et de celui qui veut tirer profit de ses histoires et créations (XVII.1-18).

Or quel est celui qui guide l'imagination du lecteur depuis le début de cette *cantica*, et au fond depuis le début de l'œuvre ? Il me semble clair que c'est l'artiste, ou le poète, et donc Dante. En tout cas, qui d'autre a mis en mouvement l'imagination du lecteur depuis le début de cette lecture ? Donc Dante se compare encore une fois ici à Dieu ou, si l'on veut, à la lumière qui se trouve au ciel.

Quoi qu'il en soit, Dante a trois nouvelles visions qui lui montrent des scènes de colère (le vice à guérir), deux scènes tirées de la civilisation gréco-romaine, et une (au centre) de la Bible. Je note que dans ces trios de la fin, c'est la première fois que la civilisation gréco-romaine est, quant au nombre du moins, plus importante que la Bible. Je note aussi que la représentation de cette

dimension de la vie humaine *dantienne* commence avec des scènes de sérénité et finit avec des scènes de colère. Ne serait-ce pas plus normal qu'on mette les choses dans l'ordre inverse, soit dans un ordre qui représente la purgation du défaut ou du vice ?

Cette fois, on entend l'ange : on ne le voit pas (c'est un peu normal, puisqu'on est sur une corniche qui privilégie l'obscurité et donc mine le pouvoir de la vue). Mais on ne le voit pas cette fois parce qu'il est trop brillant. En revanche, cette fois, et au contraire de ce qui s'est fait avant, on n'insiste pas sur le fait que Dante perd un p... Si on croyait qu'il se fait purger de différents péchés à mesure qu'il monte au purgatoire (ce n'est pas ce que je crois), il serait permis de conclure que Dante signale par-là, mais sans trop le dire, qu'il ne s'est pas du tout purgé de la colère contre l'Italie, et surtout contre la papauté en tant que pouvoir politique, colère qu'il a mise dans l'âme et la bouche de Marc.

La question de l'amour.

La nuit tombe : Dante et Virgile ne peuvent plus avancer : ils s'arrêtent en haut de l'escalier entre la troisième et la quatrième corniche ; c'est là une loi du purgatoire. On peut avancer dans la fumée qui est comme la nuit, mais on ne peut pas avancer dans le noir de la nuit qui est comme la fumée. Les deux protagonistes se trouvent pour ainsi dire au centre du purgatoire, et c'est l'occasion que prend Dante pour que son personnage Dante pose une question à son personnage Virgile. Lequel répond en faisant plusieurs remarques.

Mais avant de remarquer ce que dit Virgile, je signale que Dante dit à cette occasion que même s'il est arrêté, il veut continuer du moins par la parole (XVII.82-84). Cela

rappelle au lecteur que Dante veut comprendre : voilà pourquoi il est au purgatoire ou, en tout cas, il arrive qu'il profite de son voyage pour en apprendre le plus possible sur un monde invisible ; voilà pourquoi il a posé une question à Marc dans le *canto* précédent ; voilà pourquoi il pose une question à Virgile ici, et il en posera une autre ou la même dans le chant suivant. Il est donc énergique par l'intelligence au moment même où il n'est plus énergique par le corps. Or cette manifestation de son énergie vitale se fait à l'entrée de la quatrième corniche, qui est la corniche des paresseux. Ce ne peut pas être un hasard : c'est comme si Dante représentait dans son récit ce que la plupart des gens disent quand ils rendent compte un groupe bien peu nombreux, ceux qui ne font rien, ou peu de choses, parce qu'il se donne à la réflexion.

La première distinction de Virgile porte sur l'amour naturel et l'amour rationnel. Le mot qu'on emploie en italien est *animo*. L'*animo* n'est pas tout à fait l'*anima*. Cette distinction entre les deux mots italiens vient du latin : en latin, et Dante connaît bien son latin, *animus* n'est pas *anima*. L'*animus* pourrait être l'esprit, l'énergie, l'intérieur ; l'*anima* était le principe de vie, et surtout le mot était employé par les chrétiens pour dire cette partie de l'homme qui est en lien avec Dieu. Or en parlant de l'*animo*, Virgile enseigne à Dante qu'il y a de l'amour partout et jusque chez Dieu. Mais dans le monde humain, il y a deux amours : l'amour naturel, qui est toujours droit, est la pulsion fondamentale donnée par la nature vers tel ou tel bien ; l'amour de l'esprit (*animo*), qui peut se tromper, est la pulsion qui peut détourner l'homme du bien.

Il y a au moins quelques problèmes à cette division logique ou psychologique ou philosophique. Virgile explique que l'homme ne peut pas se haïr soi-même ni

haïr Dieu. Cela semble être en contradiction avec certaines affirmations de l'enfer quand on a considéré ceux qui haïssent Dieu et ceux qui se haïssent eux-mêmes. En troisième lieu et de façon plus importante encore, le mot *volonté* n'apparaît pas dans cette section, ce qui suggère que la volonté suit toujours l'esprit (l'*animo*) et donc que faire le mal dépend d'une erreur d'évaluation.

La mathématique du poème.

Virgile explique aussi comment l'amour naturel a été déformé de trois façons dans les âmes des trois premières corniches, comment il est déformé d'une quatrième façon ici ; il annonce qu'il parlera des trois dernières corniches quand ce sera le temps. On voit donc qu'il y a sept corniches. Mais ce septuor est divisé en trois groupes : de trois éléments que sont semblables, d'un élément qui ne semble pas avoir d'égaux, et de trois éléments, qui, encore une fois, forme un trio.

Pour continuer sur ce plan numérolgique, je signale que le vers précis où Virgile parle du centre du purgatoire est au centre de la *Commedia*. (Les vers 118 et 119 sont les vers 7116 et 7117 d'un poème de 14 233 vers.) Or nous sommes dans le *canto* central du *Purgatorio*.

Et ce *canto* central compte 139 vers, et est précédé de cinq *canti* (12, 13, 14, 15 et 16) de 136, 154, 151, 145 et 145 vers, et est suivi de cinq *canti* (18, 19, 20, 21 et 22) de 145, 145, 151, 136 et 154 vers.

Ces détails ne doivent pas faire oublier quelque chose de bien plus important ; au contraire, le soin de Dante pour ces détails doit rendre le lecteur plus exigeant quant à d'autres détails qui peuvent eux aussi être l'objet d'un

soin similaire à cette préoccupation, disons, numérogique. La numérogie, évidente, comme les chiffres qui le disent, peut avoir un pendant, disons, philosophique. Comment, selon la logique du poème, Virgile sait-il ce qu'il sait ? Quand l'a-t-il appris ? De qui ? Cela est au moins aussi mystérieux que le fait qu'il voyait clair dans la fumée, alors que les autres ombres qui, comme lui, n'avaient pas de corps et Dante, qui lui avait un corps, ne voyaient pas.

Voici une *explication* possible : le mot *explication* n'est pas à prendre à la lettre. Virgile le poète pourrait être une image de Dante le poète, ou un masque qui cache son visage. – Il faut croire que cette remarque est appropriée quelques jours avant l'Halloween. – En tout cas, Virgile sait des tas de choses, il sait tout ce qui s'en vient, comme Dante, même s'il ne connaît pas son chemin parce qu'il est Virgile. Y a-t-il (en renversant le A pour donner un V) un [] caché dans le nom *Vergili*, qui est une version italienne du nom du poète latin ? Je suis gêné par cette tentative de trouver un sens dans les détails du récit de Dante : cela me paraît ridicule ou controuvé. Et pourtant, et je me répète, la numérogie voyante du poème m'encourage sur ce chemin.

Canto XVIII.

Nouvelle question.

Après avoir hésité par peur d'ennuyer Virgile par ses questions, Dante lui demande d'expliquer comment le libre arbitre et l'amour naturel s'agencent. Cette question est une reprise de la question qui a été touchée dans le *canto* précédent. Mais au fond, c'est déjà la question du *canto* XVI. C'est donc la même question qui reçoit trois réponses différentes dans trois *canti* successifs, et ce en plein centre de la seconde *cantica* : la première réponse est politique, la deuxième est

philosophique, celle-ci conduit à un problème théologique. Quand Virgile commence sa réponse, il parle de nouveau des aveugles ; or les aveugles de l'envie ont été suivis par les aveugles de la colère. Mais cette fois, il dit que les aveugles trompent les autres parce qu'ils ne voient pas clair.

Il faut noter, encore une fois, l'emploi d'*animo* (XVIII.19, 24 et 31) fait par Virgile et ensuite d'*anima* lorsque Dante parle. Virgile donne une réponse rationnelle, il insiste sur cette rationalité, qui est la suivante : on aime par nature ce qui est naturel (comme le feu monte), et on aime par la raison à partir d'une image : si l'image est fautive, on aime la mauvaise chose ou une chose mauvaise.

Tout de suite, Dante signale qu'une réponse semblable fait disparaître le mérite et donc la responsabilité morale et donc rend les punitions en enfer, et les récompenses au ciel, irrationnelles et injustes. (Cela avait déjà été dit au *canto* XVI.) En somme, Dante le personnage pose une nouvelle question, ou repose sa question initiale. Dans sa nouvelle question, Dante remplace le mot *animo* par *anima*. À ce moment, Virgile promet à Dante que Beatrice lui donnera une autre réponse, une réponse qui dépend de la foi. Or cela est intrigant. On doit supposer que la réponse de Beatrice, si elle vient, sera complémentaire à la réponse rationnelle, et qu'elle justifiera, ou expliquera, le passage du mot *animo* au mot *anima*.

Il faut comprendre que dès ce *canto*, Dante s'éloigne de Thomas d'Aquin, lui qui prétend dans ses œuvres philosophiques et théologiques que le libre arbitre et donc la responsabilité de l'individu devant la loi morale sont des choses saisissables par la pure et simple raison. S'il faut la foi pour penser que les hommes sont

responsables de leurs fautes et de leurs actes de vertu, cela veut dire qu'il faut faire le saut de la foi pour croire que l'homme est libre. Cela est grave, et tout à fait inacceptable pour un Thomas d'Aquin. Dante semble flirter avec l'impiété, ou l'hétérodoxie.

Mais il y a pis encore. Car Virgile répète toute sa doctrine (on agit par nécessité naturelle, comme une abeille cherche du miel et la liberté de l'homme consiste à suivre ce que la raison lui présente comme bon). À la toute fin, il précise que c'est cette doctrine qu'exposera Beatrice, si elle parle de cette question. Le moins qu'on puisse dire est qu'est ainsi souligné le discours éventuel de Beatrice sur cette question (mais comment Virgile sait-il d'avance qu'elle en parlera et que son raisonnement sera convaincant) ? Mais, et cela est une expérience constante de ce lecteur et quelque chose qui apparaît dans les interprétations des lecteurs les plus pieux, on a le temps d'oublier.

Entrée sur la corniche de la paresse.

On bouge derrière Dante et Virgile, même si c'est la nuit... Cela est étrange... L'étrangeté est diminuée si on a là une *compensation* du péché de paresse. En tout cas, on fait allusion à Marie, qui courut dans la montagne pour cacher Jésus et à César qui agissait avec promptitude. Il n'y a que deux images de la vertu, au lieu de trois comme dans les corniches précédentes. Pour faire un troisième, il faudrait ajouter l'allusion de Dante aux bacchantes, les suivantes du dieu Dionysos à Thèbes. Mais cela voudrait dire que suivre un dieu païen est un acte de vertu.

Rencontre sur la corniche.

Dante et Virgile rencontrent un abbé de monastère qui court et se présente, mais ne reste pas pour s'expliquer : il leur indique le chemin pour monter à la corniche supérieure et disparaît. Avant de sortir de la corniche, ils voient des ombres qui rappellent ceux qui ne suivirent pas le peuple d'Israël quand il sortit d'Égypte, et les amis d'Énée qui ne le suivirent pas jusqu'à la fondation de Rome. Dans les deux cas, le soutien textuel, de l'Ancien Testament et de l'*Énéide*, est bien faible.

Pensée silencieuse.

Dante le poète signale qu'en voyant cela, Dante le personnage a eu une nouvelle pensée, mais il ne dit pas ce qu'elle fut. On peut supposer qu'elle porte sur la paresse puisqu'on est sur la corniche de la paresse. Mais il est possible qu'elle porte aussi sur le problème de la liberté morale de l'homme, car cette doctrine a été exposée de plusieurs fois, et même sans un échec. En tout cas, Dante est silencieux, si ce n'est pour dire à son lecteur qu'il a eu une nouvelle pensée. Depuis ce temps, les commentateurs se disputent pour savoir ce qu'elle est. Or cela garde les esprits ouverts et implique un autre mystère sans doute, mais encore une fois un mystère qui est souligné par Dante, qui porte sur une pensée, et qui invite son lecteur à penser à son tour.

S'il fallait que je devine quelle est cette nouvelle pensée, cela porterait sur le fait que tout le monde bouge sur cette corniche, alors que c'est la nuit. C'est une contradiction flagrante. Dante a créé une règle, et il la renverse sans qu'il y ait besoin, ni de créer la règle ni de la transgresser. On dirait qu'il agit comme Dieu qui crée un monde plein de règles (qui sont les équivalentes des lois naturelles du monde ordinaire de l'expérience commune), mais qui a le pouvoir d'aller contre les règles

dont il est le fondement : il est la cause première des lois,
mais aussi des miracles qui sont la négation des lois.

Septième semaine

Manuscrits.

Selon la Société Dante, de la *Commedia*, il existe encore aujourd'hui plus de 800 manuscrits en date des XIVe et XVe siècles.

La première édition imprimée (300 copies) a été produite à Foligno dans le centre de l'Italie en 1472. Il en reste 14 exemplaires.

Pour trouver des ressources sur Dante, on peut visiter la page Dante sur Wikipédia. À la fin, on renvoie vers cinq pages importantes : en italien, Dante Online; en anglais Digital Dante (Columbia University), Dartmouth Dante Project (plus de 80 commentaires [le premier en 1322 et 24 en moins de 200 ans]), le Princeton Dante Project en anglais (site sous l'égide de Hollander) et le World of Dante; et en français deux traductions de la *Commedia*, celle de Flammarion (1888) et celle de livrels gratuits Dante.

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

Heinrik Siemiradzki (1843-1902) est un peintre polonais, mais au fond russe de formation et de public.

On a droit à une peinture romantique, ou idéalisée. En tout cas elle est plus lumineuse que les précédentes. Elle est plus réaliste peut-être, en ce sens qu'on représente mieux que dans les peintures précédentes, les lieux mêmes et les costumes mêmes du Nouveau Testament. Peut-être plus important encore, on ne présente pas ce que j'appellerais la position de Marthe, soit celle du point

de vue de la vie pratique : Jésus et Marie vivent et se parlent dans un monde où il n'y a plus de besoins humains et surtout d'actions proprement humaines comme préparer la nourriture, laver le linge et nettoyer les parquets. Aussi, il me semble que la présence des oiseaux, sans doute ceux dont parle Jésus, qui ne se préoccupent pas des choses pratiques et qui vivent bien malgré tout.

C'est tiré de *Matthieu* 6.26. « Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment ni ne moissonnent, et ils n'amassent rien dans des greniers ; et votre Père céleste les nourrit. Ne valez-vous pas beaucoup plus qu'eux ? » Je crois entendre Marthe dire, voire répondre avec un peu d'irritation et beaucoup de bon sens : « Mais les oiseaux du ciel passent leur temps quotidien à s'occuper de nourriture parce qu'ils ne sèment pas, parce qu'ils ne moissonnent pas et parce qu'ils n'amassent rien dans les greniers. » En somme, Marthe proteste au nom de la fourmi de la première fable de Lafontaine.

Je suis bel et bien, dans ma pratique quotidienne, disons existentiellement, dans le camp de Marie. Mais je tiens à dire que la voix de Marthe me semble dire quelque chose d'essentiel.

Ce qui a été fait.

Au *canto* XV, Virgile explique que la passion de l'envie peut être matée ou diminuée par la découverte des biens (et des plaisirs) qui se partagent et même qui augmentent du fait d'être partagés, comme la lumière n'est pas diminuée par la réflexion ; de plus, Dante *traite* de l'expérience bien humaine que la vision imaginaire qui présente du faux peut être pleine de vérité.

Au *canto* XVI, et donc sur la corniche des colériques, on est aveuglé par des ténèbres, alors qu'une des âmes, un certain Marc, explique que le mal humain est causé par les gouvernements (ou par la société) qui pervertissent les individus qui leur sont soumis.

Au *canto* XVII, qui est le *canto* central à la fois de ce cantique et de toute la *Commedia*, Dante reçoit un enseignement de Virgile au sujet de l'origine ou de la cause de la méchanceté humaine : il y a des mouvements naturels (des amours qui sont droits) et il y a des mouvements conscients (qui peuvent être faux en raison de l'erreur dont ils naissent).

Au *canto* XVIII, où on visite la corniche de la paresse, la corniche centrale dont parle le *Purgatorio*, Dante reçoit une répétition de l'enseignement de Virgile au sujet de l'origine du mal. À cette occasion, Virgile annonce que Beatrice expliquera comment s'agence son enseignement rationnel, qui ne tient pas compte de la liberté humaine, et l'enseignement chrétien, qui tient compte de la liberté humaine parce que celle-ci est au cœur de la pensée chrétienne.

***Canto* XIX.**

Ulysse et Dante.

Dante a un songe (XIX.7 et ss) dans lequel il voit une femme tordue qui chante : c'est une sirène qui se vante d'avoir détourné Ulysse de son voyage. C'est vrai seulement en partie, du moins chez Homère : Ulysse a passé près des sirènes, mais s'était rendu incapable de les entendre ; il est possible, voire probable, que Dante n'eût pas accès au texte d'Homère, mais à des versions plus ou moins exactes de son récit.

Une autre femme apparaît et demande à Virgile de mieux prendre soin des choses. Virgile éventre la sirène, ce qui fait que Dante sort de son rêve. Le passage du rêve à la réalité est décrit de façon admirable. Et par là, à l'intérieur d'un récit qui représente une aventure qui n'a jamais eu lieu, on passe d'une image (un rêve) à la réalité. En un sens, ce qui arrive ici, que l'esprit de Dante soit capté par une vision, aurait dû avoir lieu en sortant de la troisième corniche, où on présentait l'ensemble des corniches. Y a-t-il là une inconséquence ? Si oui, est-elle significative ? Je ne saurais dire ce qu'on pourrait en penser, mais je tiens à signaler qu'il y a là un problème.

En revanche, ce qui suit est clair. Le personnage d'Ulysse et celui de Dante sont liés sur plusieurs plans. Ulysse et le héros voyageur d'Homère, qui était aimanté au moins en partie par l'amour de sa femme ; celui qui vit le monde entier, ou peu s'en faut, et surtout qui descendit aux enfers ; celui qui, selon Dante le poète, vit l'île du purgatoire, sur lequel se trouve Dante le personnage. Car tout cela peut s'appliquer à la fois à Dante le personnage et à Dante le poète.

Mais justement, il y a plusieurs différences significatives : Dante est l'auteur et le héros du récit, car il est Dante le poète et Dante le personnage, alors qu'Ulysse est le héros d'un récit, d'une odyssée, dont Homère est l'auteur ; Dante monte au ciel et ne cherche pas en principe à rentrer chez lui auprès de son épouse (sa nostalgie porte sur le ciel et non sur la terre, sur une femme et une *amante* morte, et non sur une épouse vivante) ; le monde de Dante le personnage est non seulement chrétien plutôt que païen (ce qui est normal), mais le poème de Dante le poète plus intellectuel que celui de Homère (ce qui est loin d'être nécessaire).

Pour en revenir à la vision de la sirène, depuis toujours, les interprètes se disputent au sujet de cette vision, ou plutôt au sujet de son sens éventuel. Virgile suggère qu'elle représente une sorcière et qu'elle est une sorte de synthèse dont les faiblesses sont présentées dans les trois dernières corniches. En somme, il confirme ce qu'il a déjà proposé quand il expliquait la structure du purgatoire.

Or Dante sort de la corniche des paresseux : on entend la voix de l'ange et on entend une béatitude. Cela est assez mystérieux, mais conforme aux règles. Dante avance, mais il est encore pris par l'image de son songe. On dirait qu'il est encore pris au moins un peu par le chant de la sirène.

Entrée anormale sur la corniche de l'avarice.

Les deux héros entrent dans une nouvelle section du purgatoire, et donc atteignent la cinquième corniche, celle de l'avarice : les ombres sont étendues par terre. Cette fois, on ne découvre pas d'abord des images de la vertu ou de la qualité à acquérir, mais on voit des âmes du purgatoire, des âmes d'une nouvelle catégorie. Virgile demande par où passer (car, je le répète, il ne connaît pas d'emblée le chemin), et, comme toujours, on lui répond. Dante voit l'ombre étendue qui a répondu à la question de son *guide* ; il reçoit de Virgile la permission de la questionner ; encore une fois, on est mis devant le désir de Dante de comprendre et donc de se faire expliquer les choses. (En somme, c'est une autre indication qu'au purgatoire, Virgile n'est pas aussi savant qu'il l'était en enfer.) Le pape, car cette ombre est l'âme d'un pape du nom d'Hadrien IV, explique à Dante qu'il était mû par le désir de la gloire, mais qu'une fois devenu pape, il a compris qu'il ne pouvait monter plus haut et qu'il s'est alors mis à se convertir. Le pape

Hadrien espère que sa nièce priera pour lui. Voilà donc un pape qui se comporte comme un bon chrétien et donc comme un homme normal : il reconnaît qu'il a été pécheur, il se convertit et il demande qu'on prie pour lui. En tout cas, l'image est forte, et surtout pour un Dante qui a été floué par un pape. Mais cela implique que jusqu'ici les papes rencontrés dans la *Commedia* ne se sont pas bien comportés.

Sur le plan du *contrapasso*, la purgation des avaricieux est d'être pour ainsi dire attachés aux choses physiques comme ils étaient attachés à l'argent et à la propriété ; en conséquence, ils sont étendus par terre et montrent leur derrière, comme dit Dante, au Soleil.

Les experts expliquent que Dante mêle, en le sachant ou non, les papes Hadrien IV et Hadrien V, le premier ayant eu en gros une vie comme on le dit, alors que le second n'a connu rien de tel durant son court pontificat.

En tout cas, pour bien comprendre ce qui est dit ici, il faut considérer, peut-être, que devenir pape est un sort humain et rien de plus, un moyen d'avoir de la gloire humaine et peut-être de l'argent. C'est au fond la critique fondamentale que Dante fait partout dans son texte : la papauté catholique et romaine était pervertie, sinon par définition, du moins par les actes de trop de papes : ils mêlaient une activité religieuse à une activité politique et économique ; c'était la cause des malheurs de l'Italie et la raison pour laquelle il était exilé.

En tout cas, ce pape est humble et enseigne l'humilité : il dit à Dante qu'il ne devrait pas se pencher vers lui comme s'il avait du respect pour lui ; les âmes chrétiennes sont toutes égales, ou Dieu est si grand, si puissant, que toute grandeur humaine vaut une petitesse *naturelle*, que tout pouvoir humain vaut une

faiblesse ontologique ou anthropologique. Or ce chant correspond au chant qui portait sur l'envie et qui expliquait que les hommes envient parce qu'ils se préoccupent trop des choses physiques (et de l'argent par exemple). Il semble que l'humilité de ce pape qui corrigerait la faute de l'ensemble des papes est liée par ailleurs à l'avarice des papes, à leur souci pour les choses physiques.

La citation latine *non nubent*, qui renvoie à une parole du Christ au sujet de la vie après la mort, sert sans doute à signaler que dans l'autre vie, ou dès cette vie, mais sur le plan de la foi et de la grâce, les réalités politiques et morales disparaissent. Ainsi l'admiration pour le pape en tant que supérieur politique, voire religieux, n'est pas de mise. Par ailleurs, cette remarque peut être vue comme un dédouanement de Dante qui, quoique marié, est aimanté par son amour pour Beatrice qui n'est pas son épouse. Ce second point est moins clair que le premier, je l'avoue.

Canto XX.

Remarques sur le désir de connaître.

Il faut lire les début et fin du *canto*, soit 1-3, puis tout de suite 145-151. Selon le premier passage, Dante quitte Hadrien V avant d'avoir entendu tout ce qu'il voulait entendre : il aurait voulu que l'éponge de son intelligence et de sa mémoire se remplisse plus encore et mieux. Encore une fois, on comprend qu'il voulait poser d'autres questions, mais, encore une fois aussi, Dante ne nous dit pas quelles questions il avait en tête et encore moins quelles réponses il aurait pu entendre. Puis, selon le second passage, le *canto* finit comme il commence : à la fin, à cause d'un tremblement de terre mystérieux, Dante voudrait poser une question, voudrait comprendre quelque chose qu'il ne peut pas

comprendre. On pourrait dire que la corniche des avaricieux qui aiment les choses physiques plus que tout est le moment où la passion de Dante pour les choses non physiques, pour le savoir, pour la vérité, est à son plus fort ou où il se montre le plus. Mais il faut suggérer aussi que ce désir continue de se montrer dans plusieurs *canti* à venir. On se souvient d'ailleurs que dans le *canto* précédent il était, comme il disait alors, plié en deux tellement il voulait comprendre la signification de la vision de la sirène. Au fond, depuis le *canto* XVI, auquel il faut ajouter les *canti* XVII et XVIII, Dante pose sans arrêt des questions: parfois, il reçoit des réponses qui le satisfont, parfois non.

Sans s'expliquer, Dante maudit la louve (Rome, mais aussi l'avarice) et se demande quand le ciel enverra celui qui la matera. On devine que cette malédiction vise la papauté et qu'elle est causée par le discours de Hadrien.

Remarques sur les scènes d'avarice et de pauvreté assumée.

Dante entend trois remarques venir de quelqu'un, qui est sans doute étendu par terre : la première s'adresse à Marie, qui fut si pauvre qu'elle donna naissance au Christ dans une étable ; la deuxième au héros romain Fabrice, qui était pauvre, mais vertueux ; la troisième raconte un geste de saint Nicolas, qui donna de l'argent pour la dot des filles d'un honnête homme pauvre. La parole qui propose un bout de récit est la façon de présenter ces trois scènes : après la sculpture et des voix d'anges, après des visions et des rêves, on en arrive à une parole humaine toute simple. Mais chaque fois, on a des représentations : l'être humain est l'être capable de représenter ce qu'il voit ou connaît, et capable de voir les choses à travers une représentation qui est perçue comme représentation. Je suggère qu'au moyen du récit

de l'odyssée de Dante le personnage, Dante le poète représente donc la question de l'image et de l'imagination, et de la pensée qui s'appuie sur l'image et l'imagination. Il me semble qu'on a là un thème général de cette *cantica*, et peut-être de tout le poème.

Dante vient donc d'entendre la voix de Hughes Capet, fondateur de la lignée des rois dits capétiens, qui dénonce pourtant les rois français. Il explique que le jour, les avaricieux comme lui fêtent la pauvreté, comme il vient de faire, mais que la nuit, ils racontent les actes des avaricieux : il donne sept exemples, anciens et bibliques, de ce vice : un exemple tiré de l'histoire ancienne (Pygmalion, roi de Tyr), un exemple de la mythologie gréco-romaine (Midas), un exemple de l'Ancien Testament (Aham), un exemple du Nouveau Testament (Saphire), un exemple de l'Ancien Testament (Héliodore), un exemple tiré de la mythologie gréco-romaine (Polymnestor) et enfin un exemple de l'histoire ancienne (Crassus) ; il y a donc une sorte d'arc d'exemples qui se mirent, avec l'exemple du Nouveau Testament au milieu : cet exemple est celui de deux personnages qui mêlent religion et argent. On devine que cet exemple tient à cœur à Dante, puisqu'il est question, par image, des papes qui achètent le pouvoir religieux (la simonie).

On notera par ailleurs qu'encore une fois, il y a un souci numérolgique : à trois exemples de pauvreté assumée, sont ajoutés sept exemples d'avarice qui tournent mal. Ce qui donne le nombre 10.

Le récit et l'action.

Durant son long discours, qui reprend de nombreuses accusations courantes du temps de Dante, Hughes Capet souligne la malhonnêteté de sa lignée, et en

particulier celle de trois Charles qui sont pour ainsi dire ses successeurs. Il annonce que les Français *captureront* les papes et les garderont en France. Par rapport à la date de l'aventure (1300), Hughes parle de l'avenir, et il prophétise. (Évidemment, ce qu'il annonce en 1300 est déjà arrivé en 1308 quand Dante écrit.) Il faut savoir que les Capétiens, dans la personne de Philippe le Bel, sont les causes directes des malheurs de Dante : c'est quand Charles de Valois, envoyé par Philippe, entre à Florence en 1301 que les Noirs prennent le pouvoir et que Dante est exilé pour de bon. Ce serait peu dire que Dante (que ce soit le personnage ou le poète) a une dent contre les rois de France de cette lignée.

Dante et Virgile s'éloignent de Hughes Capet, quand le mont du Purgatoire tremble. Dante continue son chemin ; il explique qu'il n'a jamais voulu comprendre autant qu'alors ce qui se passait. Il y a là, dans l'évènement d'un tremblement de terre, deux allusions au Christ : un tremblement de terre lors de la mort du Christ sur le mont Golgotha, et des anges qui chantent *Gloria*, lors de la naissance du Christ à Bethléem. (Dans le *canto* suivant, quelqu'un paraîtra à côté de Dante et de Virgile comme le Christ avec les deux disciples d'Emmaüs.) Le personnage qui paraîtra sous peu s'appelle Stace. Il est le personnage le plus mystérieux de la *Commedia*, qui est remplie de bien d'autres mystères ; il est important (ne serait-ce que parce qu'il est associé au Christ) ; il est un personnage historique, mais dont Dante invente à peu près toute la vie.

Canto XXI.

Le désir de connaître.

La soif naturelle (celle de la vérité) continue de harceler Dante (le mot *sete* revient trois fois dans ce *canto*) : comme il l'a dit tantôt, et comme il le répète ici, il veut

savoir ce qui vient de se passer, il veut connaître la cause ou la raison du tremblement de terre dont il vient de faire l'expérience. Au moyen de l'allusion néotestamentaire, Dante suggère que la vérité est la vérité théologique : l'eau de la Vérité à laquelle il fait allusion est celle que le Christ promet à la Samaritaine. Mais on peut se demander ceci : la vérité naturelle (quelle est la cause d'un tremblement de terre ?) et la vérité théologique (qui est le Christ ?) sont-elles du même ordre et surtout sont-elles désirées par la même soif ? Saint Thomas dirait oui, mais il n'est pas clair, en tout cas, pas il n'est pas clair pour moi, ni pour Dante, me semble-t-il, que c'est le cas. Pour le dire autrement, celui qui cherche la vérité par la foi et celui qui cherche la vérité par l'exercice de sa raison, sont-ils le même homme ou deux hommes différents ?

C'est ici qu'il faut se souvenir que Dante le poète invente tout ce qu'il raconte dans sa *Commedia* et donc dans cette scène : le mystère qu'il éclaire n'existe pas en réalité parce que le purgatoire qu'il décrit est son invention, et les règles et événements qu'il raconte sont de son invention ; le personnage Dante, créé par le poète Dante, cherche une vérité sur une fiction, une fiction que le poète Dante a créée ; donc le personnage cherche dans la fiction, alors que Dante le poète ne cherche pas du tout en tant qu'auteur parce qu'il sait la réponse, et surtout parce qu'il sait que la réponse ne signifie rien puisque le fait n'existe pas. Pour le dire autrement, on a ici un autre exemple de la distinction entre Dante le personnage et Dante le poète, ainsi qu'un autre exemple de l'identification au moins possible de Dante le poète avec Dieu. Car si on entre dans la fiction de Dante, c'est Dieu qui a créé la règle que Stace explique ; mais à l'instant même, on sait que c'est au fond Dante qui a créé cette règle. Il y a là, au moins possiblement, une impiété.

Il y a là un des jeux constants du poème, un jeu qu'assume Dante, mais un jeu que le lecteur joue aussi peut-être malgré lui et sans trop s'en rendre compte. Devant une œuvre d'art, chacun est conscient que ce qu'il voit, ou perçoit, n'est pas ce qui est représenté, ou que ce qui est représenté n'est pas ce qui est vraiment arrivé. Voilà pourquoi on peut, par exemple, être ravi de joie en voyant une belle souffrance. Mais le plaisir ne serait pas aussi fort si on croyait que ce qu'on voit était bel et bien là ; il faut croire sans croire en vérité.

Sur le thème de l'impiété de Dante (XXI.22-33), il est intéressant de noter que son personnage Virgile (il parle ainsi parce que Dante le poète le décide) annonce que Dante le personnage ira au ciel, non seulement cette fois-ci par la volonté de Dieu (ce qui est faux puisqu'on est dans une fiction), soit dans l'aventure qui est racontée par la *Commedia*, mais encore plus tard quand il mourra, et toujours par la volonté de Dieu ; en somme, Dante le poète accorde à Dante le personnage, par le personnage Virgile, dont il imite les mots et la pensée, une permission spéciale, que Dieu seul peut accorder, et la vie éternelle au ciel, que Dieu seul peut donner. Ce jeu impie sera répété au moins deux autres fois dans la *Commedia* : par le personnage Forese et par Beatrice.

Pour revenir sur la question du savoir, qui est présent comme thème depuis plusieurs *canti*, ce *canto* reprend plusieurs fois l'image du désir de connaître comme soif (XXI 1, 39 et 74). De plus, la question du désir de savoir est omniprésente aussi, ainsi que celle de l'effet du savoir. Ainsi quand Stace voit Dante sourire, il veut savoir pourquoi il sourit, soit ce qui est la cause de son sourire, tout comme Dante veut savoir ce qui a causé le tremblement de terre. Et dans le *canto* suivant, on apprend que Stace a appris quelque chose de Virgile, soit

qu'une nouvelle foi se préparait, laquelle fut donc prophétisée par Virgile, alors que Virgile n'a pas tiré profit de sa propre prophétie) ; cela implique qu'il y a eu acquisition du savoir chez lui, Stace, mais sans savoir acquis chez l'autre, Virgile, qui est pourtant la source du savoir chez le premier. Or tout cela se fait alors qu'on passe de la corniche des avaricieux où on a rencontré Stace à la corniche de la gourmandise. Comme par hasard, le péché de gourmandise est purgé par la soif et la faim. Il faut noter que pour la Bible, l'image fondamentale du désir de connaître est celle de la nutrition : il y a un arbre de la connaissance du bien et du mal, qui a un fruit, lequel fruit attire la convoitise alimentaire d'Ève. En tout cas, la soif, la faim et le désir de connaître sont présents et mêlés l'un à l'autre dans ces *canti*.

Virgile, comme le signale Dante le personnage qui dit ce que veut Dante le poète, pose à Stace la question qui turlupine Dante depuis un moment. L'image qu'il emploie pour poser sa question est hardie et a été employée pour parler du désir des homosexuels. Stace explique que le tremblement de terre n'est pas un phénomène météorologique typique : au purgatoire (par opposition à l'ante-purgatoire), il n'y a ni pluie, ni neige, ni arc-en-ciel, qui sont des phénomènes sublunaires (selon la physique aristotélicienne). Le tremblement de terre qu'on vient de connaître est un effet surnaturel : quand une âme est digne de sortir du purgatoire, tout tremble, et il faut ajouter, tout tremble par la grâce de Dieu. Ce fut à l'instant le cas pour Stace, qui est prêt à monter au ciel. C'est donc un moment crucial de la vie après la mort de Stace.

Or l'explication de Stace devrait être conforme à la pensée d'Aristote sur la question, pensée qu'on trouve dans les *Météorologiques* dudit Aristote. Il est nécessaire

de signaler que son explication suppose quelque chose qui est inexact : quelque haute que soit la montagne du purgatoire, elle ne se trouve pas dans le cercle de la Lune ; elle fait donc partie du monde sublunaire ; or selon Aristote, les phénomènes sublunaires, comme la pluie, les vents et les tremblements de terre, sont tout à fait opératoires et explicables. Donc la question de Dante le personnage et la réponse du Stace de Dante sont des parodies (conscientes de la part de Dante le poète ?) de la science physique d'Aristote.

Stace et la poésie.

Apparaît donc Stace, qui est encore une fois comparé au Christ ressuscité, et Dante et Virgile aux disciples d'Emmaüs. Or le Christ s'est caché aux disciples, tout comme Virgile voudrait se cacher à Stace (et donc le texte évangélique est subverti ou changé). Or avant, quand Stace leur demande qui ils sont, Virgile lui explique quel est son rôle. Il est un guide ; et il sait déjà que son travail cessera bientôt. Mais le problème de sa présence au purgatoire demeure entier, même s'il dit qu'il sait des choses que Dante ne sait pas : cela n'est pas si clair que ça, d'une part, et il est impossible de dire, d'autre part, pourquoi il sait quelque chose au sujet du purgatoire, alors qu'il n'y est jamais allé et qu'en tant que païen, il ne devrait pas connaître la doctrine chrétienne sur l'existence de ce lieu commandé par une doctrine à laquelle il n'avait pas accès en principe, et donc il ignorait la structure géographique du purgatoire.

Une fois informé de la vérité *géologico-théologique* qui explique le tremblement de terre, Virgile demande à Stace de raconter son histoire. Celui-ci dit qu'il vivait du temps de Titus, qu'il était poète et que sa vocation fut provoquée par l'*Énéide* de Virgile, ou plutôt par sa lecture du poème de Virgile. Le fait qu'il ait été poète est

significatif : parce qu'il y a ici, soit dans cette scène, trois poètes, deux anciens et un *moderne*, parce qu'on parlera beaucoup des poètes anciens, et parce qu'on rencontrera bientôt plusieurs poètes modernes, amis de Dante. Or on dit ici quelque chose de crucial et, en un sens au moins, quelque chose d'impie : le titre qui dure le plus et qui honore le plus (voir XXI.86) est celui de poète. Ce chant, et plusieurs des précédents et tous les suivants offrent, je le répète, une réflexion sur la poésie, une réflexion qui s'allonge et qui reprend ce qui a déjà été suggéré dans la *cantica* précédente : il s'agit d'une réflexion, ou d'une représentation qui suscite une réflexion, sur le statut du poète, sur l'effet de la poésie et sur les moyens de la poésie. (On pourrait dire même que toute la *Commedia* est une longue réflexion sur l'art du poète. Ainsi il y a depuis quelques *canti* de nombreuses réflexions plus ou moins explicites sur l'imagination, sur la représentation, qui sont des thèmes liés à celui de la poésie. Or cela continuera dans la troisième *cantica*.)

Or tout de suite, Stace ajoute qu'il était un poète, mais qu'il n'était pas encore un chrétien. À la question du statut du poète et de la poésie, s'ajoutent la question du statut de chrétien et celle du statut de la foi chrétienne, par opposition à ceux de l'homme préchrétien ou gréco-romain. Les deux questions sont liées : Virgile est un païen et un poète païen, Stace fut un païen et ensuite un chrétien, puis un poète chrétien qui ne se montrait pas chrétien, mais paraissait païen, et enfin Dante est un chrétien et un poète chrétien. En somme, Stace est comme l'intermédiaire entre Dante et Virgile.

Stace dit (XXI. 82-102) qu'il vaut quelque chose comme poète grâce à Virgile. Il dit même qu'il paierait cher, qu'il resterait plus longtemps, un cycle du Soleil, soit au moins un an, mais peut-être même un cycle astronomique encore plus long, au purgatoire s'il

pouvait ainsi rencontrer Virgile. Malgré la demande silencieuse de Virgile et malgré lui, Dante rit en entendant parler Stace. Celui-ci lui demande de s'expliquer. Dante reçoit la permission de Virgile et explique à Stace que Virgile est à ses côtés. Quand Stace l'apprend, il s'apprête à tomber par terre pour adorer son maître, son maître poétique s'entend, mais on l'arrête. (Stace restera avec Dante et Virgile jusqu'à l'entrée du ciel : on dirait qu'il est moins intéressé à s'envoler au ciel que ne le serait quelqu'un qui vient d'apprendre qu'il est pour ainsi dire dédouané ; j'ajoute tout de suite qu'on ne le voit jamais entrer au ciel : il disparaît aussi mystérieusement qu'il est apparu.) Il est clair encore ici (par les mots de Stace et par ses gestes qu'on l'empêche de poser ou qu'il s'empêche de poser et par la situation en général) que la poésie, et le statut du poète, est une question importante.

Huitième semaine

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

Ceci est l'œuvre de Vincenzo Campi (1530-1591), ou Vincent Deschamps, si on veut franciser son nom.

C'était un peintre italien, du Nord, né dans une famille de peintres. Il était spécialiste de peintures de fruits et de nourriture, et un praticien de la peinture dite maniériste, ou caravagiste (qui proposait un dépassement de la perfection représentative et équilibrée de grands de la période précédente, soit les Raphaël et compagnie).

Je note la sensualité, comment dire, gastronomique de l'œuvre, son désordre organisé, et surtout peut-être la quasi-oblitération du Christ et de Marie. En somme, l'effet de cette peinture-ci propose le contraire de la peinture précédente. Il s'agit bien d'oblitération, parce que Campi tient à mettre les deux personnages dans la peinture, mais de façon à ce qu'ils ne comptent pas.

Ce qui a été fait.

Je signale que ce qui fut fait la semaine dernière a été bien trop peu par rapport à ce qu'il faudrait pour respecter la grandeur, la complexité et la profondeur du texte de Dante. Je vais donc avancer implacable aujourd'hui, et je ferai donc la même erreur que la semaine dernière. En somme, je ferai une seule remarque par *canto* et non deux ou trois, comme je pourrais et comme je devrais faire. J'en ai préparé plus, et elles se trouveront dans le texte écrit de ce cours, mais en classe, je serai plus succinct, ou plus injuste. À la fin

de la rencontre, s'il reste du temps, je répondrai à des questions. Mais avant de commencer, et pour raccorder ce qui se fera aujourd'hui avec ce qui a été fait, je rappelle en quelques mots une remarque pour chaque *canto* vu la semaine dernière.

Le *canto* XIX est intéressant pour bien des raisons, dont j'ai tenté d'indiquer quelques-unes. Je reviens sur la scène de la rencontre entre Dante et le pape Hadrien V : Dante s'organise pour qu'un pape avare et ambitieux se confesse à lui. Cette scène fait partie d'une série de scènes, et de remarques, qui soulignent, de diverses façons, ce que Dante croit être *le* problème politique de son époque, et peut-être de la vie humaine en général, soit l'intersection des pouvoirs politiques et religieux. Il est sûr que sa vie a été affectée en profondeur par un pape qui s'est mêlé de choses politiques par ambition et avarice ; mais, je le répète, pour Dante, la dysfonction politico-religieuse, dont il a subi les effets, est importante en général, soit pour l'Italie et même pour l'humanité : tant que les humains seront des êtres politiques et religieux (c'est-à-dire depuis toujours et pour toujours, croit-il) cette question exigera une réflexion sérieuse, sinon des solutions viables du moins.

Le *canto* XX touche, encore une fois, à plusieurs thèmes de la *Commedia*. Mais pour aujourd'hui, je rappelle que le *canto* commence et finit avec des remarques sur le désir de connaître de Dante. Pour Dante, la poésie est un lieu de savoir : sa poésie est un voyage de découverte géographique et personnelle pour son personnage, mais en même temps un récit pédagogique pour le lecteur ; et les découvertes que font le lecteur et le héros sont à la fois ou tour à tour théologiques, psychologiques et philosophiques. Être sourd à cette dimension de la poésie ancienne, ou du moins celle de Dante, pour des raisons de théorie esthétique moderne ou de lieux

communs contemporains, c'est rater une partie importante, voire la plus importante de la poésie à l'ancienne, ou du moins *dantienne*. En somme, à mon avis, pour les Anciens et pour les hommes et femmes de la Renaissance, le poète, et l'artiste, est un sage qui permet de voir clair.

Dans le *canto* XXI, Dante et Virgile rencontrent un poète latin Stace (Stace en français ; Stazio en italien ; et Publius Papinius Statius selon son nom latin complet). Je signale de nouveau que le personnage a bel et bien existé, mais que Dante lui invente une vie dont il faudra parler sous peu. Or dans ce *canto*, il signale qu'il était devenu poète en raison d'une rencontre poétique, si l'on veut, et que sa vocation a été l'effet de l'œuvre de Virgile, ou d'une œuvre sur lui, soit *l'Énéide*. En cela, il est semblable à Dante. Or il dit en passant, ou plutôt Dante le poète fait dire à Stace le personnage, que l'activité humaine la plus durable et la plus respectable (*col nome che più dure e più onore*) est celle du poète. Encore une fois, on retrouve un thème essentiel de Dante : son poème est en grande partie une exploration, une apologie et une méthodologie de l'art poétique. Mais comme on verra, à partir de l'œuvre virgilien, le Stace de Dante qui, je le rappelle, peut bien être bien différent du Stace historique, a appris deux autres choses essentielles pour lui.

***Canto* XXII.**

Remarques sur la sixième corniche.

Au début du *canto*, Dante apprend au lecteur qu'il est déjà rendu sur la sixième corniche, celle de la gourmandise, et qu'on lui a enlevé un *p*, soit un signe de péché, et qu'il a entendu la béatitude qui signale la faim et la soif de la justice. Il faut croire que la faim et la soif de la justice sont liées à l'avarice plutôt qu'à la

gourmandise. Pourtant, il est clair que pour autant que, par métaphore, on parle de faim et de soif, cette béatitude s'applique aussi à la question de la gourmandise. Est-il besoin de dire que cette application se fait par la poésie, celle de Dante, et non en se conformant au sens originel du texte biblique et à des considérations théologiques développées par la tradition pieuse ?

À la fin du *canto*, les trois poètes rencontrent un arbre fruitier qui est une sorte d'inversion d'un sapin (un V au lieu d'un A), et une voix leur rappelle l'arbre du paradis terrestre, celui dont Ève et Adam ont mangé le fruit. Mais il faut se souvenir que ce fruit fut dit le fruit de la connaissance du bien et du mal. Donc le thème de la connaissance et de la réflexion est encore présent ; bien mieux, l'objet de la connaissance, le bien et le mal, est si général, qu'on pourrait dire qu'on représente par cet arbre la philosophie, soit le désir de la sagesse, du moins de la sagesse éthique et politique.

En revanche, on rappelle le miracle de Cana (et donc celui où apparaît Marie comme maîtresse de l'acte que pose son fils) et les mœurs anciennes des femmes romaines, et le jeûne de David, et la frugalité des premiers temps, et la nourriture de Jean-Baptiste. Toutes ses allusions conviennent à la corniche de la gourmandise pour autant qu'on présente des gens qui ont retenu leur désir de boire et de manger. (Il faudrait sans doute noter que Marie semble vouloir *accompagner* le plaisir de boire plutôt que le limiter. Mais bon...) Est-il possible qu'il y ait là, par métaphore toujours, une allusion à une nécessaire retenue dans la recherche, ou l'exposition, de la vérité ? En tout cas, encore une fois, dans cette liste, une juxtaposition de scènes de l'Ancien Testament, du Nouveau Testament et de la mythologie gréco-romaine. Cela n'est pas nouveau, je le reconnais

d'emblée, mais il est utile de le signaler encore une fois. Cette fois cependant, Dante propose plus que 3 cas (ou 2 cas), ce qui me paraît nouveau. Y aurait-il une raison à cette nouveauté ? À la limite, il manque de retenue poétique au moment même où son personnage arrive sur la corniche de la retenue.

Virgile et Stace, ou les poètes et leur enseignement.

Au milieu du *canto*, Virgile annonce à Stace que, grâce à Juvénal qui est aux limbes, il connaissait l'amour de Stace pour lui. (Dans un des poèmes de Juvénal qui est parvenu jusqu'au troisième millénaire, le poète parle bel et bien de Stace.) Or à la fin du *canto* précédent, Stace avait dit son amour pour Virgile. Virgile signale qu'il a senti, en échange ou un retour de l'affection pour Stace. Or Dante suit les deux, lui aussi plein d'amour pour Virgile, et son maître a déjà exprimé et souvent qu'il aimait son *fi*ls Dante. Le mot *amour* est partout dans ce récit de la rencontre de poètes. Certes, le poème qu'est la *Commedia* est sur un plan évident le récit de l'amour de Dante pour Beatrice ; mais ici du moins, il est question d'une autre sorte d'amour, d'un amour entre mâles, si l'on veut, ou un amour entre *intellectuels* ou artistes.

Virgile demande à Stace d'expliquer comment il se trouvait sur la corniche des avaricieux. Stace lui explique qu'il avait appris de Virgile que l'avarice était un vice et donc avait évité ce comportement, mais qu'il est pour ainsi dire tombé dans le vice contraire, celui de la prodigalité. Aussi, il se trouvait sur cette corniche pour une autre faute que l'avarice : celle de la prodigalité. Sans parler du fait que Dante invente cette caractéristique du personnage historique, dont on ne sait ni s'il fut avaricieux ou prodigue, il semble donc que le Stace de Dante a tiré la mauvaise leçon du texte de

Virgile : si le passage qu'il a lu devait le détourner du vice de l'avarice, il a contribué à faire de lui un prodigue. D'ailleurs, le vers qu'il cite est mal compris par lui selon tous les experts : dans ce passage, Virgile ne condamne pas l'avarice, mais prétend tourner les gens vers les biens de l'esprit plutôt que vers les biens physiques (ce que Dante fait bien souvent dans sa *Commedia*, et ce qu'il fera de nouveau plusieurs fois). Le moins qu'on puisse dire, c'est que le rôle pédagogique de la poésie est mis à mal par ce passage : un poème, ou un poète, peut viser une leçon morale, mais il faut que le lecteur soit assez intelligent pour bien lire et bien raisonner ; le fait d'être poète soi-même ne garantit pas la validité de l'interprétation d'un poème ; le fait d'aimer celui qui fait la leçon ne garantit pas qu'on aura l'intelligence et la volonté nécessaire pour se corriger comme il faut.

Virgile demande alors à Stace comment il se fait que, comme l'indique sa poésie qui traitait de légendes tirées de la civilisation gréco-romaine, il ne fût pas chrétien, mais qu'il puisse se trouver au purgatoire. Stace lui apprend qu'il avait entendu dans la poésie de Virgile (pour être précis : *Bucoliques* IV.5 et ss.) une prophétie de l'avènement du Christ : cela le disposa à devenir chrétien. Quand on lit le passage, il est clair que Stace (comme des interprètes chrétiens d'ailleurs) a mal lu le passage de Virgile, qui parle d'un enfant humain, qui ne cause pas le nouvel âge d'or, mais qui en est témoin seulement. Donc pour une seconde fois, il comprend mal Virgile, ou tire une leçon inexacte, puisqu'il a mal compris le compliment de Virgile sans doute adressé à l'empereur Auguste et ne portant pas du tout sur le Christ. Mais, continue Stace, à la suite de sa lecture et de sa compréhension du texte de Virgile, il devint un chrétien, mais il fut un chrétien caché (ce qui lui a valu d'avoir à expier aussi sur la quatrième corniche, celle de la négligence). On pourrait dire que si Stace a été,

comme on le dit, prodigue sur le plan financier, il s'est montré trop retenu sur le plan des comportements, du fait de cacher son christianisme. Tout cela est vrai, si et seulement si on accepte ce que Dante dit au sujet de son personnage Stace. Mais l'important n'est pas le cas de Stace : il est question ici d'au moins deux choses, soit l'effet de la poésie et la possibilité qu'un poète cache des choses dans ses œuvres, par exemple qu'il pense le contraire de ce qu'il semble penser.

Car il faut signaler que tout ce que Dante raconte ici est faux, ou du moins sans fondement historique : il n'y a aucune indication que Stace ait été chrétien caché, ni qu'il ait été chrétien, et encore moins qu'il ait lu Virgile pour devenir chrétien. En somme, son Stace est une sorte de porte-manteau : il prend le nom d'un personnage historique à peu près inconnu, et il crée un personnage fictif, ou fabrique une demi-création.

En tout cas, dans le récit *dantien*, Stace, à son tour, pose des questions à Virgile au sujet des grands poètes de l'Antiquité. Virgile lui apprend qu'ils sont tous aux limbes, AVEC leurs créations ou les personnages mythiques qu'ils ont chantés. Cela est tout à fait bizarre, comme je l'ai signalé plusieurs fois, mais comme cela est avoué en toutes lettres ici : comment Dante peut-il mettre en enfer non seulement des êtres humains réels, mais encore des personnages fictifs, et surtout peut-être des personnages de la mythologie gréco-romaine ? C'est une question souvent posée, par moi et par d'autres qui ne sont pas pieux, mais ici la réplique de Virgile rend nécessaire la question puisqu'il met ensemble les créateurs et leurs créatures, et qu'il ne peut pas ne pas savoir qu'il le fait, ou du moins Dante ne peut pas ne pas savoir qu'il le lui fait faire.

Voici, encore une fois, une réponse possible : tout ce que Dante raconte dans la *Commedia*, les actions des personnages historiques, qu'il peut transformer à peu près à volonté, celles des personnes qu'il a connues, mais qui sont ignorées de son lecteur, celles des personnages de la mythologie gréco-romaine, mais alors aussi celles des personnages de l'histoire sainte que ce soit de l'Ancien Testament et du Nouveau Testament, toutes ces actions, tous ces personnages sont aussi fictifs que vrais, et aussi vrais que fictifs : cela veut dire qu'ils sont *là* en tant qu'ils sont la matière de sa poésie. Quand on y songe, cette affirmation est terrible, mais elle est incontournable. Ce qui ne veut pas dire que certains lecteurs ne s'empressent pas à oublier le fait qui soutient cette affirmation.

À la suite de la remarque de Stace, il faut noter l'absence de double faute (le trop et le trop peu) sur les autres corniches, sauf une. Encore une fois, la remarque de Virgile est sans doute logique et conforme à un enseignement d'Aristote. Mais il n'y a aucune mention sur les corniches précédentes, ou suivantes, de trop peu d'orgueil (humilité excessive), de trop peu d'envie (d'indifférence excessive), de trop peu de colère (de douceur excessive), de trop peu de lenteur (de hâte excessive), mais ensuite de trop peu de gourmandise (de frugalité excessive) et enfin de trop peu de désir sexuel (de chasteté excessive, ou de froideur). Ce qui ne fait qu'ajouter à la bizarrerie du personnage de Stace tel que Dante le propose. Sans parler, encore une fois, de la gratuité historique de ce que Dante fait de lui.

Canto XXIII.

Remarques sur la corniche des gourmands.

Dante continue de suivre Stace et Virgile. Il entend des mots tirés d'un psaume. (Il est question de bouche et des

lèvres, comme cela convient puisque les lèvres s'ouvrent pour recevoir le liquide et le solide, qui sont les objets de la gourmandise, et une fois introduit dans la bouche, ces choses sont avalées.) Dante voit des âmes de gourmands : ils sont maigres au point de ne pas être reconnaissables ; ils n'ont que la peau et les os, comme on dit ; leur peau (celle du visage) pend sur leur nez. (Ou encore leur visage semble former le mot *omo* avec les deux yeux, soit des o, et le nez entre les deux (*omo* est une des formes italiennes du mot *homme*). Cette image, Dante la prend d'un lieu commun de la sagesse médiévale. Pourtant, comme on le verra, il y a là quelque chose de paradoxal qui sera développé dans ce *canto* : encore une fois, les âmes par définition n'ont pas de corps, et ne peuvent pas être affectées par le monde physique. Enfin, elles ne devraient pas l'être.

Forese et Dante.

Or, selon le récit, une des âmes de cette corniche reconnaît Dante et l'appelle. Dante explique qu'il ne reconnaissait pas la personne, mais que quand il a entendu sa voix, il a mieux vu, et il a reconnu son ami poète Forese. Il faut donc voir qu'il y a maintenant quatre poètes qui se trouvent sur cette corniche : deux poètes anciens (Virgile et Stace, qui sont amis, et Dante et Forese, qui sont amis). De plus, il faut que le *faux* corps de Forese soit visible, mais mal, et audible, et bien. Pourquoi le *contrapasso* qu'il subit change-t-il son corps sur le plan de la visibilité, mais pas sur le plan de l'audibilité ? Un autre mystère qui s'ajoute à tous les mystères précédents.

Dante vient donc de faire une découverte ; il est passé de l'ignorance à la connaissance, ou à la reconnaissance. Forese, qui est sur la corniche de la gourmandise, pose une question à Dante : que fais-tu ici sur ma corniche et

qui sont les deux autres qui sont avec toi ? Or sur la corniche de la gourmandise, Dante se montre gourmand, gourmand de savoir : il refuse de répondre aux questions de son ami avant que son ami ne le satisfasse (XXIII.58-60) et répond très vite à la toute fin du *canto* quand Forese repose sa question (XXIII.112). En attendant, Forese explique à Dante que c'est l'arbre du paradis terrestre qui provoque en eux une faim et une soif qui les dévorent de l'intérieur. Forese rappelle la soif du Christ en croix et dit qu'il souffrait, mais était joyeux. (Mais, encore une fois, comment les âmes peuvent-elles sentir l'odeur de l'arbre du paradis terrestre puisqu'ils n'ont pas de corps ? Et comment ces âmes peuvent-elles être maigres puisqu'elles n'ont pas de corps ?) Et d'abord, cet arbre est l'arbre de la connaissance du bien et du mal : quel est le lien (autre qu'allégorique) entre le désir de la nourriture et du liquide et le désir de connaître ?

Avant de répondre à la question de Forese, Dante pose une autre question : comment se fait-il que Forese soit déjà si haut dans le purgatoire ? (Il semble qu'il a été négligent durant sa vie et donc devrait se trouver dans l'ante-purgatoire.) Forese explique qu'il doit sa rapide montée dans le purgatoire aux prières et aux mérites de sa femme Nella. En revanche, Forese maudit les femmes de Florence qui semblent avoir été assez impudiques dans leur façon de s'habiller. (Cela rappelle que Forese était un poète satyrique. Donc pour une seconde fois, Dante satisfait sa soif de connaître plutôt que de répondre à la question de son ami.)

C'est seulement alors que Dante explique à son ami qui l'accompagne et ce qu'il fait lui-même dans le purgatoire. On imagine ce que fut la réaction de Forese en apprenant que son ami monte au ciel grâce à l'aide de la femme qu'il aimait, mais qui n'était pas son épouse, et en apprenant

que son ami, le poète, est accompagné du plus grand des poètes latins. Cela est d'autant plus étonnant, semble-t-il, que Forese a fait avec Dante des choses pas correctes quand ils étaient jeunes et fous (XXIII.115-117). En tout cas, ce qui est écrit là indique que les deux hommes ont été bien intimes, mais moins que vertueux.

D'ailleurs, Forese a comme nom de famille Donati ; il est donc possible qu'il ait été un cousin de Gemma Donati, l'épouse de Dante, et certes de sa famille élargie. En tout cas, il faut croire que cela (l'une ou l'autre explication ou les deux à la fois) est lié à la malédiction précédente qui porte sur les femmes impudiques de Florence. En somme, on peut deviner que les deux couraient les femmes ensemble, et que Forese savait bien que Dante était marié, et même marié à une cousine, mettons. Le *canto* offre donc l'image de deux anciens fêtards qui regrettent leur passé. Encore une fois, le contraste entre Forese qui fait la louange de son épouse qu'il a perdue et Dante qui fait l'éloge de la femme qu'il n'a pas épousée, mais qu'il va retrouver, alors qu'il ne dit pas un mot au sujet de son épouse légitime, ce contraste ajoute à la force de cette scène, et sans doute à la perplexité de Forese.

Il est sans doute utile de signaler qu'il n'y a aucune indication historique que Forese ait été un glouton ou un grand buveur. Il est possible qu'encore une fois Dante *invente* un personnage, et qu'encore une fois, cette invention porte sur quelqu'un qui était un poète. Dante l'hyper-poète, ou *il sommo poeta*, poétise les poètes qu'il présente dans sa *Commedia*, en les incluant dans son poème, mais aussi en leur inventant une vie qu'ils n'ont peut-être pas eue. Cette vérité rappelle que c'est ce qu'il fait avec Virgile, et en ce cas, depuis le tout début de son épopée.

Canto XXIV.

Rencontres sur la sixième corniche.

Dante continue de jaser avec son ami poète Forese. Ce dernier présente à Dante un autre poète : Buonagiunta et le pape Martin IV et quelques autres. Ce sont tous des gloutons, mais il y a donc sur la corniche des gourmands deux poètes (Forese et Buonagiunta), deux hommes religieux (Martin IV et Boniface dei Fieschi) et deux hommes politiques. Nous sommes donc au cœur des préoccupations de Dante. (Quand on ajoute Dante, Virgile et Stace, dans la même scène, il n'y a pas moins de 5 poètes.)

Éloge de Dante.

Après avoir prédit à Dante qu'une femme de Lucca (sans doute nommée Gentucca) lui ferait un jour du bien, Buonagiunta veut savoir si Dante est bien Dante, parce que Dante est l'auteur d'une nouvelle sorte de poésie, celle qu'on trouve dans la *Vita nuova*, une poésie plus intellectuelle, qui raisonne quand elle traite d'amour. Cette nouvelle sorte de poésie porte le nom *dolce stile nuovo*, en italien, ou « doux style nouveau ». Buonagiunta ajoute que cette nouvelle façon de faire de la poésie est un progrès indépassable. Pour sa part, Dante dit, il faut noter son humilité orgueilleuse, qu'il est un poète qui se laisse dicter la vérité par la réalité, soit l'amour, et que c'est là la clé de son innovation et de son excellence, l'une et l'autre poétiques, mais l'une et l'autre en un sens indépendant de sa personne, puisque c'est l'amour, ou la pulsion sexuelle, ou la nature qui a tout fait. Il n'en reste pas moins que Dante le poète s'organise pour que Dante le personnage entende d'un grand poète italien une reconnaissance de sa nouvelle façon de faire de la poésie, laquelle, dit Buonagiunta, rend périmé tout ce qui est venu avant. Il y a de quoi critiquer Dante en lui rappelant

qu'en tant que chrétien, il devrait être un modèle d'humilité.

Mais il ne faut pas manquer de voir qu'encore une fois sur cette corniche de la gourmandise, on parle de l'amour dans le sens fort du terme et donc en principe de ce qui concerne la corniche suivante. En tout cas, le *dolce stile nuovo* de Dante a été pratiqué une première fois dans la *Vita nuova*, qui traite des amours plus ou moins licites de Dante, amours qu'il a sans doute pratiquées avec son ami Forese.

Dante parle de nouveau avec Forese. Ce dernier sait, on ne sait comment, que Dante retournera sur terre, et qu'il reviendra dans le monde d'après la mort et qu'il sera sauvé. Encore une fois, Dante le poète s'organise pour que Dante le personnage apprenne cela. Pour le dire autrement, Dante le poète joue le rôle de Dieu et accorde à Dante le personnage la promesse du bonheur éternel. En revanche, Forese lui annonce que celui qui lui causera son plus grand malheur, soit son exil, sera bientôt mort. Il semble bien que Forese (du moins celui que le poète Dante invente) prononce la punition d'un pape ennemi de Dante.

Il paraît que Forese est un ami bien tendre : avec Dante, il parle de son épouse et de sa sœur, de leur passé ensemble et du double avenir de Dante. Il y a une grande tendresse entre les deux, me semble-t-il.

Un nouvel arbre avant de monter.

Dante rencontre un second arbre sur la corniche de la gourmandise. Ici, il est dit que cet arbre est une réplique ou un scion de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Encore une fois, il est question donc de la nourriture, mais aussi de savoir. On fait allusion à deux

comportements de gloutons, une fois en tirant une histoire de la mythologie gréco-romaine, l'autre fois en tirant une histoire de l'Ancien Testament. En principe et en tenant compte de ce qui s'est fait sur les autres corniches, il manque une allusion tirée du Nouveau Testament. Il me semble que cette absence, ce non-être donc, est significatif, puisque Dante est si bien ordonné ailleurs dans son œuvre. Puis l'ange leur signale où il faut monter pour arriver à la corniche suivante, et on entend à nouveau une béatitude. Pour la première et la seule fois du *Purgatorio*, on répète une béatitude : la même béatitude a servi pour la cinquième corniche (ceux des avarés) et pour la sixième (ceux des gourmands). Mais la première fois on insistait sur la soif, et cette fois on insiste sur la faim.

Canto XXV.

La question de Dante.

Dante monte avec les deux autres poètes devant lui. Il veut et ne veut pas poser une question, comme un oiseau qui veut et qui ne veut pas s'élancer (XXV.18-21). Il y a donc encore une fois le thème du savoir qui se montre et qui est lié à celui de la gourmandise. Sa question porte sur la maigreur des gourmands ou gloutons. Comment se fait-il que leur âme soit purgée du péché de gourmandise et qu'on puisse voir l'effet sur leur ombre, alors que leur ombre n'est pas vraiment un corps ? Au lieu de lui répondre, ou plutôt après avoir répondu comme un poète, Virgile, on ne sait trop pourquoi, demande à Stace de proposer une explication plus réaliste, ou du moins plus conforme à la science de cette époque. Suit une longue explication compliquée qui dépend de la théorie biologique d'Aristote, laquelle fut reprise par les théologiens chrétiens comme Thomas d'Aquin. La manière d'expliquer d'un poète, celle de Virgile, est celle de la comparaison et de l'allusion aux

traditions iconographiques, soit la façon de faire dont se sert Dante depuis le début de sa *Commedia*. Mais la manière de Stace est tout sauf poétique, et tout sauf facile à comprendre. Par ailleurs, Virgile donne en trois vers la réponse que Stace prendra des dizaines de vers à développer. On dirait que Dante s'organise pour que le discours scientifique ou rationnel soit dépassé par le discours poétique.

Selon Stace, le sperme est une sorte de sang purifié qui contient la quintessence de l'être humain corporel ; celui de l'homme rejoint le *sperme* féminin dans un vase et par une action qu'on refuse de dire en toutes lettres, mais qui est sans aucun doute la copulation ; les deux *spermes*, une fois mêlés ensemble, rendent possible la formation d'un autre être humain. Mais cette formation se fait par des étapes diverses : on devient d'abord une plante, puis un animal presque incapable de sensation, puis un animal tout à fait capable de perceptions sensibles, puis, mais à la fin seulement, la raison entre dans le corps, non pas par la matière, ou par le bas, mais depuis le ciel, ou par le haut : ce qui veut dire qu'au fond, il n'y a pas d'âme bel et bien humaine avant un certain temps. Ce moment de l'entrée de l'âme dans le corps à partir de l'extérieur et sous l'action du ciel est comparé au moment où le jus de raisin devient du vin sous l'action du Soleil. Il est assez clair que la doctrine qui est présentée non seulement n'est pas celle de la biologie moderne, mais encore n'est pas celle de la morale chrétienne qui interdit l'avortement : si le corps humain est longtemps une plante, puis un animal comme un mollusque, puis un animal comme une poule, pendant plusieurs mois, l'avortement, provoqué ou naturel, n'est pas une mort humaine, même s'il y a mise à mort. Soit dit en passant, la biologie contemporaine est bien plus sûre et solide et surtout elle offre un argument

implacable contre l'avortement à quelque période que ce soit du développement du fœtus.

En tout cas, cela n'a servi que d'introduction pour répondre à la question de Dante. Stace peut maintenant expliquer qu'après la mort de l'individu, l'âme humaine qui appartenait audit individu, ou formait ledit individu, informe une nouvelle matière, pour produire une sorte de corps, l'ombre, un corps spirituel, si l'on veut. Ce corps spirituel est comme une image dans un miroir ; il ressemble à la chose physique, mais il ne l'est pas. Cela veut donc dire, du moins selon l'explication interminable de Stace, que selon les transformations de l'âme, le corps spirituel, l'image d'un corps, ou l'ombre, se transforme. En conséquence, ce qu'on voit quand on voit les ombres devenues maigres, cela n'est pas quelque chose de physique, qui est affecté par quelque chose de physique, mais quelque chose de non physique qui affecte quelque chose de physique (mais plus ou moins éthéré) pour offrir une sorte d'image.

Il y a, à cette occasion, une remarque faite en passant sur quelqu'un qui a commis une erreur au sujet de l'âme. Cette personne est ce qu'on appelle un averroïste, soit un disciple d'un disciple d'Aristote qui croit que l'âme humaine n'est pas du tout spirituelle et donc que l'intelligence humaine se trouve hors de l'homme. Or il est certain que dans d'autres textes (par exemple dans le *Convivio*, qu'il écrit sans doute en même temps que le *Purgatorio*), Dante a flirté avec cette position, qui est ici mise de côté par Stace.

L'explication de Stace ne règle pas les problèmes qui viennent du fait que les corps spirituels de l'enfer et du purgatoire sont affectés par le monde physique, que le monde physique de l'enfer et du purgatoire n'affecte pas Dante parfois, et parfois l'affecte, et par le fait que les

âmes du monde *post mortem* voient, entendent et parlent et ainsi de suite, toutes des actions qui dépendent du corps. On pourrait le dire ainsi : la longue explication obscure de Stace est de la frime, moins parce qu'elle dépend de la biologie, dépassée, d'Aristote, que parce qu'en fin de compte, elle ne règle aucun des problèmes constants qui viennent avec l'interaction des âmes mortes avec Dante vivant.

Quand Virgile exige que Stace réponde à la question de Dante, il y a au moins deux choses qui se passent : Stace devient le guide intellectuel de Dante ; du coup, il appelle Dante mon fils, alors que juste avant, Dante dit que Virgile est son père. Il semblerait qu'il y a ici une sorte de passation des pouvoirs. Pourtant, Stace ne parlera plus après ce moment, et Virgile appellera plusieurs fois encore Dante son fils. De plus, on est bien obligé de noter, encore une fois, que l'explication de Stace ne vaut pas grand-chose : il est un piètre guide intellectuel, tout comme il s'est montré un piètre lecteur. Or dans le *canto* III, Virgile avait dit que la raison ne pouvait pas vraiment résoudre ce genre de problème, et qu'il fallait accepter que ce fût ainsi sans espérer comprendre le pourquoi ou même le comment, c'est-à-dire les explications rationnelles. On dirait que Virgile donne à Stace une tâche qu'il refuse d'accomplir, et que Stace remplit mal, mais de façon à donner raison au poète Virgile. En tout cas, ceci est sûr, et c'est le second point, se continue ainsi le thème de la recherche de la vérité, ou de la *Commedia*, et l'aventure qu'elle représente, comme un long exercice intellectuel durant lequel Dante, et son lecteur, apprend beaucoup. Il faut ajouter que les poètes semblent être au moins aussi habiles que les *scientifiques* quand il s'agit de dire le monde.

La nouvelle corniche.

Après ce compte rendu de l'explication *stacienne*, les trois entendent et voient des choses qui appartiennent à la corniche de la luxure, soit celle des fautes sexuelles. Il est question d'un feu qui surgit de la montagne, et d'âmes qui s'y trouvent et des cris qu'elles lâchent pour dire un acte de retenue sexuelle (Marie, qui ne fit jamais l'acte sexuel et est demeurée une vierge, mais une vierge qui a donné naissance au Christ et est devenue une mère, pour aller ensuite au ciel), un acte de punition divine pour incontinence (Callisto, qui est punie par Diane parce qu'elle a été violée par Jupiter, puis qui devient une constellation [ce qui semble une version miroir et violente de ce qui est arrivé à la Vierge Marie]) et des exemples de couples humains qui sont demeurés fidèles. Je note que Dante ne donne aucun exemple précis de ces personnes pour ainsi dire vierges ou jamais adultères.

Malgré le fait que le *canto* semble divisé en deux parties bien séparées, on peut deviner qu'il y a un lien entre la question que pose Dante et la réponse qu'il reçoit d'une part (où il est question de la naissance du corps des humains) et les fautes liées à la sexualité. Le lien le plus évident vient de ce que Stace pour répondre à Dante au sujet des âmes du purgatoire et de leur corps spirituel doit parler des âmes sur la Terre et de leur corps physique et donc de la reproduction humaine qui est liée, cela est évident, au désir sexuel.

Canto XXVI.

Rencontre avec les âmes des luxurieux.

Parce que Dante a un vrai corps et qu'il produit une ombre, les âmes dans le feu produisent plus de lumière et donc montrent des signes de leur étonnement, encore une fois, en raison de la bizarrerie de Dante, cet être

humain qui a un corps qui est bel et bien un corps. Mais avant qu'elles ne puissent poser de questions, elles rencontrent d'autres âmes, qui crient, les embrassent et s'en séparent pour revenir à Dante. Les âmes qui questionnent Dante sont dites assoiffées de connaissance ; plus tôt, c'était le cas de Dante. Cette fois cependant, le fait que les âmes sont dans le feu permet de saisir encore mieux l'idée de la soif.

Donc avant de pouvoir leur dire quoi que ce soit, Dante voit devant lui d'autres âmes qui arrivent et toutes s'embrassent sur la bouche et crient tout haut des allusions à des crimes sexuels : le premier crime est celui de la sodomie ou de la sexualité homosexuelle, tirée de l'Ancien Testament, l'autre est celui de la bestialité, mais hétérosexuelle, tiré de la mythologie gréco-romaine. Il n'y a aucun exemple tiré du Nouveau Testament, alors qu'il y a quelques exemples (la femme adultère, la prostituée) qui auraient été faciles à exploiter. Puis les âmes se séparent et recommencent à crier. Il y a au moins une bizarrerie ici : en enfer, les homosexuels, punis dans le quatrième ou cinquième cercle, sont des violents contre Dieu et sont bien différents des hétérosexuels qui sont punis dans le deuxième cercle. Cela veut dire qu'au purgatoire en tout cas l'amour homosexuel n'est pas différent, ou du moins n'est pas différencié, de l'amour hétérosexuel, ou encore l'amour hétérosexuel pécheur n'est pas jugé d'une autre façon ou sur une autre corniche que l'amour homosexuel pécheur.

Dante répond enfin aux âmes dans le feu et leur explique ce qu'il fait, comment il traverse le monde de l'après-monde et vit une vie d'après-vie pour retrouver Beatrice qui lui veut du bien (XXVI.64-66). Je note qu'il ne répète pas l'explication que lui a donnée Stace, une explication, disons, scientifique ; au lieu, il leur raconte le fait qu'il a

été invité dans l'autre monde avec son corps par Beatrice.

En revanche, il leur demande d'expliquer ce qu'il a vu, soit la rencontre des deux groupes d'âmes : il promet de mettre tout cela par écrit. C'est la première fois dans tout le texte que Dante signale qu'il écrit, ou plutôt qu'il écrira ; selon l'histoire racontée dans la *Commedia*, c'est ici qu'il prend la décision, ou qu'il rend explicite la décision, non seulement de raconter ce qu'il vit, mais encore de la mettre par écrit. – Bientôt, il en recevra l'ordre direct de Beatrice : il est beau de voir que l'amant cède pour ainsi dire en avance aux désirs de son amante. Ou encore, il est intrigant de noter que Dante le personnage décide de faire ce que Beatrice lui ordonnera de faire selon ce que raconte Dante le poète : son obéissance ne peut pas lui coûter beaucoup. – Il me semble que cela est lié au fait qu'il se trouve avec Virgile et Stace, deux poètes épiques, dont le second a appris du premier quelle pouvait être sa vie, soit celle d'un poète épique.

Les âmes que rencontre Dante sont étonnées, mais lui répondent : elles expliquent qu'il y a deux fautes sexuelles, une contre nature ou homosexuelle, et l'autre hétérosexuelle. Or pour dire l'hétérosexualité, Dante emploie une expression bizarre qui a troublé bien des commentateurs : l'hermaphrodisme. Cela est troublant parce que l'hermaphrodisme est en principe la bisexualité. En tout cas, il est clair que diverses pratiques sexuelles interdites sont présentées dans ce chant, mais de façon discrète.

Encore deux autres poètes.

Mais le plus important est sans doute que Dante découvre encore un autre poète, Guido Guinizelli,

quelqu'un qui l'a inspiré et qu'il admire. (Cela fait donc un sixième poète depuis l'arrivée de Stace : Virgile, Dante, Stace, Forese, Buonagiunta et maintenant Guido.) Dante l'appelle même son père, et il est ému de le rencontrer. Guido pointe alors vers un autre poète qu'il dit être encore plus grand, Arnaut, que Dante interroge à son tour. Arnaut est un poète occitan, et donc un poète qui a participé à un mouvement condamné par l'Église. (Il y a d'autres exemples de ces poètes dans la *Commedia*, car Dante connaît, et approuve, les œuvres qu'ils ont produites. Il les approuve même sur le plan opérationnel, du fait de faire dans la *Commedia* quelque chose d'assez semblable à ce qu'ils faisaient dans des poèmes bien plus modestes.)

En tout cas, Arnaut s'explique (il dit qui il est, ce qu'il ressent et ce qu'il demande), et cela permet à Dante de mettre un poème en langue d'oc, donc en provençal, dans son propre poème. La preuve est ainsi faite que Dante est capable d'écrire en italien, en latin et même en provençal. Il y a, il me semble, une occasion pour Dante de se montrer bien habile. Mais c'est aussi peut-être de pointer vers des troubadours, et même l'hérésie des Albigeois, mais sans condamner ces ennemis de l'Église en tant qu'ennemis de l'Église.

Canto XXVII.

Sortir du purgatoire.

Encore une fois d'une façon compliquée, soit en faisant allusion aux quatre lieux principaux de la Terre, Dante donne l'heure sur l'île du purgatoire. C'est la fin de la journée. À ce moment apparaît l'ange qui enlève la dernière indication du péché (mais on ne le dit pas) ; il chante une des béatitudes, celle qui concerne les cœurs purs.

Mais pour sortir du purgatoire, les âmes saintes doivent passer par un mur de feu, ce qui fait peur à Dante, qui depuis qu'il est sur la septième corniche évite les flammes comme il le peut. Virgile l'encourage à avancer, entre autres, en lui promettant qu'il ne sera pas brûlé, même si ça pourrait être difficile ; il lui rappelle qu'il est son père, qu'il a pris soin de lui dans de grands dangers. Mais, malgré les paroles de son guide, Dante ne réussit pas à avancer. Virgile lui parle alors de Beatrice pour le faire entrer dans le feu et pour qu'il continue d'avancer. Comme au départ du poème et à quelques autres reprises, en entendant le nom de Beatrice, Dante s'active. Il entre dans le feu, après Virgile qui le précède ; il est suivi de Stace.

Il n'en reste pas moins que ce passage est problématique : Stace fait ce qu'il devrait faire selon les règles, mais il passe en troisième ; Virgile ne devrait pas passer puisqu'il n'est pas une âme sainte (cela est clair et a été dit à plusieurs reprises) ; Dante n'est pas une âme sainte, mais fait un voyage commandé par Beatrice (d'ailleurs, il entre dans le feu du purgatoire en entendant le nom de Beatrice et en étant échauffé par lui et donc par elle). Encore une fois, on se demande comment il se fait que Virgile sache toutes ces choses au sujet du feu et de ce qui se trouve de l'autre côté. Dante, pour sa part, dit que le feu était si brûlant qu'il aurait préféré se jeter dans un bain de verre liquide. Il y a donc, semble-t-il, pour la première fois depuis qu'on est au purgatoire, un événement qui affecte Dante, et lui seul. D'ailleurs, le passage est lui-même un bon exemple du contraste entre le rôle divin du feu et l'intention de Dante : dans le feu, Virgile parle de Beatrice pour faire avancer Dante, mais le *canto* est religieux et parle des enfants de Dieu qui avancent dans le feu par amour de Dieu et pour obéir à Dieu.

Dans le post-purgatoire.

Une fois que Dante est sorti du feu et du purgatoire, une lumière brillante, où se trouve sans doute un ange, lui dit qu'il doit continuer de monter. Les trois poètes avancent dans une crevasse qui monte, mais la nuit arrive, et ils doivent s'arrêter. Dante s'endort et rêve. Il voit un personnage de l'Ancien Testament, Leah. Quand il se réveille, il voit Virgile et Stace qui sont déjà debout : Virgile rappelle ce qu'ils ont fait ensemble, annonce qu'il ne peut pas aller plus loin et dit que Dante peut maintenant avancer seul parce que tous ses désirs et donc ses mouvements seront droits. Malgré ce qu'il dit et le ton dramatique qu'il prend ici, Virgile ne disparaîtra pas, pas tout à fait, mais il sera inactif à partir de maintenant. Virgile utilise une dernière image pour dire la droiture et donc l'indépendance de Dante : il lui met sur la tête une couronne et une mitre.

Le début du *canto* présente la dernière étape de l'odyssée de la deuxième *cantica*. C'est le moment où jamais de noter que jusqu'à maintenant, Dante a visité le purgatoire, mais n'a pas eu à être purgé ou nettoyé (il n'a pas eu à souffrir grand-chose ; il n'a pas eu à perdre du temps en raison de son passage par telle ou telle corniche qui est au service de la purgation de tel défaut ; les anges qui enlevaient les signes de la faute le faisaient pour lui montrer ce qui arrive aux âmes du purgatoire, soit pour l'informer, et non parce qu'il avait mérité de perdre le signe) : tout cela va changer. Pour le dire autrement, les sept derniers *canti* parlent du post-purgatoire, mais la vraie purgation de Dante, son vrai nettoyage, va commencer et se fait après sa visite du purgatoire ; à la limite, on peut dire que cette purgation n'a commencé que lorsqu'il est passé par le feu, et ce par amour pour Beatrice. En tout cas, il faut noter de quoi et pourquoi et comment il sera purgé dans les *canti* qui

viennent. Il est clair que tout cela se fait par rapport à, et pour et par, Beatrice. Pour le dire autrement encore, les commandements de Dieu ne sont pas en jeu dans cette purgation de Dante à la fin de son odyssée. On peut toujours dire que ces actes amoureux qui concernent son amour pour Beatrice doivent être allégorisés ; mais cela ne fait pas disparaître ce qui est dit et ce qui est représenté avant qu'il n'y ait allégorisation.

Dante voit Leah dans un rêve. Selon les commentateurs médiévaux de la *Commedia*, Leah signifiait la vie active (pourtant dans le rêve de Dante, elle n'est pas bien active, puisqu'elle se promène dans un champ et cueille des fleurs) ; celle-ci parle de Rachel, qui symbolisait la vie contemplative. (C'est donc la version vétérotestamentaire du passage de Luc qui a servi d'introduction à chacune de ces rencontres.)

Ce qui est remarquable au sujet de la Leah rêvée, c'est qu'elle n'est pas attirante comme Beatrice et n'éveille pas le désir de se rapprocher d'elle ; cela est important parce que dans le *canto* suivant, il rencontre une autre femme, Matelda, dont Dante le poète parle comme d'une femme attirante sur le plan sexuel et qui attirait bel et bien Dante le personnage. Ceci au moins est clair : il y a bien des femmes dans la vie de Dante, ou du moins dans cette partie de la vie de Dante : Leah, Matelda et Beatrice. (Je signale, ou plutôt je rappelle, avec une certaine gêne, que la grande absente de la *Commedia* est l'épouse légitime de Dante. Au nom de la légitimité du lien conjugal, je prends la peine de rappeler son nom, soit Gemma Donati.)

Dante ne le dit pas pour le moment, mais cela deviendra évident sous peu : le post-purgatoire est dans les faits, ou plutôt par une décision du poète Dante, le Paradis terrestre, celui dont Adam et Ève ont été chassés parce

qu'ils avaient péché. Donc dans le post-purgatoire, les habitants sont en principe libres du péché, voire purs comme avant le péché (ce qui n'est pas tout à fait la même chose). C'est ce que Virgile suggère en disant qu'il peut laisser aller Dante et que ce dernier peut se guider lui-même parce qu'il est maintenant droit. Il est droit peut-être, mais il faudra qu'il affronte Beatrice qui lui dira qu'il est encore tout plein d'une faute. Laquelle ? Voilà toute la question, et elle est une question importante parce que Beatrice contredit clairement Virgile : un ou l'autre dit faux, à l'intérieur du cadre de cette fiction qui est fausse de bord en bord.

En tout cas et pour répéter, à la fin du *canto*, Dante reçoit des mains de Virgile une couronne et une mitre, symboles de sa droiture. La couronne est le symbole du pouvoir politique, la mitre le symbole du pouvoir religieux. Or, il faut le dire, et le redire, le problème de la vie de Dante, et le problème de la vie politique italienne selon Dante, et peut-être le problème politique par excellence en tout temps toujours selon Dante, c'est la relation entre ces deux pouvoirs. Il semble donc que Dante, du fait qu'il est passé par l'enfer et par le purgatoire, a dépassé ou compris ou solutionné ces problèmes, du moins selon Virgile, puisqu'il peut porter le symbole de l'un et l'autre pouvoir et de les porter ensemble, ce qui est impossible à tout autre être humain, a dit et redit et reredit Dante.

Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'est pas clair comment cela s'est fait. Ceci au moins pourrait être suggéré : s'il y a eu purgation de Dante durant son voyage, c'est par rapport à ce problème, et c'est Virgile qui le proclame, et non pas un ange de Dieu, comme pour les vrais habitants du purgatoire. Mais encore une fois, même s'il reçoit une couronne et une mitre de

Virgile, même s'il est pour ainsi dire satisfaisant aux yeux de Virgile, il ne l'est pas aux yeux de Beatrice.

Ce double fait est accompagné d'un ton nouveau : l'histoire de Dante le personnage qui était déjà difficile à suivre devient mystérieux et donc encore plus difficile à comprendre. Mais il y a au moins une chose qui demeure semblable : les symboles sont encore et toujours des juxtapositions de deux, voire de trois civilisations : la civilisation gréco-romaine (la couronne) et la civilisation judéo-chrétienne (la mitre). Car on voit encore ici des éléments du monde de la mythologie ancienne s'accoupler à des éléments de l'Ancien Testament et du Nouveau Testament. Et cela ramène la question posée depuis le début : dans la *Commedia* de Dante, comment, sur quelle base, se fait l'intégration du politique et du religieux et des diverses civilisations dont Dante se fait le répétiteur ? Il y a plusieurs réponses possibles à cette question, et certes au moins une réponse pieuse (qui focalise sur le mot *Divine*) et une réponse impie (qui focalise sur le mot *Commedia*).

Neuvième semaine

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

Voici une peinture de Cornelis Engelbrechtsz (1468-1527). Il est possible que son nom signifie « ange lumineux ».

En tout cas, c'est un peintre hollandais ou flamand. Comme on le voit, son œuvre est sévère et religieuse. Je note la beauté de la robe de Marie. Encore une fois, il n'y a de la part du peintre aucune tentative sérieuse de représenter une vérité exacte sur le plan historique.

Ce qui a été fait.

Je suis allé vite la dernière fois : j'ai sauté quelques considérations que j'aurais voulu faire et j'ai refusé de répondre aux questions parce que je voulais m'assurer d'avancer. Je reprends quand même vite fait, ce que j'ai fait trop vite.

Dans le *canto* XXII, on a au moins deux plaisanteries au sujet de l'interprétation des poètes. Car Stace insiste pour dire qu'il a appris à ne pas être avaricieux et à être chrétien grâce à la poésie de Virgile son maître. Mais pour à peu près tout le monde, commentateurs officiels et lecteurs ordinaires, il est clair que Stace a mal compris les passages qui l'ont influencé en profondeur. Je rappelle, soit dit en passant, que Dante invente et la supposée prodigalité de Stace et son supposé christianisme. Il faut croire que Dante veut qu'il y ait quelqu'un, quelqu'un d'important – car Stace est le personnage le plus important après Dante, Virgile et

Beatrice – qui se trompe au sujet des messages de la poésie/sagesse.

Dans le *canto* XXIII, alors qu'il est toujours sur la corniche des gourmands, Dante rencontre son bon ami Forese Donati. Or toute cette section du poème, et plusieurs autres qui précèdent et qui suivent, souligne le désir de connaître de Dante et des autres personnages et appelle ce désir de connaître une soif ou une faim. Il y a là un jeu de miroir qui est trop soutenu pour être un hasard. Ce qui ne veut pas dire que je comprends bien ce jeu, si ce n'est pour souligner que la poésie de Dante est plus qu'un amusement gratuit : la poésie est selon lui une occasion offerte pour réfléchir et apprendre. Peut-être faudrait-il ajouter que l'instrument principal de l'analyse poétique est la comparaison, ou le jeu de miroir : pour faire comprendre une chose, et en même temps enchanter l'imagination, il faut comparer une partie du monde (la soif physique) à une autre partie du monde (la soif intellectuelle).

Dans le *canto* XXIV, Dante rencontre un autre poète italien, un certain Buonagiunta da Lucca, qui reconnaît que Dante a trouvé une nouvelle façon de faire de la poésie, laquelle, semblerait-il, est le sommet de cet art, du moins en italien. Avec humilité, le personnage Dante dit qu'il ne fait que noter ce que la réalité, par exemple la réalité de l'amour, lui dicte. Il y a une grande fierté de la part de Dante le poète qui accompagne l'humilité de Dante le personnage. Mais en même temps, Dante signale, avec discrétion, que la force de sa poésie est de dire les choses, de les révéler par sa plume : il est le secrétaire fidèle du monde dont il note les *mots*.

Le *canto* XXV est consacré à une longue explication biologique de la naissance du corps humain dans le monde de l'expérience ordinaire et de la production d'un

corps spirituel dans la vie d'après-la-mort. Qu'on explique comment les humains se reproduisent juste avant de monter sur la corniche des abus sexuels ne me semble pas un hasard. Par ailleurs, il me semble remarquable qu'un enseignement scientifique soit confié à un homme aussi peu intelligent, ou du moins aussi peu scientifique, que Stace, lequel offre un galimatias intellectuel assez indigeste. D'autant plus que juste avant de lui confier cette tâche, Virgile, en quelques mots, donne l'essentiel de l'enseignement de Stace, et il le fait de façon plus compréhensible et plus persuasive.

Dans le *canto* XXVI, Dante rencontre des âmes luxurieuses (c'est-à-dire des gens qui ont péché par le mauvais usage de la sexualité) qui décrivent les amours dérèglés qu'ils ont pratiqués. Je crois y avoir vu des allusions à l'homosexualité, à la bisexualité, à la bestialité et à l'infidélité. S'il y a d'autres allusions à des comportements sexuels incorrects (mettons la pédophilie ou le fétichisme ou la masturbation), je ne crois pas les avoir vus. En tout cas, parmi les luxurieux, Dante rencontre encore deux autres poètes qui sont ses alliés dans l'invention d'une nouvelle poésie. Il faut peut-être noter un fait négatif, soit un fait qui n'existe pas, mais qui est significatif : un *canto* au chiffre 6 (6, 16 ou 26) ne contient pas de tirade contre Florence ou l'Italie. Le lecteur ne perd rien pour attendre : il y aura encore plus de tirades semblables dans le *Paradiso*.

Avec le *canto* XXVII, on arrive au sommet du purgatoire, où Dante doit passer par un mur de feu pour arriver dans le post-purgatoire. Malgré lui, malgré les encouragements de Virgile, il ne veut pas, ou ne peut pas, le faire jusqu'à ce que Virgile lui dise qu'il faut passer par ce mur pour rencontrer Beatrice. De l'autre côté du mur, le maître aimé de Dante annonce à son disciple aimant qu'il est arrivé aux limites de ce que

Virgile peut lui présenter, que Dante est devenu droit et qu'il peut avancer seul.

Remarque introductive.

Arrivé à une nouvelle section majeure, la dernière, du *Purgatorio*, je rappelle le passé du récit. Dante était perdu ; Virgile, envoyé par Beatrice pour le sauver, lui est apparu et l'a dirigé à travers l'enfer ; c'est le premier *cantica*, soit l'*Inferno*. La deuxième *cantica*, *Purgatorio*, propose ce qui suit. Les deux arrivent sur l'île du purgatoire ; quoique moins efficace, Virgile continue de diriger Dante ; ils passent par l'ante-purgatoire (huit premiers *canti*), par le purgatoire (dix-neuf *canti*) ; les dix-neuf *canti* sont divisés selon sept péchés capitaux qui se trouvent corrigés sur sept corniches ; la visite de chaque corniche se fait selon une structure précise qui est respectée à quelques détails près. Il reste six *canti*, les chants du post-purgatoire, ou du paradis terrestre.

Je signale que les deux continents du monde de l'au-delà, qui sont pourtant terrestres, sont des images inversées l'une de l'autre. Ce qui veut dire qu'on a encore une fois un jeu de miroir, un jeu disons *macrologique*, pour le distinguer des jeux de miroir *micrologiques* que sont les images poétiques et les allusions intertextuelles. En tout cas, en enfer, on commence avec les fautes sexuelles, et on finit avec les fautes liées à l'orgueil, alors qu'au purgatoire, on commence avec l'orgueil pour finir avec les fautes sexuelles. Ce qui suggère, peut-être, que le post-purgatoire est une nouvelle version des limbes, ou du pré-enfer.

Or le fait le plus important de cette nouvelle section, le passage dans le post-purgatoire, est double, et les deux faces sont l'envers l'une de l'autre. Le guide Virgile est pour ainsi dire disparu : il ne parle plus, il ne dirige plus,

il n'avance plus. Dante devient le chef de file, puisque même Stace accompagne Dante plutôt que l'inverse. Mais, et c'est surtout cela qui compte, on rencontre Beatrice qui est la femme de la vie de Dante, et celle qui le guidera dans un voyage au ciel, un voyage rempli de rire. Mais il faut d'abord voir Dante rencontrer Beatrice et se réconcilier avec elle. Avant le rire et la réconciliation, il y a une sorte d'affrontement entre les deux amoureux.

Canto XXVIII.

La nouvelle dame d'un Dante innocent.

Dante est passé par un mur de feu et maintenant (XXVIII 1-42) aborde une forêt dans laquelle il se promène. Or Dante, il faut le rappeler, a reçu la mitre et la couronne des mains de Virgile, qui lui a dit que dorénavant il n'a plus besoin de guide, qu'il n'a qu'à suivre son mouvement premier, parce que ce mouvement est droit ; aussi, il se promène dans cette forêt seul au gré de sa fantaisie : c'est une façon de dire qu'il est guéri, qu'il est purgé, qu'il devenu innocent ou naturel. Or cette forêt appartient au paradis terrestre, soit au lieu où les humains étaient innocents. Elle est pour ainsi dire la réponse à la forêt terrible du début du poème, la forêt dans laquelle Dante s'était égaré, de laquelle il voulait sortir et dans laquelle trois bêtes l'ont menacé. Ce qui est clair : le lieu est beau et frais, et odorant, et mélodieux ; tous les sens sont satisfaits. Il rencontre un ruisseau plein d'une eau tout à fait claire et pure. Il ne manquerait que l'amour pour ce lieu soit tout à fait satisfaisant.

Or Dante voit de l'autre côté du ruisseau une belle dame qui occupe toute son attention. Au contraire de ce qu'on attendrait, cette dame n'est pas Beatrice : on saura plus tard qu'elle s'appelle Matelda. Elle est le premier mystère

de cette section remplie de mystère et de mystères. Dante l'appelle à lui, et elle s'exécute tout de suite. Dante entend mieux son chant, et surtout il est attiré par elle, et même attirée par elle sur le plan tout à fait sexuel. Il le dit en signalant qu'elle lui fait penser à Vénus, la déesse de l'amour. Il le dit aussi en rappelant l'histoire Léandre et de Héro. Il le dit enfin en suggérant qu'elle ressemble à Proserpine, la jeune femme qui a été violée et emportée par le dieu de l'enfer Pluton (ou Hadès). Toutes les allusions sont tirées de la civilisation gréco-romaine ; aucune n'est tirée d'un texte biblique, par exemple du *Cantique des cantiques* qui aurait bien pu servir. Pour ne rien dire de l'histoire de Suzanne et des vieillards lubriques qu'on trouve dans le livre de Daniel.

Cet aveu d'attraction sexuelle est important : il faut se souvenir que depuis le début Dante est à la recherche de Beatrice ; de plus, bientôt Beatrice va rappeler à Dante qu'il lui a été infidèle. Or Matelda est une femme belle et libre, gentille et simple, gentille et simple par opposition à Beatrice qui arrivera sous peu sous escorte royal et qui sera dur avec Dante comme le serait une souveraine ; même quand il se sera réconcilié avec elle, Beatrice lui donnera une tâche à accomplir, comme le faisait les belles dames de la poésie occitane. Avec une femme semblable à Matelda, avec une sorte de paysanne libre qui ne demande rien et qui est prêt à tout, la vie serait tout autre chose qu'avec une reine imposante, comme le sera se montrera Beatrice. On peut toujours allégoriser les deux femmes, car on l'a fait souvent. Mais le drame humain qui *précède* toute allégorisation est quand même bel et bien dans le texte de Dante.

Les leçons de Matelda.

Quelle qu'ait été l'intention de Dante le personnage envers elle, Matelda lui signale qu'il est un nouvel arrivé

dans cette région et qu'il a sans doute des questions et qu'elle pourra lui répondre (XXVIII 85-87). La question de Dante est une suite d'une réponse qu'il a reçue de Stace : celui-ci lui avait dit qu'il n'y avait pas de phénomènes météorologiques, comme le vent, les nuages et la pluie dans la section supérieure du mont du purgatoire ; mais il y a ici une brise qui transporte les parfums et un ruisseau qui apporte, semble-t-il, de l'eau aux arbres ; cela semble incohérent avec ce que Stace a enseigné. Encore une fois donc, les talents intellectuels de Stace sont mis en doute.

Matelda lui explique en disant qu'elle fera disparaître le brouillard qui offusque sa vue (XXVIII 81 et 90). L'image est conforme au thème de la question et de la réponse, soit celui des phénomènes météorologiques. Elle utilise donc d'abord une image poétique avant de passer à une explication scientifique. Elle apprend à Dante qu'il est dans le paradis terrestre et au sommet du monde et à la limite du sublunaire, et donc que ce lieu est bel et bien au-dessus des nuages et des vents. Donc ce que Stace a dit est confirmé. Pourtant, si on est tout à fait scientifique selon la physique d'Aristote, ce que dit Matelda ne tient pas : il faudrait être au niveau de la Lune, du cercle de la Lune, pour être dans les phénomènes qui sont à proprement parler célestes et donc post-météorologiques. C'était déjà un des défauts de l'explication de Stace quand il rendait compte des tremblements de terre.

En tout cas, Dante apprend qu'il y a un vent sidéral, ou céleste, qui souffle dans le paradis terrestre ; c'est un vent causé par le mouvement du cercle de la Lune. (Rien de ceci ne se trouve dans les *Météores* d'Aristote.) C'est d'ailleurs ce vent qui transporte les semences de tous les arbres un peu partout dans le reste de la Terre. De plus, il y aurait, toujours selon Matelda, une sorte de cercle

d'eau qui circule dans le paradis terrestre par une commande de la volonté divine directe, et non par des phénomènes météorologiques d'évaporation et de condensation. Cette eau a deux qualités : en tant qu'eau du ruisseau Léthé (*oubli* en grec), elle fait oublier les péchés ; en tant qu'eau du ruisseau Eunoé (*bonne pensée* en grec), elle fait se souvenir de tout le bien qu'on a fait et, peut-être, de celui qu'on a reçu.

Il faut bien voir qu'en parlant du Léthé, Dante reprend une image de la mythologie grecque, mais qu'il la change. D'abord, l'oubli dont parle Dante porte sur l'entrée au ciel, alors que chez Platon (que Dante ne connaît pas du fait de l'avoir lu) et chez Virgile (que Dante connaît sur le bout des doigts) en tout cas, cet oubli portait sur l'entrée dans la vie depuis la mort. Ensuite, chez Dante l'oubli est redoublé d'un ressouvenir, ce qu'on ne trouve ni chez Platon, ni Virgile. Dante est donc infidèle à la tradition qu'il reprend. Il faut ajouter qu'il n'y a rien de semblable dans les traditions juives et chrétiennes, portant sur l'Ancien Testament et le Nouveau Testament.

Aussi il y a même quelque chose d'impie ici, ou du moins de non biblique. La Bible dit qu'il y a quatre rivières qui entourent le paradis terrestre et que deux d'entre elles sont l'Euphrate et le Tigre, et on ne mentionne jamais le Léthé, qui vient de la tradition gréco-romaine, et encore moins l'Eunoé, que Dante invente de toute pièce. Dante a changé non seulement la situation géographique du paradis terrestre, comme je l'ai signalé par le passé, mais encore sa structure géographique, et surtout il y a mêlé des éléments de la civilisation gréco-romaine mythologique, qui n'a rien à voir avec la Bible. Dante emprunte sans doute à la *Genèse* (ou respecte le texte sacré en un sens), mais il refait le tout pour créer quelque chose qui aille bien avec son récit.

En tout cas, la belle et séduisante dame qui porte le nom Matelda lui explique ensuite quelque chose qu'il n'avait pas demandé et répond à une question, une troisième, qu'il n'avait pas posée. Elle lui dit qu'elle va assouvir une soif de connaître qu'il n'a peut-être pas sentie. (Encore une fois le désir de connaître est présenté sous l'image de la soif. Or cette fois, par le contexte des deux ruisseaux ou du double ruisseau, cette image est encore plus valide. Le jeu de miroir est reflété dans la géographie des lieux.) Matelda apprend donc à Dante le personnage que le paradis terrestre a peut-être été entrevu et présenté par les poètes anciens. À ce moment, Dante se retourne vers ses deux poètes confrères qui rient. Pourquoi rient-ils ? Cela est surtout difficile à comprendre dans le cas de Virgile : il ne participera pas du tout au bonheur du paradis terrestre et du ciel qui vient après ; il devrait être triste. Mais leur réaction sera reprise par Beatrice dans le *Paradiso*, elle qui rit souvent en expliquant quelque chose, ou face à un événement saisissant de la dernière partie de la montée de Dante.

Il y a sans doute une autre raison de rire ou de sourire, une raison qui aiderait à comprendre le rire de Virgile : le poète romain se voit confirmer par la belle Matelda le pouvoir des poètes, qui peuvent inventer des affaires qui sont vraies au moment même où elles sont fausses. Cette remarque vaut non seulement pour Virgile qui rit, mais pour Dante qui rit avec Virgile. Je serais tenté de dire que leur sourire est un sourire de connivence : deux grands bonhommes, des grands créateurs, se regardent et rient comme pour se dire : « Toi aussi ? — Oui, moi aussi. » Il reste que les deux rient avec Stace. Ce personnage est encore et toujours problématique.

Canto XXIX.

Résumé.

Dante, sans doute suivi par Virgile et Stace, suit Matelda qui marche le long du ruisseau. Lorsque le cours d'eau tourne et le fait donc tourner vers l'est, il voit une lumière puissante et entend un air délicieux, si délicieux qu'il en veut à Ève qui a fait le premier péché et qui l'a privé, ainsi que toute l'humanité, de plaisirs semblables. Ce n'est que le début des belles choses qu'il voit, entre autres, des lumières et un cortège. À la fin, il entend un coup de tonnerre.

Le problème des sources de Dante.

Dante le poète, demande aux Muses de l'aider à dire ce qu'il connut alors (XXIX.37 et ss). Cet appel en lui-même et du fait de la juxtaposition avec le rappel d'Ève signale qu'il y a quelque chose d'incongru à voir un chrétien demander l'aide non pas de Dieu pour raconter ce qu'il essaie de raconter, mais des déesses païennes. Mais cet appel aux Muses n'est pas le premier de la *Commedia*, ni même du *Purgatorio*. Et il sera repris même dans le *Paradiso*.

Il y a une autre remarque que je tiens à faire : Dante a demandé aux Muses de l'aider à dire les choses admirables qu'il a vues. Mais après un moment il avoue qu'il n'est pas capable de le faire et qu'il passe vite (XXIX.97-105). Or en signalant ce qu'il ne dit pas, il renvoie son lecteur à la Bible, ou plutôt à deux textes de la Bible, celui de la vision d'Ézéchiel dans le livre biblique éponyme et celui de la vision de Jean dans l'*Apocalypse*. Or comme le signale Dante, Ézéchiel et Jean ne disent pas tout à fait la même chose, et ce que Dante a vu ressemble plutôt à ce que Jean a vu.

Mais si, faisant acte de *due diligence*, ou de diligence raisonnable, le lecteur retourne de fait aux deux textes, il notera que Dante ne voit pas tout à fait les mêmes choses (il en voit plus et il les voit autrement) que les deux auteurs inspirés. On a donc trois visions : celle d'Ézéchiel qui est reprise et ajustée par Jean, qui est reprise et ajustée par Dante. Or en plus des différences de détail qu'il y a entre ces trois visions, il y a une différence fondamentale : Ézéchiel et Jean décrivent ce qui entoure l'apparition de Dieu (Yahvé pour Ézéchiel et le Christ glorieux pour Jean), alors que Dante décrit ce qui entoure l'apparition de Beatrice. Enfin, la façon de parler de Dante suggère que ce qu'il décrit est arrivé, alors que les descriptions auxquelles il se réfère sont d'abord et avant tout des récits qui disent une vision reconnue comme telle. À la limite, encore une fois, son poème paraît impie, ou au moins bien différente de ses *sources*.

Ce que vit Dante.

En premier donc, il voit des lumières, qu'il croit d'abord être sept arbres, puis qu'il reconnaît comme un candélabre à sept branches, parce qu'il s'en approche ou parce que l'objet s'approche de lui. Il est étonné par ce qu'il voit et voit que Virgile est tout aussi étonné. Il se fait disputer par Matelda, qui lui signale qu'il y a autre chose encore à voir, soit une procession majestueuse. Il voit vingt-quatre vieillards et quatre créatures ailées et un char tiré par un griffon. Le char est accompagné par deux groupes de femmes, trois d'abord et quatre ensuite. Celles-là sont suivies de deux vieux, de quatre personnages humbles et d'un vieux somnambule.

Le cortège mystérieux est troublant, je le répète, pour au moins une raison : comme on le voit dans le chant suivant, il accompagne Beatrice, qui est debout dans le

char. Par cela, Beatrice semble remplacer la Vierge ou l'Église, voire le Christ. Car avant de dire qu'elle est l'image de l'Église ou du Christ, il faut voir qu'elle est Beatrice, la femme que Dante aima et dont il parla dans sa collection de poèmes intitulée *Vita nuova*. En tout cas, le chant finit (et la procession s'arrête) quand on entend un coup de tonnerre. Beatrice va apparaître.

Canto XXX.

Résumé.

Tout s'arrête, et on se tourne vers le char à deux roues. On appelle quelqu'un par trois fois. Beatrice se montre, et Dante est emporté par l'amour au point de perdre de vue Virgile. Beatrice l'appelle et le dispute en lui reprochant son infidélité. Dante est d'abord confondu de honte, puis il reprend courage. Mais Beatrice explique comment son amant lui a été infidèle à plusieurs reprises et qu'il n'a pas confessé sa faute.

L'apparition de Beatrice et la disparition de Virgile.

Quand on appelle Beatrice, on le fait trois fois : une fois au moyen d'un texte tiré de l'Ancien Testament, une autre fois au moyen d'un texte tiré du Nouveau Testament et une dernière fois avec un texte tiré de Virgile. Cela est déroutant et a dérangé bien des commentateurs. D'autant plus qu'au moins une fois, l'appel central, le texte est au masculin et s'adresse au Christ qui entre dans Jérusalem lors dudit dimanche des Rameaux. Le moins qu'on puisse dire, c'est que Dante accorde beaucoup de gloire à Beatrice. (Il faut remonter aussi aux vers 85-87 du *canto* précédent : Dante détourne des expressions qui devraient s'adresser à Marie vers Beatrice.) C'est ici qu'il faut se souvenir, encore une fois, de ce que Dante avait promis à la fin de la *Vita Nuova*, soit d'écrire un poème qui glorifierait

Beatrice comme personne (aucun poète) n'a jamais glorifié une femme. Il me semble qu'on pourrait conclure que ce projet a été réalisé lors de la description de ce cortège, voire par la longue odyssée décrite dans les deux premières *cantiche* de la *Commedia*.

Appelée, Beatrice arrive ou plutôt descend du char (XXX.22-39). Elle est comme le soleil du matin, lumineuse, mais visible ; elle porte les trois couleurs emblématiques de la théologie, mais aussi les couleurs de Beatrice dans la *Vita nuova*. Tout de suite, Dante ressent la passion qu'il a toujours eue. Or au moment précis où il voit Beatrice, il voit qu'il ne voit plus Virgile (XXX.40-54). C'est un moment dramatique : et Dante qui est heureux pourtant (il est au paradis terrestre et il retrouve Beatrice) pleure. Et en le faisant, il cite Virgile qui raconte comment Orphée en sortant de l'enfer avait perdu Eurydice. On a donc encore une fois un jeu de miroir. En tout cas, au moment où il découvre, ou redécouvre, la femme de sa vie, il perd l'homme de sa vie, et il parle de la perte de son père, qu'il appelle du mot d'enfant *mamma* (comme l'avait fait Stace), au moment où il voit la femme qu'il désire depuis toujours et certes depuis le début de ce récit. Sur un plan au moins, Dante est en train de devenir un adulte. Même plus, Dante est devenu plus grand que Virgile : son indépendance vis-à-vis de Virgile, intimée par plusieurs détails du récit et annoncée par ce dernier il y a quelques *canti* déjà, est bel et bien accomplie.

Pour la première fois et la dernière fois du texte, Dante se nomme. Ou plutôt, c'est Beatrice qui nomme Dante le personnage, et Dante le poète, qui rapporte ce qui est arrivé à Dante le personnage, reproduit son nom. En tout cas, il s'excuse d'avoir à le faire ; il dit qu'il est obligé de le faire, c'est *di necessità* (Voir XXX.63). C'est un bel

acte d'humilité. Mais c'est un acte d'humilité qui accompagne un acte de fierté (ou d'orgueil) remarquable.

Quelques commentateurs notent que Dante cache ici son nom (il s'agit de lire *di necessità* par un processus de va-et-vient, soit *di, à, n, t, e*, et ils prétendent qu'il le fait à plusieurs autres endroits du texte; je n'ai pas pu en trouver d'autres. Je signale, de plus, que d'autres lecteurs rappellent que le nom de famille de Dante est Aligeri; or selon eux, en renversant le *A* pour qu'il devienne un *V*, ou un *U*, vous avez Vligeri qui est une anagramme de Vergili. Dante est un Aligeri, mais aussi un Vergili, ou un fils de Virgile. Mais, et il faut l'ajouter tout de suite, l'anagramme ne marche pas pour *Virgilio* en italien (un *o* en trop et un *e* qui manque), ni pour *Vergilius* en latin (un *u* et un *s* en trop), ni pour *Uergilii* (un *i* en trop). Voilà pour d'éventuels jeux *anagrammiques*. En supposant que tout cela soit sans fondement, il n'en reste pas moins que quand Dante est nommé par Beatrice (celle qui rend heureuse), Virgile disparaît et est pour ainsi dire remplacé par son fils, Dante Aligeri, fils de Virgile.

Les péchés de Dante.

La première fois que Dante rencontre la femme qu'il aime, il se fait disputer comme un enfant, ou comme un amant infidèle. C'est d'ailleurs ce second point qui est derrière les mots durs de Beatrice (XXX.76). En tout cas, qu'il soit traité comme un enfant ou comme un adultère, il a honte, mais quand il entend les anges chanter pour le défendre, il se met à pleurer comme la neige qui fond au printemps, à ce qu'il dit. Pour sa part, Beatrice explique aux anges qu'elle n'a pas encore la preuve que les larmes de Dante, et donc son regret, sont aussi grandes que ses fautes : elle ne pardonne pas avec

autant de facilité que les anges, ce qui est assez normal, puisque c'est à elle qu'il a été infidèle.

Beatrice lui reproche de n'avoir pas été fidèle à l'inspiration qu'elle lui procurait : grâce à elle, il purifiait son amour ou visait des choses plus hautes ; quand il se tournait vers une autre (ou plusieurs autres) femme, il visait des choses moins hautes. Elle rappelle que c'est elle qui est allée chercher Virgile pour que celui-ci guide Dante à travers l'enfer et le purgatoire. Elle finit en disant qu'elle exige réparation.

La colère de Beatrice n'est pas terminée. Mais les mots qu'elle emploie pour dire ce qu'il a fait rappelle les premiers vers de la *Commedia* : là Dante dit qu'il avait quitté le chemin droit et vrai. À ce moment important du milieu du poème, on est renvoyé au début. La question qui est ainsi soulevée, et qui a été soulevée plusieurs fois déjà est la suivante : qu'est-ce qui est le but de la vie de Dante ? Ou place-t-il son bonheur, en Dieu, celui du christianisme, ou en Beatrice, la femme qui inspire toute sa poésie, et ce depuis le début de sa vie de poète, depuis la *Vita nuova*, en somme ? Quand il se confesse de ses fautes, le fait-il devant Dieu par rapport à l'amour de Dieu et aux lois qui régissent cet amour, ou à Beatrice par rapport à l'amour de Beatrice et aux lois qui régissent cet amour ? Pour Dante, qui peut le rendre heureux, Dieu ou Beatrice ? Pour un troubadour, la réponse à la question était ambiguë, ce qui veut dire que pour un chrétien, comme Dominique, fondateur des Dominicains, elle était impie. La solution de l'allégorisation de toute la scène est possible, et même populaire. Mais elle fait disparaître un problème qui était au cœur de la condamnation de la poésie occitane par l'Église et qui est pour ainsi dire au cœur du christianisme : rien de créé, et Beatrice est créée, quel

que soit son sens allégorique, ne peut rendre l'homme heureux.

À ceux qui disent que rien de cela n'est important, je rappelle que le Christ n'est pas d'accord avec eux, car il a dit : « Nul ne peut servir deux maîtres. » Cela se trouve dans *Matthieu* 6.24, entre autres. Le verset se continue comme suit : « car, ou il haïra l'un, et aimera l'autre ; ou il s'attachera à l'un, et méprisera l'autre ; vous ne pouvez servir Dieu et Mammon. » Je ne peux m'empêcher d'ajouter que cette intransigeance christique est une reprise de l'intransigeance *yahvique* (*Josué* 24.15, 19-20, *I Samuel* 7.3 et *I Rois* 18.21).

Au risque de nuire et de faire disparaître ce que je veux faire sentir ici, il me semble utile de faire référence ici au film *La Grande Bellezza* de Sorrentino. Jep Gambardella est un romancier qui a abandonné l'art pour se donner à la mondanité. À la fin du film, il se souvient de la première femme qu'il a aimée, qui l'a aimé et qui a inspiré son roman ; elle est morte, mais le souvenir d'elle le décide à reprendre son œuvre. Il me semble qu'encore une fois, Dante a inspiré un grand artiste.

Canto XXXI.

Résumé.

Beatrice exige que Dante reconnaisse ses fautes, ou, pour être plus précis, qu'il se confesse. Il hésite à parler et pleure. Elle lui demande de dire ce qu'il a fait et comment il a pu l'oublier. Avec difficulté, il avoue qu'une fois qu'elle fut partie et que son visage eut disparu de son souvenir, il a commencé à désirer des choses (et non des femmes) qui étaient présentes au lieu de lui rester fidèle. Beatrice lui dit que le juge savait qu'elles étaient ses fautes, mais qu'en les avouant, il émousse le glaive de la justice. (Elle ne dit pas que ce juge est Dieu.) Elle

lui dit ce qu'il aurait dû faire. Dante reconnaît devant elle sa faute et l'aime de nouveau. Il est emporté par Matelda dans l'eau de l'oubli et les membres du cortège soutiennent Dante.

La confession.

Lors de sa confession, Beatrice est très dure avec Dante. On notera qu'elle le tutoie, alors qu'il la vouvoie. (Il y a quelques exceptions à ce jeu, des exceptions qui me semblent toutes importantes.) Or il est au moins possible que le juge de Dante ne soit pas Dieu, ni le Christ, mais Beatrice ; plutôt il est sûr qu'avant d'être Dieu par allégorie, la Beatrice de la *Commedia* est la Beatrice du passé amoureux de Dante ; de plus, et la remarque précédente vaut toujours, le poète est jugé non pas quant à sa fidélité à Dieu ou son amour de Dieu, mais par rapport à Beatrice. Sur un plan, cela est bien : comme Dante n'est pas mort, Dieu, ou le Christ, devant qui en principe a lieu le jugement particulier, n'a pas à y être. Mais ce détail rappelle que ceci est une invention de Dante : de par son récit, il singe le rituel de la confession et la doctrine chrétienne du jugement dernier et de l'amour du chrétien pour Dieu et le Christ pour décrire une aventure qui ne fait pas partie de la doctrine chrétienne ; bien pis, l'aventure qu'il décrit est contraire à la doctrine chrétienne sur au moins un plan : parce qu'il se confesse à Beatrice et qu'elle lui pardonne et le fait purifier, il va monter au ciel, alors que cela n'est pas possible ou est possible pour des hommes comme saint Paul. Tout ceci ressemble au *fin' amor* des troubadours, mais aussi à certains aspects de l'hérésie albigeoise, qui s'attaquait à l'institution de l'Église.

Cette interprétation est sujette à une objection importante et certes populaire, je le rappelle : Beatrice n'est pas Beatrice, mais un symbole, que ce soit l'Église,

ou le Christ ou Dieu ; une fois qu'on accepte cette allégorisation du personnage, on conclut en toute sécurité qu'au moyen d'une hardiesse poétique saisissante, Dante propose la plus pure doctrine chrétienne à travers l'image de son amour pour Beatrice. Certes, il faut allégoriser Beatrice pour que cette interprétation soit validée, et même c'est pour ainsi dire de bonne guerre, parce qu'il faut allégoriser Beatrice pour la soumettre à la vérité de Dieu et d'abord à Dieu lui-même. Mais au moment même où on le fait, il faut être ouvert à la possibilité que le poète qui allégorise en un sens peut allégoriser dans le sens contraire : il peut prendre les doctrines et les rites chrétiens pour les allégoriser et les soumettre à sa louange de Beatrice. Pour le dire autrement encore, si Dante peut allégoriser Beatrice pour en faire Dieu ou l'Église, il pourrait tout autant s'en servir pour parler de l'art dont il est si fier, soit la poésie. Et donc, lorsque Dante s'était perdu dans la forêt obscur, c'était lorsqu'il a été infidèle à Beatrice, symbole de la poésie.

Quand Beatrice est partie, parce qu'elle en a épousé un autre et ensuite quand elle est morte, qu'aurait dû faire Dante ? Beatrice lui explique : étant donné sa parfaite beauté, il aurait dû monter vers elle (par le souvenir sans doute, et donc ne pas l'oublier et penser à elle avec admiration) quand d'autres beautés lui furent offertes. Dante dit qu'il était honteux et repentant en entendant les mots de Beatrice : il ne parle pas et regarde par terre (XXXI 64 et ss).

Puis il regarde Beatrice, et il voit de nouveau sa beauté, et il regrette en vérité ce qu'il a fait. Il y a donc eu une confession et maintenant de la repentance. En principe, c'est-à-dire selon le rituel chrétien et catholique de la confession des péchés, il reste une chose à faire pour que le processus soit complet : la satisfaction, soit une

tentative de repayer la faute ou les fautes qu'on a faites. Mais au lieu, Matelda le tire de là et le fait entrer dans le ruisseau du Léthé. Selon la doctrine catholique du rituel de la confession, les choses devraient se passer dans l'ordre suivant : repentance, confession, satisfaction ou réparation. Le processus que suit Dante est écourté. Ou même il est tout à fait renversé, car dans les deux chants précédents Dante fait une sorte de réparation : il présente la femme la plus extraordinaire dont l'amour aurait dû élever son âme aux choses les plus grandes, et il la présente dans un contexte extraordinaire au moyen de la poésie. Pour paraphraser encore une fois ce qu'il a dit à la fin de la *Vita nuova*, il la loue comme aucune autre femme aimée n'a été louée avant ce qu'il fait ici. Donc selon ce qui se passe à la fin de la *cantica*, qui porte le titre *Purgatorio*, le processus de la confession devant Beatrice, et non pas devant un prêtre et encore moins devant Dieu, a été une réparation, suivie d'une confession, suivie d'un regret, soit le miroir du rituel chrétien de la confession.

Quoi qu'il en soit, en sortant du ruisseau de lequel Matelda l'a *nettoyé* ou pour prendre le terme grec baptisé, il est accueilli par les quatre femmes qui accompagnaient Beatrice ; elles lui disent qu'elles accompagnent Beatrice depuis avant sa descente sur la Terre, mais que les trois autres femmes voient encore mieux qu'elles. (Les interprètes comprennent ces femmes comme des symboles, soit des quatre vertus rationnelles des philosophes, qui sont complétées par les trois vertus théologiques des théologiens, lesquelles sont supérieures, du moins selon la foi. Mais il y a une autre possibilité que personne, ou presque, ne suggère : il y a aussi les sept arts libéraux, qui sont divisés en *quadrivium* (quatre savoirs) et *trivium* (trois arts logiques). Il me semble possible que le symbolisme éventuel de ces sept femmes fût quelque chose de bien

moins pieux. De plus, en plaçant le *trivium* au-dessus du *quadrivium*, Dante se trouverait à placer l'art de dire, et donc la poésie, au-dessus du savoir préparatoire et inférieur.)

Beatrice, qui descend du ciel pour ramener Dante à Dieu, ressemble, selon les interprètes pieux, au Christ qui descend du ciel pour sauver les hommes. Sans doute... Mais tout cela est suivi une scène bizarre : plein d'amour, Dante se place à côté du griffon et regarde dans les yeux de Beatrice. Cela constitue un triangle, dont les pointes sont les yeux de Dante, les yeux de Beatrice et le griffon. Or Dante ne se voit pas dans les yeux de Beatrice : comme elle ne le regarde pas, mais fixe le griffon, il voit le griffon, l'être qui a deux natures (XXXI 118 et ss). Il semble que Dante voit quelque chose de plus quand il regarde le griffon à travers les yeux de Beatrice que quand il voit le griffon lui-même. Que se passe-t-il au juste ? Il voit le griffon, puis il voit le griffon dans les yeux de Beatrice, et à ce moment, il voit le griffon se diviser pour ainsi dire et devenir une chose puis une autre ; il ne voit pas le griffon ainsi vu, soit le griffon image, se transformer pour révéler ce dont il est l'image. Tout ceci est bien bizarre.

Ceci est clair : Dante ne se voit pas dans les yeux de Beatrice, mais il ne voit pas le Christ, en supposant que le griffon est l'image du Christ. En revanche, il est au moins possible que ce que Dante voit dans les yeux de Beatrice, c'est le processus clé de la poésie. Ce processus se fait en deux temps : d'abord la poésie (ou l'art) représente le monde, comme l'image du griffon renvoie au griffon lui-même. Mais cette représentation se double du travail de l'imagination qui invente des liens supplémentaires : ceux du symbolisme, ou du rapprochement d'une chose avec une autre. Ce moyen du moins dans le monde de la poésie s'appelle soit

l'intertextualité, ou la comparaison, ou encore la métaphore. La poésie crée des liens entre les choses par le récit qui raconte dans le temps (l'anecdote), mais aussi en présentant le monde à l'attention de celui qui entend la voix du poète, ou qui lit son texte, au moyen d'une comparaison qui arrête le regard de son imagination. La poésie crée des liens avec les autres poésies de façon à reprendre la création d'un poète par un autre poète. Voici peut-être le secret de cet art qui s'appelle poésie : par une image, on pense une chose pour en penser une autre, puis on revient à la première, pour retourner à nouveau à la seconde. Et on le fait sur deux plans, voire sur trois plans. Est-il possible que Dante décrit quelque chose d'assez simple : il voit le griffon (une invention d'un poète), puis le voit dans les yeux de Beatrice, et alors il voit mieux comment le griffon est au fond deux choses qui vont ensemble et qui se renvoient l'une à l'autre. Si c'est le cas, Dante voit dans les yeux de Beatrice l'essence du processus de la poésie ou de la fiction, et il le voit en regardant l'invention poétique de la tradition gréco-romaine de façon à découvrir quelque chose de neuf.

Il me semble remarquable que dans les *canti* qui entourent celui-ci et, dans ce *canto* lui-même, Dante multiplie les rappels que le monde produit des images de lui-même par lui-même. Ainsi pour ne donner qu'un seul exemple, Dante insiste sur le fait que l'eau du ruisseau lui permet de voir la procession dans un reflet. On pourrait le dire comme ceci : le monde tel qu'il est produit de lui-même des images des différentes parties qui le constituent. Aussi le poète (ou l'artiste) qui représente le monde ne fait alors qu'imiter un processus que le monde produit par nature. On peut dire que l'art représentatif est imitation du monde sur deux plans : il imite telle ou telle chose, mais il imite aussi le monde qui imite par une de ses parties une autre de ses parties (les

échos, les reflets, les rêves et ainsi de suite sont autant de choses naturelles qui sont des imitations pour ainsi dire naturelles). Or cette imitation naturelle offre aussi une première expérience du beau : il est d'expérience commune que quand on voit une partie du monde représentée par le monde (une ombre qui reprend un objet éclairée, un miroir naturel qui reproduit une chose qui s'offre par ailleurs à la vue, un écho qui reprend un son), cette représentation plaît et arrête l'attention et sur la représentation et sur la chose représentée ; quand on note des ressemblances, on y trouve du plaisir, tout autant que quand on note les différences qu'on saisit justement par le fait qu'il y a un reflet et un original. C'est pour ainsi dire l'expérience fondatrice du plaisir esthétique, le plaisir esthétique naturel, laquelle expérience l'artiste tente de rendre plus commune en multipliant les copies du monde par différents moyens de façon à produire des plaisirs esthétiques ou artistiques.

Par ailleurs, le griffon pourrait enseigner à Dante que sa poésie à venir pourrait se faire au moyen d'un jeu à deux niveaux : raconter ce qui lui est arrivé en tant que personnage, mais en se montrant en tant que créateur. Ce qui voudrait dire que le griffon, symbole du Christ, comme le veulent les lecteurs pieux, serait en même temps symbole de ce double Dante qu'est le personnage/poète. Si on accepte cette suggestion, il est possible de penser deux autres choses : d'abord que de cette façon, quand Dante regarde dans les yeux de Beatrice, il voit comme voit tous les amoureux, un reflet, une image de sa personne, une image qui lui révèle qui il est. Mais ensuite, si le griffon est une image du Christ, il se trouve que l'un et l'autre sont une image de ce créateur humain étonnant qu'est l'artiste, ou le poète. Il est peut-être utile de rappeler ici que le Verbe est le nom secret du Christ (du moins selon Jean).

Je signale encore qu'il y a peut-être ici une suggestion de la part de Beatrice, qui offre à Dante une tâche et le moyen de l'accomplir. En somme, en regardant dans ses yeux, Dante ne voit-il pas une invitation à reproduire ce qui vient de lui arriver (son odyssée à travers les deux mondes) et de le faire en multipliant les comparaisons et les métaphores. Ce qui est certain, sous peu, et à quelques reprises, elle va lui donner la tâche d'écrire ce qu'il a vu. (Cette tâche, il faut le rappeler, il avait déjà décidé de l'accomplir, selon son propre aveu : les ordres de Beatrice et les désirs de son cœur sont des miroirs les uns des autres.)

C'est alors, après la révélation du *contenu* des yeux de Beatrice, que les trois autres femmes demandent à Beatrice de montrer sa bouche et de révéler plus encore à Dante, car il semble que cette vision du griffon dans les yeux de l'amante de Dante n'est pas la fin de la révélation faite par Beatrice. En tout cas, le poète dit qu'il vit alors des choses que ni lui ni aucun autre poète ne pourrait dire. On peut imaginer que ce que Beatrice lui révèle, ce sont des mystères religieux. Mais le lecteur ne sait pas ce qu'elle dit au sujet de ces mystères : les explique-t-elle ? s'en moque-t-elle ? parle-t-elle d'autre chose encore, par exemple explique-t-elle que le griffon est le symbole de la poésie ? Le lecteur ne le sait pas. Pis encore, Dante ne dit pas qu'elle dit quoi que ce soit : il voit sa bouche, dit-il, et il comprend ; mais les choses qu'il comprend, il ne peut pas les dire.

En tout cas, tout cela ressemble plus à la louange d'un amoureux de Beatrice que la louange d'un bon chrétien. Pour le comprendre, il faut au moins tenter de répondre à la question suivante : qu'aurait fait un bon chrétien s'il était un poète ? Un bon chrétien aurait parlé, et parlé en toutes lettres, de l'Église, ou de la grâce, ou de la

théologie. D'ailleurs, je le rappelle, certains interprètes disent que Beatrice est le symbole de tout cela. Le moins qu'on puisse dire, c'est que rien n'est clair, ni sûr. Et tout bon chrétien ne peut que regretter que Dante n'ait pas été plus clair. Car comme le dit le Christ, il faut que notre oui soit oui et notre non soit non (*Matthieu* 5.37). Il ajoute : « Tout ce qu'on y ajoute vient du Malin. »

Pour comprendre ce qu'aurait fait un poète chrétien on pourrait lire le *Pange lingua* de Thomas d'Aquin, que Dante connaissait sans aucun doute. Ce poème magnifique est tout le contraire du poème de Dante. Cela est patent. En mesurant la différence entre les œuvres de ces deux poètes, on peut mesurer la différence entre leurs âmes. Et sans doute entre leurs deux pensées.

À la toute fin, Dante emploie pour la première fois, le tutoiement dans ce chant. On dirait qu'il parle de Beatrice, ou de son rire, ou de ce qui vient de sa bouche (il n'est pas du tout clair que ce soit des mots, parce qu'il regarde sa bouche, rien de plus). Mais c'est Dante le poète et non Dante le personnage qui parle ici. Il y a peut-être là une plaisanterie : depuis le début de ce poème, il parle de ce qu'il ne peut pas dire, et il regarde la bouche de Beatrice, qui ne parle pas, et il comprend : elle rit, dit-il dans le *canto* suivant. Ce paradoxe, cette plaisanterie pourrait faire rire le lecteur comme Beatrice rit et peut-être comme Dante rit en communion avec la femme qu'il aime. En tout cas, il dit quelque chose de Beatrice qui est très fort, qui est presque impie : pour un chrétien, le Christ est la splendeur de la lumière éternelle ; ou encore, pourrait-on dire, à la limite, la Vierge Marie l'est ; Dante ici suggère que la splendeur de la lumière éternelle, c'est Beatrice, ou sa bouche ou son rire, et cela dans un livre qui s'appelle la *Commedia*.

Dixième semaine

Thème initial : le conflit entre Marthe et Marie.

Cette fois, je présente deux peintures de He Qui, un peintre chinois né en Chine communiste, catholique et professeur d'université aux États-Unis. Ses œuvres se trouvent partout : en Europe, en Amérique du Nord, en Asie, dans des églises, dans des musées et dans des maisons privées. Il vit au Minnesota. Il doit avoir 50 ans.

Il est remarquable qu'on voie ici des personnages bibliques asiatiques plutôt qu'italiens ou flamands. Of Marie a une fleur dans les cheveux. L'esthétique de He Qui est à la fois asiatique, médiévale (les enluminures ou les vitraux) et moderne. En tout cas, on dirait des femmes à la manière de Picasso. Mais c'est toujours la même scène qu'on y représente, celle de la toute première image et de toutes celles qui suivent.

Ce qui a été fait.

La semaine passée a permis de présenter ce qui me semble être le sommet du *Purgatorio*, et même de la *Commedia*.

Le *canto* XXVIII propose d'abord la rencontre entre Dante et une femme inconnue qui sera nommée qu'à la fin de la *cantica* : elle est belle et, comme le suggère plusieurs fois Dante, amoureuse, ou disposée ou disponible à l'amour. Il est attiré par elle, et ce dans le sens le plus concret ou sexuel du terme.

Dans le *canto* XXIX, Dante voit venir vers lui un défilé magnifique et mystérieux. Les différents éléments de

cette procession font référence à la fois à la civilisation gréco-romaine et celle du judéo-christianisme. Mais il est clair que rien n'est clair dans cette description des éléments, et que la chose ne *marche* pour un chrétien que si on y met de la bonne volonté, ou la naïveté des enfants de Dieu.

Pour ne prendre que trois éléments problématiques : d'abord, Jean apparaît sous trois figures (en tant qu'évangéliste, en tant qu'auteur d'épîtres et en tant qu'auteur de l'*Apocalypse*) ; ensuite, rien n'assure que les vingt-quatre vieillards sont les vingt-quatre livres de l'Ancien Testament, même si les interprètes chrétiens en sont sûrs ; Dante signale que son texte est une reprise d'Ézéchiel et de Jean, deux textes mystérieux eux aussi, mais des textes qui sont différents l'un de l'autre dans les détails, et surtout qui diffèrent de celui de Dante.

Le *canto* XXX apprend au lecteur que la procession n'accompagne pas le Christ ou la Vierge Marie, comme plusieurs allusions le suggèrent, mais Beatrice, la femme de la vie de Dante. Le détail le plus important est surtout que Dante apprend, et apprend à son lecteur, que Beatrice est en colère : Dante, qui a joué la purgation pendant l'ensemble du *Purgatorio*, doit être purgé pour de vrai, dirait-on, mais selon la logique de cette fiction ; Dante ne proteste pas pour dire que Beatrice est injuste. Mais la purgation, qui est précédée d'une confession, de repentance et d'une réparation, mime le sacrement de la confession chrétienne et pourtant ne concerne pas Dieu et ses commandements, mais Beatrice et l'effet qu'elle a eu sur Dante.

Dans le *canto* XXXI, après être passé par le fleuve qui fait oublier le mal passé, Dante acquiert le droit de voir enfin Beatrice pour ainsi dire en profondeur. Cela se fait en deux temps : il voit d'abord ses yeux et ensuite sa

bouche. Ses yeux lui présentent l'image du griffon. Et sa bouche lui présente le rire. J'ai suggéré que ces deux aspects de Beatrice sont des caractéristiques de la poésie en général et de la poésie de Dante, et même de la *Commedia*.

Et maintenant il est temps de terminer la lecture de cette deuxième *cantica*.

Canto XXXII.

Résumé.

Dante continue de regarder le rire de Beatrice. Puis la procession retourne d'où elle était partie, avec Matelda, Dante et Stace avançant cette fois à côté du char : ils se sont donc ajoutés aux trois et quatre dames, quel que soit le rôle qu'elles ont à jouer. En tout cas, le cortège s'arrête devant un arbre nu, qui est revivifié soudain. Les membres de la procession chantent un cantique inconnu, et Dante s'endort, on ne sait trop pourquoi. Puis, il se réveille et se compare aux apôtres qui se *réveillent* après la transfiguration du Christ ; il cherche Beatrice des yeux, et Matelda lui dit qu'elle est assise sous l'arbre. Quand il la retrouve, Beatrice lui annonce qu'il va bientôt quitter le paradis terrestre pour aller au ciel avec elle. Elle lui demande d'écrire ce qu'il voit. Or il voit un aigle fondre du ciel pour attaquer le char et le déséquilibrer. Le même char est attaqué par un renard que Beatrice chasse. Enfin, le char est touché par un dragon, transformé par les plumes de l'aigle et monté par une prostituée qui est protégée par un géant qui bat cette dernière.

Division du *canto*.

Le *canto* est constitué de deux scènes : la première précède le sommeil de Dante, la seconde le suit. Dans la

première, il est clair encore une fois que Beatrice est vue comme un être parfait, comme un être presque divin : Dante perd conscience de tout le reste quand il regarde Beatrice, ou qu'il perçoit son rire ; quand la procession recommence et qu'on exige qu'il regarde ailleurs, il est comme encore ébloui par elle, qui est pour ainsi dire devenu une version humaine du Soleil ; quand il se réveille, il pense à elle comme les apôtres pensaient au Christ transfiguré. Encore une fois, les allusions et rapprochements répétés ont quelque chose de scandaleux. Il faut noter aussi que Beatrice lui annonce, et il semble que ce soit de sa propre autorité, qu'il va bientôt monter au ciel (où elle vit : elle est donc sauvée pour l'éternité) et qu'il y vivra avec elle (Dante vivra donc pour l'éternité au ciel : il apprend, encore une fois, qu'il est sauvé ; mais cette fois, son salut lui est annoncé par Beatrice). Les louanges de Dante envers Beatrice sont encore et toujours à la limite de l'impiété. Et surtout peut-être rien de ceci n'est commandé par quelque chose qu'il a bel et bien vécu : il a inventé ce récit fictif ; il a inventé en particulier l'annonce par Beatrice qu'il sera porté au ciel un jour pour vivre avec elle. En faisant cela, il usurpe des *droits* divins pour les attribuer à Beatrice, mais puisque Beatrice est un de ses personnages, il se les accorde, sans le dire certes, en tant que poète auteur de la *Commedia*. Si on se scandalise devant cette première arrogance, il faut bien admettre que la seconde est au moins aussi scandaleuse. Qu'un poète ressemble à Dieu le créateur passe encore, mais que dire quand un poète prétend qu'il est semblable à Dieu juge eschatologique ?

La commande de Beatrice.

Dante reçoit l'ordre de Beatrice d'écrire ce qu'il voit. Cette commande sera reprise deux ou trois fois dans le *canto* suivant, et plusieurs fois encore dans la *cantica*

ultime : on voit donc que c'est Beatrice qui commande l'écriture poétique, voir l'écriture de toute la *Commedia* ; il est possible que Dante le personnage serait devenu Dante le poète sans cette commande, mais par une sorte de mise en abyme, cette partie du poème explique en quelque sorte de la façon la plus explicite l'existence du poème qu'on lit, résultat d'une commande quasi divine, ou plutôt *beatricienne*. J'ajoute qu'il y a une différence entre cette commande de Beatrice et les demandes répétées des autres âmes de l'enfer et du purgatoire, à savoir de rendre compte de son voyage cosmique et après-la-mort : avec Beatrice, il est question d'écriture et non pas seulement de rappel (ce qui pourrait se faire oralement).

Les problèmes de la scène.

La scène que voit Dante et qu'il décrit est pleine d'allusions tirées de saint Jean dans son *Apocalypse* ; celui-ci décrit la Rome impériale qui devra être renversée pour que le Christ règne. Mais Dante décrit plutôt la Rome chrétienne, qui doit être renversée pour que la justice, telle que Dante la comprend, pour que la justice *dantienne* donc puisse avoir lieu sur le plan politique (et sur le plan religieux). Par une série d'images plus ou moins claires, mais que l'ensemble des commentateurs reconnaissent à l'unisson, Dante présente l'histoire de l'Église à travers ce qui arrive au char : attaquée par l'empire (l'aigle), puis par les hérésies ou les schismes (le renard et le dragon), puis par la papauté politique (les plumes), puis déménagée en France (la France est le géant impudique). En somme, à la fin, ce n'est pas l'empire romain qui est la prostituée, comme le voulait Jean, mais l'église catholique sous les papes, comme le veut Dante. Donc en répétant les scènes de l'*Apocalypse*, Dante offre un message différent, et au fond opposé à celui de Jean : pour Jean, le politique doit être dépassé

par le religieux, alors que pour Dante, le religieux doit être corrigé par le politique.

Tout ceci doit être replacé dans le contexte du poème : Dante ne prétend pas qu'il est inspiré par la grâce de Dieu comme Jean, mais qu'il agit et écrit, qu'il est Dante le personnage et Dante le poète, en raison de la commande de Beatrice, il reproduit une scène que Beatrice annonce et qu'elle dit être significative. On peut toujours dire que Beatrice est le symbole de la grâce divine, et tout scandale disparaît.

Mais il y a deux ou trois choses à signaler : le symbolisme qu'on attribue au personnage de Beatrice est loin d'être clair, et Dante le personnage aime Beatrice, et non pas le symbole qu'elle serait ou ce dont elle est le symbole ; enfin, et surtout, c'est Dante qui décide que Beatrice lui donne l'ordre d'écrire ce qu'il voit. Or ce qu'il voit est conforme à sa critique précise écrite dans le *De monarchia* et dans ses lettres et ailleurs dans le présent poème : l'Église catholique de Rome est une monstruosité qui détruit la foi chrétienne, la paix politique italienne et la vie de Dante. Dante le poète a donc reçu de Beatrice la commande de répéter, sous forme allégorique ou poétique, ce qu'il a affirmé dans un écrit polémique, politique et philosophique.

Est-il possible que la scène décrive plutôt la destruction de la Rome ancienne ? Personne ne le dit, mais pourquoi pas ? Ou encore est-il possible que la scène décrive plutôt la destruction de la civilisation ancienne ? Ou de la poésie ancienne ? Je ne sais pas si cette hypothèse est valide ou pourrait être validée.

Canto XXXIII.

Morceaux de résumé avec des commentaires idoines.

1. Beatrice écoute un hymne chanté par les sept dames qui l'accompagnent et pleurent. Puis elle annonce, comme le Christ aux apôtres, qu'on ne le verra plus et qu'ensuite on la verra.

Les paroles de Beatrice sont encore une fois au moins audacieuses : elle est comme le Christ qui parle aux apôtres juste avant l'Ascension.

2. Elle se prépare à partir entourée des autres, mais elle demande à Dante de se rapprocher pour lui parler. Elle lui demande de lui poser des questions.

On voit qu'elle remplace Virgile et Stace et Matelda qui servaient par le passé d'informateurs ou de guides de Dante. Dante prépare ainsi son lecteur au nouveau rôle que remplira Beatrice dans le *Paradiso*.

3. Comme Dante refuse de le faire sous prétexte qu'elle sait déjà ce qu'il veut, elle lui annonce que bientôt l'aigle reviendra pour corriger la situation de la prostituée, du géant et du char, soit de Rome corrompue, et donc sans doute de l'Église corrompue. Elle l'enjoint encore une fois d'écrire ce qu'il a vu. Elle lui raconte toute une série d'autres choses plus obscures encore par exemple sur l'arbre qu'ils ont vu. Mais elle signale qu'il ne comprend pas grand-chose.

Or Dante n'est pas le seul qui ne comprend pas grand-chose. Les commentateurs sont d'accord sur au moins un élément : Beatrice annonce que la situation de l'Église sera corrigée par un conquérant. Qui est le conquérant ? Comment le fera-t-il ? Les désaccords sont nombreux. Mais tous notent le chiffre : cinq cents, dix et cinq, soit DXU, qui donne les lettres du mot latin *dux* qu'il faut

réarranger à faisant une sorte de va-et-vient de lecture, *D*, puis *U*, puis *X*, soit *chef*, *maître*, *guide*. Est-il possible que cela rappelle le *di necessità* qui donnait le nom de Dante par un jeu de lecture semblable ?

4. Dante se plaint de la situation : pourquoi Beatrice ne parle-t-elle pas plus clairement ? Elle lui explique que c'est parce qu'il s'est éloigné d'elle, ce dont il ne se souvient plus ; elle ajoute que puisqu'il ne s'en souvient plus, c'est là la preuve qu'il s'est éloigné d'elle. (Un argument semblable est impossible à réfuter.) Dante voit alors deux rivières qui sortent d'une source : il croit que ce sont les rivières du Tigre et de l'Euphrate comme dans la Bible. Mais Matelda lui rappelle qu'elle a déjà expliqué que ce sont les eaux du Léthé et de l'Eunoé.

Dante indique donc qu'il sait très bien que son récit n'est pas conforme à celui de la Bible, qu'il donne d'abord pour être corrigé ensuite. Pourquoi a-t-il changé le récit biblique ? Pourquoi s'organise-t-il pour que le lecteur le voit pour ainsi dire en train de changer le récit biblique ? Et surtout peut-être, et en restant dans la logique du récit, si le personnage Dante a oublié, comment se fait-il que Dante le poète, et donc l'auteur ou le créateur, du poème lui se souvient ?

5. Comme pour répondre à cette difficulté, Beatrice commande à Matelda de conduire Dante à l'Eunoé pour qu'il se souvienne de tout ce qu'il a appris. Dante dit que, comme il est arrivé à la fin du dernier chant du *Purgatoire* et qu'il n'a plus de place pour écrire ce qu'il a vu alors, il ne le dira pas. En tout cas, il était maintenant prêt à monter dans les étoiles, c'est-à-dire aller au ciel.

La toute dernière remarque de Dante est comique : pourquoi ne peut-il pas ajouter des pages ? Il y a une seule contrainte, numérologique, et il indique donc qu'il

y a une telle contrainte. Mais il est évident qu'il aurait pu couper ailleurs pour dire ce qu'il a vu alors. Ces dernières lignes offrent un signe d'un autre secret de la *Commedia*, un secret qui est évident depuis le début pour peu qu'on sache compter : Dante s'est soumis lui-même à des contraintes numériques, comme le nombre de *canti*, et le nombre de vers dans ses *canti*, sans parler du nombre de syllabes dans chacun de ses vers.

Enfin, il y a peut-être ici une autre allusion intertextuelle, soit à la fin de l'évangile de saint Jean, là où l'évangéliste dit qu'il n'a pas écrit tout ce que le Christ a fait. « Jésus a fait encore en présence de ses disciples beaucoup d'autres miracles qui ne sont pas écrits dans ce livre. Mais ceux-ci ont été écrits, afin que vous croyiez que Jésus est le Christ, le Fils de Dieu, et qu'en croyant vous ayez la vie en son nom. » Encore une fois, si cette allusion est valide, Dante se montre assez cavalier avec l'Écriture sainte.

Un brin de synthèse : quoi retenir ?

Il me semble que les remarques qui suivent sont soutenues par le texte de l'épopée *dantienne* et surtout de la deuxième partie du poème.

Dante est un homme politique, et il a une pensée politique, et la *Commedia* est une œuvre politique. En tout cas, lire la *Commedia*, c'est découvrir à tout moment que l'auteur a une pensée politique et que son personnage rencontre des gens qui lui parlent de politique, parce qu'il a eu un vécu politique et qu'il aura un avenir politique. Ne pas tenir compte de cette dimension, c'est ne pas comprendre l'aventure de Dante le personnage et l'intention de Dante le poète qui apparaissent dans le texte qu'on lit. Or le politique est important parce que le politique prend soin, entre

autres, de la sécurité, de l'éducation et de la justice des êtres humains. Un monde politique croche (*smarrito* pour prendre un mot de Dante) sera un monde sans sécurité, sans éducation et sans justice, ou un monde où les menaces physiques, les ignorances et les vengeances seront multipliées.

Mais Dante est aussi un homme religieux. Certes, son poème s'appelle la *Commedia divina* parce qu'il est incompréhensible sans un savoir du texte biblique (Ancien Testament et Nouveau Testament) et une connaissance de la théologie catholique (celle de saint Thomas en particulier) et donc de la philosophie qui structure cette théologie (la pensée d'Aristote).

Mais tout en reconnaissant cette vérité, on est obligé de remarquer que Dante propose des choses qui sont en porte-à-faux par rapport à ces trois dimensions religieuses (philosophie aristotélicienne, théologie thomiste et écritures saintes). Pour ne rappeler qu'un seul exemple, mais d'une importance capitale : à tout moment, Beatrice semble devenir, ou plutôt remplacer, le Christ, la Vierge Marie ou l'Église. Si elle *devient* tous ces êtres par une sorte d'allégorisation magique du personnage, comme le veulent les lecteurs pieux, elle est d'abord bel et bien elle-même dans sa réalité historique et en tant qu'inspiratrice de Dante le poète bien plus que Dante le chrétien.

Si on met ensemble ces deux premières remarques, on en arrive à une troisième, ou à une fusion des deux : en tant qu'homme politique et religieux, Dante est fasciné et inquiet par la question de l'intersection du politique et du religieux. Ce qu'on pourrait appeler la question théologico-politique. Pour lui, c'est le problème social premier.

Enfin, peut-être, la vérité fondamentale est que Dante est un poète bien plus qu'un être politique ou religieux. *Poéin* (faire, fabriquer en grec) est le verbe grec qui a donné les mots français *poète* et *poésie*. En tenant compte de l'étymologie, un poète est un fabricant ou artisan. Il fabrique des poèmes sans doute, mais il fabrique aussi des mondes, et Dante a fabriqué un enfer et un purgatoire, avant de fabriquer un ciel.

De fait, quant au premier point, il y a des vers admirables par leur sonorité ou leurs images. J'en prends quelques-uns. *Et caddi come corpo morto cadde* de l'*Inferno* V, à la fin. Ou les derniers vers de cette deuxième *cantica* avec leurs assonances conformes aux règles que Dante s'est données et qu'il a respectées. Ou le mot *nouveau*, revient trois fois, mais avec le son *ri* qui revient trois fois aussi. Puis, et c'est un dernier exemple, il y a *Purgatorio* XXXI.64-75, avec l'utilisation du mot *barba* en trois sens, qui sont pourtant liés.

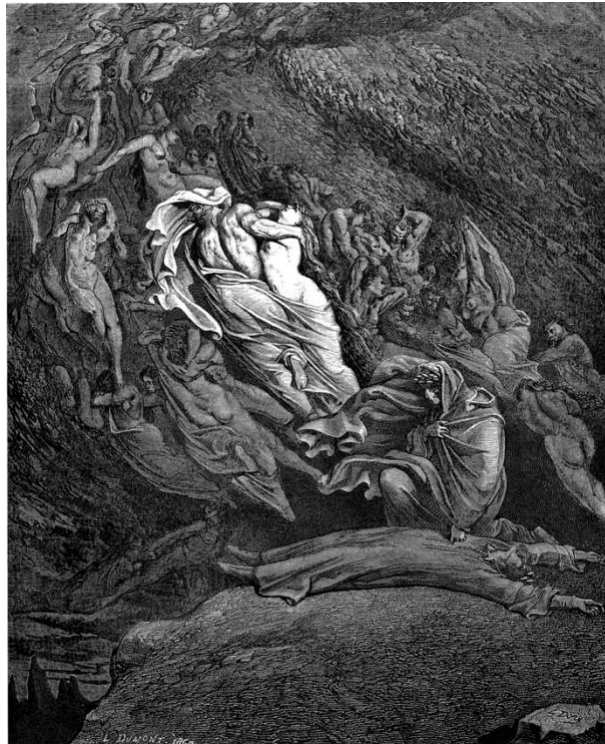
Mais le poète, et certes Dante, fabrique aussi des histoires, des anecdotes remplies de personnages. Car, il faut bien l'avouer à moins de prétendre quelque chose d'incroyable et au fond d'impie, rien de tout ce qu'on a lu pendant des semaines n'est arrivé ; tout, y inclus le cadre physique et intellectuel de cette aventure, est inventé par Dante.

Dante le poète, Dante le fabricant, Dante l'artisan produit donc non seulement des vers, mais encore des événements, et aussi des mondes. Il faut comprendre qu'avant Dante, aucun poète n'avait décrit même un peu l'au-delà chrétien, soit l'enfer, et le purgatoire, et le ciel. C'est ce que Dante fait. Il complète la Bible qui ne dit presque rien au sujet de tout cela. Ou encore Dante le poète amplifie, rend visible, rend crédible, ce que l'Écriture sainte propose de façon bien simple.

Peut-être une dernière remarque est-elle la plus importante encore. Dante, et le personnage et l'auteur, est l'amoureux de Beatrice. Tout ce qu'il fait, toute son œuvre poétique est commandée par cette petite femme de Florence. Mais pour être l'amoureux de Beatrice, Dante est obligé de réfléchir sur l'âme humaine, sur les passions humaines, sur les comportements humains qui suivent ses passions. Et parce qu'il est amoureux d'elle, il emporte son lecteur par son œuvre, dans une réflexion semblable.

Ce qui conduit à une toute dernière remarque. Dante est un penseur. Tous les grands poètes le sont : Sophocle, Euripide et Aristophane chez les Anciens ; Corneille, Molière et Hugo chez les Modernes. Mais dans le cas de Dante, cela est poussé très loin : le monde qu'il invente et les aventures qu'il invente sont souvent des illustrations ou plutôt des reprises de différentes pensées surtout, comme je l'ai déjà dit, celles d'Aristote et de Thomas d'Aquin... Il s'agit, entre autres, de leur pensée cosmologique, de leur pensée psychologique, mais aussi de leur pensée métaphysique. D'ailleurs, à la fin de la *Vita nuova*, il annonce que sa passion pour Beatrice est si grande qu'il veut créer un poème comme on n'en a jamais vu, un poème qui demande qu'il étudie et qu'il s'arme de du savoir de son temps. Or le poème qui s'appelle la *Commedia* inclut tout le savoir humain de l'époque de Dante et donc la philosophie et la théologie, sans parler de l'iconographie de l'ensemble de l'Occident.

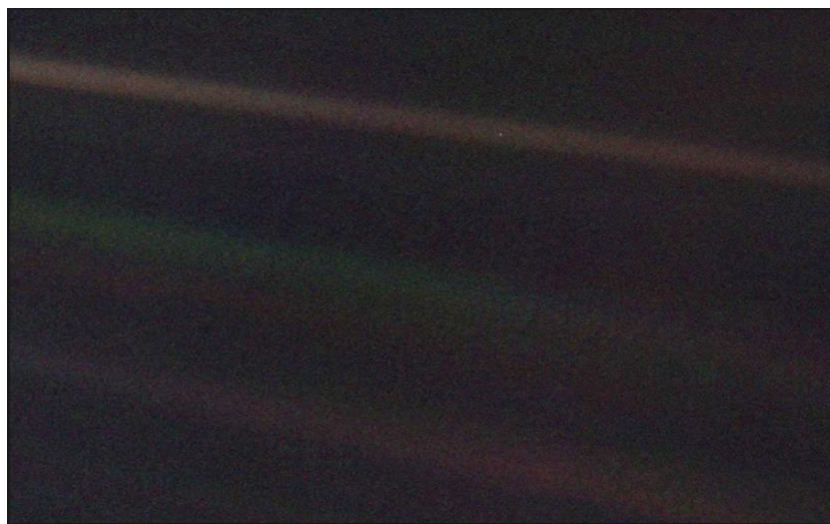
Deux dernières remarques avec des images.



Cette image de Gustave Doré représente un moment de la conversation entre Dante et Francesca. Selon le récit de la belle amoureuse, un livre a eu un effet sur elle et sur son cher Paolo : ils étaient amoureux sans le savoir ; en lisant le livre décrivant l'amour de Guenièvre et Lancelot, ils se sont rendus compte de leur amour à eux et ils ont agi en conséquence, alors qu'ils ne faisaient rien auparavant et donc qu'ils étaient amoureux, mais sans être infidèles à leur ami et époux ; le livre, dit-elle,

a été leur Galeotto, c'est-à-dire leur maquereau ou leur proxénète, et donc celui qui a écrit le récit de Guenièvre et de Lancelot a favorisé leur faute et a été coupable tout autant qu'eux deux. En entendant cela, Dante dit qu'il a perdu connaissance.

Je suggère que cette scène est une prise de conscience par le poète Dante du pouvoir de la poésie et donc du danger que comporte ce qu'il est en train de faire : son poème pourrait libérer dans certaines âmes des pulsions déjà présente, mais inconscientes, des pulsions qui en devenant conscientes pousseront à des actes *injustes*, pécheresses, du moins selon la morale connue de tous.



La seconde image est tirée du projet Voyager I. Parti en 1977, cette sonde a pris une photo de la Terre en 1990, alors qu'elle venait de dépasser Saturne : dans son odyssée, il ne restait qu'Uranus et Neptune à atteindre et ensuite à dépasser en sortant de ce qu'on appelle le système solaire. La dernière photo prise par la sonde a donné ce qui est ci-dessus. Or si on fait bien attention,

on verra un minuscule point plus lumineux dans une des bandes : c'est la Terre qui reflète la lumière du Soleil.

Sur ce point perdu dans une immensité vide, toute l'histoire humaine s'est déployée. Ce point est un point très petit dans un ensemble qui appartient au Soleil. Or le Soleil, le Soleil de la Terre, est une étoile parmi 230 milliards d'étoiles de la galaxie qui s'appelle la Voie Lactée. Et cette galaxie est une galaxie parmi 7350 milliards de galaxies visibles. Le mot *visible* est essentiel : certains astronomes argumentent que pour chaque galaxie visible, il y en a 9 invisibles, pour le moment.

En revanche, d'après ce qu'on sait, il n'y a que sur Terre qu'on trouve la *Commedia*.

Remarques supplémentaires.

Les traductions problématiques.

Il est difficile de traduire un texte et de rendre ce qui est dit dans une langue avec des mots adéquats qui appartiennent à une autre langue (j'en sais quelque chose) ; on peut toujours critiquer en principe parce qu'on voudrait soit une traduction plus serrée, soit une traduction plus élégante, ces deux qualités étant le contraire l'une de l'autre et produisant des effets linguistiques opposés. Cette dernière préférence, l'élégance, est sans doute plus valide quand il s'agit d'une œuvre poétique. Mais trop souvent, on perd beaucoup quand on fait des traductions élégantes, surtout chez un poète (et ils sont nombreux) qui utilise un vocabulaire rigoureux.

En gardant bien ceci en tête, je tiens à signaler ou à proposer des *corrections* à la traduction utilisée durant cet exercice de lecture et de réflexion. Elles me semblent

valides, mais discutables sans aucun doute ; elles s'inspirent toutes du fait que Dante est un poète qui veut enseigner, alors que certaines tournures choisies par la traductrice rendent l'accès à l'enseignement de Dante plus difficile.

Canto I.

4 : le second royaume – le deuxième royaume.

5 : se purifie – se purge.

6 : devient plus digne – devient digne.

20 : faisait sourire – faisait rire.

24 : les premiers regards – les premières gens.

66 : qui se purifient – qui se purgent.

Canto XI.

57 : de son fardeau – de ce fardeau.

126 : trop sur terre – trop là-bas.

Canto XII.

26 : qu'aucune créature – qu'aucune autre créature.

37 : Et toi, Niobé – O Niobé.

63 : dans l'image – il en montrait le signe.

75 : esprit lié – esprit non délié.

Canto XIII.

11 : dit le poète – raisonnait le poète.

85 : Âmes certaines – Gens certains.

91 : et doux – et cher.

103 : Ombre, dis-je – Esprit, dis-je.

110 : me fût donné pour nom – je fusse appelée.

148 : Et je t'en prie – Et je le demande.

Canto XV.

48 : s'il nous le reproche – s'il le reproche.

93 : ce que j'avais vu – ce qui paraissait.

102 : qui me semblait – ce qui me paraissait.

117 : je vis que mon erreur ne m'avait pas trompé – je reconnus mes non fausses erreurs.

Canto XVI.

47 : j'aimai la vertu – j'aimai la valeur.

63 : l'autre ici – l'autre en bas.

71 : car il serait injuste – car ce ne serait pas justice.

Canto XVII.

19 : dans ma vision – dans mon imagination.

27 : en son visage – en sa vue.

43 : ainsi ma vision – ainsi mon imagination.

93 : ou naturel ou de raison – ou naturel ou de cœur.

112 : si on regarde bien – si en divisant j'évalue bien.

128 : où l'âme – ou le cœur.

Canto XVIII.

19 : l'âme – le cœur.

23 : une image – une intention.

24 : en faisant que l'âme – en faisant que le cœur.

31 : ainsi l'âme – ainsi le cœur.

58 : qui sont en nous – qui sont en vous.

86 : sa réponse – son raisonnement.

117 : si tu juges notre loi discourtoise – si tu tiens que notre justice est vile.

Canto XIX.

45 : ces régions mortelles – cette marche mortelle.

113 : tout entière avide – tout entière avare.

Canto XX.

7 : versent – font fondre.

Canto XXI.

13 : Frères – Mes frères.

31 : tiré la vaste gorge – tiré de la vaste gorge.

42 : la coutume – l'usage.

98 : mère et nourrice – maman et nourrice.

Canto XXIV.

19 : le montra – le montra du doigt.

129 : de pauvres fruits – de pauvres gains.

Canto XXV.

67 : aux vérités qui viennent – à la vérité qui vient.

68 : dès se le fœtus – dès que le fœtus.

121 : j'entendit – j'entendis.

Canto XXVI.

18 : réponds à moi – réponds-moi.

123 : l'art et la raison – l'art ou la raison.

Canto XXVII.

19 : Mes bons guides – Mes bonnes escortes.

33 : Et moi, cloué – Et fixé.

34 : dur et figé – fixé et dur.

Canto XXVIII.

72 : qui dure encore – encore.

81 : la brume de – le nuage de.

90 : le brouillard – le nuage.

146 : vis sourire – vis rire.

147 : ces derniers mots – cette dernière invention.

Canto XXIX.

130 : quatre dansaient – quatre faisaient fête.

138 : le plus chers – les plus chers.

Canto XXX.

39 : la puissance – la grande puissance.

44 : vers sa mère – vers sa maman.

116 : tout noble penchant – tout droit penchant.

144 : être goûté – était goûté.

Canto XXXI.

38 : ce que tu avoues – ce que tu confesses.

145 : tu te dévoilas – tu t'es dissoute.

Canto XXXII.

5 : tant le sourire divin – tant le saint rire.

26 : fardeau bienheureux – fardeau béni.

32 : par l'erreur – par la faute.

Canto XXXIII.

12 : *médium* – *modicum*.

36 : les fouaces – les soupes.

43 : et quinze – et cinq.

88 : que notre voie – que votre voie.

142 : une jeune plante – une plante nouvelle.

Dante III

Commedia

Paradiso

Remarque préliminaire.

Ce texte ne reproduit pas le cours donné à l'UTAQ en hiver 2016 : il est la fusion du cours qui fut préparé par écrit, du cours qui a été bel et bien donné et qui intégrait les questions et objections des étudiants, et du cours qui a été repensé *à froid*. En conséquence, ceux qui ont assisté au cours trouveront ici des choses qui furent préparées, mais ont été éliminées lors de la prestation, retrouveront certaines des considérations faites à brûle-pourpoint (mais pas toutes), et découvriront des corrections ou additions faites après coup. De plus, le texte complet a été revu en raison d'une nouvelle prestation proposée dans le cadre des cours du Cercle du savoir.

Première semaine

Lecture du plan de cours.

Comme pour les deux autres séries de rencontres sur les deux premières parties de la *Commedia*, je commence en relisant le plan de cours qu'on a vu et lu dans le bottin

de l'UTAQ. J'y ajoute quelques remarques rapides pour commencer à introduire aux semaines qui suivront.

Le *Paradis* de Dante :
les thèmes philosophiques

Dante Alighieri a créé une œuvre mystérieuse qui porte le nom *Commedia* : elle est la description de la plus folle et de la plus passionnante odyssée de la civilisation occidentale ; après être descendu jusqu'au fond de l'enfer, Dante le personnage grimpe jusqu'au sommet de la montagne qu'est le purgatoire, avant d'entrer dans les sphères successives du ciel.

Pendant dix semaines, nous visiterons les différents niveaux de ce cyclone astronomique qu'est le paradis céleste, en suivant Dante, qui lui-même suit la femme de sa vie, Beatrice, celle qui rend heureux. Or cette montée, la sienne et la nôtre, est pour ainsi dire dogmatique, parce qu'elle permet, voire exige, une longue explication de plusieurs des grandes thèses de la pensée occidentale philosophique et théologique. En revanche, comme le prouve une lecture attentive du texte, cette troisième partie est elle aussi, comme les deux précédentes, remplie d'énigmes et de beautés. Tout en goûtant les beautés et en se creusant la tête à cause des énigmes, on abordera les questions philosophiques, et théologiques, d'ordre politique, éthique et épistémologique.

Le calendrier des travaux est le suivant :

1^{ère} semaine : présentation des thèmes, de la structure et du contexte historique de l'œuvre ;

2^e – 9^e semaines : analyse et discussion des 33 chants du *Paradis* ;

10^e semaine : réponse de deux questions : « à quoi sert de visiter le *Paradis* à la suite de Dante ? » et « que peut bien signifier la *Commedia* ? »

Ce cours fait suite à deux cours sur l'*Inferno* et le *Purgatorio* qui furent proposés aux deux derniers semestres : ceux qui ont suivi lesdits cours continueront donc l'aventure déjà entreprise ; ceux qui s'ajouteront pour ainsi dire en chemin pourront sans doute s'y retrouver, pour autant que le *Paradiso* est une œuvre distincte, différente d'intention et de *coloration* et commandée par sa propre logique.

Il est suggéré de se procurer l'édition GF (édition bilingue avec traduction de Jacqueline Risset), laquelle sera en vente chez Zone et servira au professeur durant les rencontres. En revanche, il existe d'autres éditions valables qu'on peut se procurer avec facilité. De plus, on peut trouver le texte italien ainsi que des traductions françaises sur Internet.

Commentateurs.

Je continuerai ce que j'ai fait pendant deux séries de rencontres, soit lire le texte de la *Commedia*, cette fois le *Paradiso*, en essayant de le comprendre, de saisir ce que Dante pourrait vouloir enseigner, et de faire sentir certaines des beautés de cette œuvre d'art. Mais, c'est une évidence, mon commentaire n'est pas le seul, au contraire. Dante est un auteur qui a suscité de nombreux commentaires et des commentaires suivis, et ce depuis la toute première apparition de son œuvre.

Je signale l'existence de sites universitaires consacrés à Dante. Il y a, par exemple, les sites de Hollander (le

Princeton Dante Project et le *Darthmouth Dante Project*). Sur les pages du second site, sont accessibles 73 commentaires suivis en latin, en italien et en anglais. Je ne m'attends pas à ce que quelqu'un s'en serve, mais on pourra les examiner pour constater que, si je suis fou d'admirer Dante et de vouloir le lire de près, cette folie n'est pas unique : je fais partie d'un groupe très grand, qui existe depuis plusieurs siècles. Je ne suis qu'un petit, très petit, membre d'une tribu très grande qui a traversé les siècles, et qui, j'en suis sûr, continuera d'avancer dans le temps en regardant en arrière vers l'œuvre du *sommo poeta*.

Je signale aussi, à ceux qui voudraient se rattraper, ou se rappeler ce qui a déjà été vu, qu'on peut trouver les notes de cours des deux séries précédentes, qui portaient sur l'*Inferno* et le *Purgatorio*, sur ma page Internet.

Pour s'y rendre, on met l'adresse suivante dans la barre d'adresse de son fureteur, ou navigateur, comme disent les Français.

<http://grald-allard-jmra.squarespace.com/>

Puis, on clique sur l'image qui porte le sous-titre *Cours*. On y trouvera sous deux rubriques, tout ce qu'il faut pour lire les notes de cours des deux séries de rencontres précédentes. On trouvera aussi un document qui contient les images utilisées dans ces cours ; ils portent le titre « Iconographie du cours sur la *Commedia* ».

Je prends l'occasion qui m'est offerte, pour signaler qu'on vient d'établir à Paris et à la Sorbonne une Société dantesque de France (Bruno Pinchard). J'ai lu cela dans l'*Osservatore Romano*, il y a quelques jours.

Pour compléter cette filière franco-italienne, je signale aussi que Balzac a écrit un petit roman, *Les Proscrits*, qui fait partie de sa *Comédie humaine*. (Il faut être tout à fait sourd et aveugle pour ne pas saisir que la *Comédie humaine* doit beaucoup à la *Divina Commedia*, et qu'elle s'y oppose depuis son titre même.) Quoi qu'il en soit, dans ce roman, Balzac décrit le passage, peut-être historique, de Dante à Paris. Ce texte porte sur les penseurs immenses, disons balzaciens, qui ont été exilés par leurs concitoyens incapables d'accepter leur grandeur. C'est un thème cher à Balzac, et au fond à toute la littérature romantique, soit celui du génie incompris. Or dans ce roman, Balzac parle de Siger de Brabant, un philosophe qui fut chassé de Paris et de la France à cause de ses idées hétérodoxes. Comme par hasard, Dante met Siger de Brabant dans un des cercles du ciel. J'y reviendrai sans aucun doute.

La vie de Dante.

Je rappelle les événements essentiels de la vie de Dante. Il est possible que ceux qui ont déjà entendu cette mini-biographie en tireront l'occasion de poser des questions qu'ils n'ont pas pu par le passé. Sans vouloir *réduire* l'œuvre du *sommo poeta* à sa biographie ou d'expliquer l'une par l'autre, il est normal de vouloir connaître quelque chose de la vie de l'auteur d'une œuvre qu'on lit ; or dans le cas de Dante, une connaissance de sa biographie est même nécessaire pour une raison qui tient au contenu même du récit : le héros de l'œuvre de Dante est Dante lui-même devenu personnage ; en conséquence, la connaissance des événements de la vie de Dante, l'homme de l'Histoire, éclaire souvent ce qui arrive dans l'histoire que raconte Dante le poète au sujet de Dante son personnage.

1265. Dante naît à Florence : il appartient à la petite noblesse et est de condition respectable, mais modeste.

Depuis des siècles déjà, dans Florence et dans d'autres villes italiennes, il y a lutte politique et même militaire entre les guelfes (les partisans de la papauté, comme pouvoir politique) et les gibelins (les partisans de l'empereur allemand et du coup d'une sorte d'indépendance humaine par rapport aux forces religieuses). C'est un conflit politique qui déborde à tout moment en violences politiques et en renversements de régime.

Dante est de famille guelfe. Or le thème des pouvoirs opposés religieux et politique est cher à Dante, et essentiel pour comprendre plusieurs passages de sa *Commedia* : même dans le *Paradiso*, même dans le ciel donc, le problème politique est un enjeu important.

1274. Dante voit Beatrice pour la première fois ; cela se passe sur le pont Santa Trinità qui traverse l'Arno, mais du côté de la cité, quand on arrive depuis l'Oltrarno.

Cette rencontre, selon le témoignage explicite et répétée de Dante, est l'évènement le plus important de sa vie : en voyant Beatrice, Dante a découvert l'amour, mais aussi en même temps, et par rétroaction, la poésie : la poésie sert à dire l'amour, et l'amour rend poète.

1281. Le père de Dante meurt. Dante a 16 ans, et du coup, il devient le chef de la famille. Pourtant, il devient aussi ami de jeunes poètes de Florence et semble avoir passé beaucoup de son temps et de son énergie à pratiquer ses amis poètes et à créer des œuvres idoine. Les premières œuvres de Dante sont les témoins de cette époque.

Plusieurs des amis poètes de Dante de cette époque se trouvent dans diverses parties de la *Commedia*. Dante ne se gêne pas pour les mettre en enfer, au purgatoire et au ciel selon une logique qui échappe aux commentateurs. Pour ma part, j'en tire au moins la conclusion que le statut du poète et de la poésie est important pour Dante, si important qu'on en traite dans les trois *cantiche*.

1285. Dante épouse Gemma Donati. Ils auront au moins 4 enfants.

Pour ce qui est de Beatrice, la femme de la vie du poète, elle s'est mariée elle aussi (avant Dante). Ceux qui voudraient que Dante ait eu des aventures avec elle, ou qu'il se soit marié par dépit amoureux, ne peuvent trouver aucun document ou indication solide qui leur permette d'appuyer leurs rêveries, et certes pas dans les écrits de Dante lui-même. Rien n'est impossible sans doute, mais au fond, on ne sait à peu près rien là-dessus.

1289. Dante est soldat dans l'armée guelfe lors d'une bataille cruciale, qui mène à la défaite finale des gibelins, du moins en Toscane et à Florence.

Tout de suite, les guelfes se divisent en Blancs et Noirs : les Blancs étaient critiques envers la papauté, en particulier envers le pape Boniface ; en somme, la division entre les guelfes et les gibelins est reprise sous un autre nom. Par son père, Dante se trouvait dans le groupe des guelfes, et par son beau-père (les Donati) dans le groupe des Noirs. Or il est clair que pour sa part, Dante est dans le groupe des Blancs, et donc qu'il a des sympathies politiques certaines pour les gibelins de l'Italie, tout en s'insérant de fait dans la lutte politique florentine qui perdure malgré la victoire des guelfes.

1290. Dante entreprend des études qui lui permettront d'améliorer son statut politique dans la cité : il étudie pour être médecin, ou pharmacien, et donc pour appartenir à une des corporations de Florence, qui sont les bases politique et économique de la cité. Vers cette date, Beatrice meurt.

1295. À 30 ans, Dante publie *Vita nuova*, une collection de poèmes, qui raconte sa vie amoureuse et surtout sa rencontre avec Beatrice, et les effets de celle-ci sur lui en tant que poète.

La même année, Dante entre dans la corporation des médecins et marchands d'épices (pharmaciens). C'est le début de sa vie politique la plus mouvementée.

Il faut bien comprendre que Dante était à la fois un homme et un chef de famille avec les responsabilités idoines, et donc un acteur politique, mais aussi un poète, qui existait bel et bien parce qu'il publiait et qu'il était lu. L'image du poète retiré dans son étude en train de produire des œuvres pour l'éternité, puis fêtant avec ses amis poètes au mépris de toute autre activité, cette image, en supposant qu'elle soit autre chose qu'une phantasme romantique, ne tient pas du tout pour Dante, et en général elle n'est pas valide pour les gens de son époque. Ce qui ne veut pas dire qu'il trouvait facile de mener ces trois dimensions de front.

1300. Dante travaille à l'unification de sa patrie au moyen de son action politique à la suite des affrontements répétés entre les Blancs et les Noirs, en particulier à Florence.

En principe, l'action de la *Commedia*, a lieu en cette année.

1301. Dante, envoyé en ambassade par la cité de Florence, est retenu à Rome par le pape Boniface. Il va presque de soi que la position politique que représentait Dante ne plaisait pas au pape. Il semble que le pape ait joué un double jeu en le retenant à Rome pendant que les acteurs politiques florentins plus près de la papauté agissait à Florence.

1302. Alors qu'il est encore retenu à Rome, Dante est condamné à l'exil par ses concitoyens du clan des Noirs.

1304. Alors qu'il vit sans doute à Vérone, sous la protection de Cangrande della Scalla, le maître de la ville, Dante commence à écrire la *Commedia* (soit la première *cantica Inferno*). Il écrit à peu près à la même époque *Convivio*, un texte philosophique et anthropologique en italien, qu'il ne terminera pas, et *De vulgari eloquentia*, un texte philosophique et philologique en latin, qu'il ne terminera pas non plus.

1305. La papauté est transférée à Avignon par le pape Clément V.

La raison officielle, et véritable sans doute, était d'échapper ainsi à l'influence des familles italiennes (en particulier les Colonna et les Orsini) ; mais le fait que le pape est de nationalité française a dû jouer aussi. Il ne faut pas imaginer que le problème politique que dénonce Dante est réglé, au contraire.

1310. Dante compose *De Monarchia*, un texte de philosophie politique en latin, et le *Purgatorio*, la deuxième *cantica* de sa *Commedia*, qu'il termine. Les dates de composition de tous ces textes et poèmes est sujette à caution : dans les milieux universitaires, on en

débat, et souvent avec un œil sur la cohérence ou de l'incohérence de l'œuvre dans son ensemble.

En Italie, c'est l'année de la descente d'Henri VII, chef politique allemand. Mais dès 1313, Henri VII meurt. Cet événement est capital pour le poète : Dante a souvent présenté Henri VII, devenu le maître politique de l'Italie, comme la solution politique aux malheurs de l'Italie, et à ses propres malheurs.

1315. Dante refuse de rentrer à Florence malgré qu'il ait été gracié.

Il semble qu'il y a ait eu une évolution chez lui : à la longue (ça fait plus de dix ans qu'il vit hors de Florence), il se conçoit comme un homme sans pays, sans patrie, un homme arraché à la vie politique véritable. De plus, il semble avoir trouvé moyen de vivre et de faire vivre sa famille hors des frontières de Florence.

1320. Dante finit la *Commedia (Paradiso)*.

1321. Dante meurt à Venise (?), alors qu'il y est en ambassade pour la ville de Ravenne. Il est enterré à Ravenne. Les citoyens de Ravenne ont toujours refusé de rendre les ossements du poète à sa ville de naissance.

Le paradis et le ciel : un peu d'astronomie.

À la fin du *Purgatorio*, Dante se trouve avec Beatrice dans le paradis terrestre, où, selon la doctrine chrétienne et le témoignage de la Bible, se trouvaient Adam et Ève lorsqu'ils furent créés par Dieu.

Mais pour un chrétien, le vrai paradis, c'est le Ciel, où se trouve Dieu et les âmes (et plus tard se trouveront aussi les corps) des hommes et des femmes qui seront

sauvés, soit les corps et les âmes des bienheureux. Tous les autres iront en enfer, alors qu'il existe aussi, peut-être, une place pour ceux qui ne sont pas sauvés ni maudits, soit les limbes. Comment les hommes sauvés, et maudits, avec leurs corps pourront être dans un lieu non physique avec Dieu qui n'a pas de corps, ou avec l'ange Satan, qui n'en a pas plus, cela est un problème logique terrible ; pour parler comme un bon chrétien, c'est un mystère.

De plus, et pour passer à un autre sens du mot, pour tout être humain, le ciel est un lieu physique, qu'on peut étudier par l'astronomie. En un sens, la plus grande partie du *Paradiso* se passe dans le ciel astronomique, qui est comme la porte d'entrer du ciel post-astronomique et donc non physique.

1. En tout cas, dans le *Paradiso*, Dante présente le lieu physique qu'on étudie par l'astronomie comme une sorte de théâtre, où se montrent les âmes (et non les corps spirituels des humains morts, comme dans les deux *cantiche* précédentes) ; ces humains sauvés sont déjà tous ensemble dans un autre ciel ; c'est un ciel qui dépasse le ciel de l'astronomie, et donc un autre ciel, qui n'a plus les caractéristiques du ciel physique, et surtout qui recevra les corps des hommes et des femmes déjà sauvés et sauvés après le récit de Dante. Si quelqu'un ici se perd un peu dans tout cela : plusieurs ciels, et des lieux physiques étranges et des non-lieux non physiques dans lesquels se trouvent Dieu, et des âmes et des corps, il n'est pas le seul.

Quoi qu'il en soit, pour comprendre la troisième partie de la *Commedia*, qui se passe presque toujours, je le rappelle, dans le ciel physique ou astronomique, il faut savoir quelque chose de l'astronomie aristotélicienne,

soit la façon de se représenter le Soleil, la Lune, les planètes et les astres et leurs mouvements visibles.

Du temps de Dante, l'univers est pensé sur le modèle géocentrique. Cela veut dire que la Terre est au centre d'une série de sphères qui se succèdent en s'incluant les uns dans les autres comme une poupée russe cosmique. Il y a donc la Terre, qui est une sphère et pour ainsi le point central de l'Univers. Puis, la première sphère qui englobe la sphère terrestre – ce n'est pas un cercle à deux dimensions, mais une sphère à trois dimensions – est celle de la Lune, puis viennent celles de Mercure, de Vénus, du Soleil, de Mars, de Jupiter, de Saturne, du ciel étoilé (qui contient toutes les étoiles qu'on voit durant une nuit sans nuages). Puis viennent la sphère cristalline qui serait au-delà de toutes les étoiles (c'est une neuvième sphère) et enfin l'empyrée, qui par-delà toutes les sphères et en même temps autre chose qu'une sphère. Dante décrit ce lieu étrange comme une sorte de lieu par-delà toutes les sphères, mais qui est comme un point. Ce qui veut dire qu'on part de la Terre qui est comme le point central des sphères cosmiques concentriques pour arriver à une super-sphère qui est si grande qu'elle est minuscule comme un point ou si petite qu'elle n'est plus une sphère. Quand on compte les sphères astronomiques, on arrive à neuf sphères avec l'empyrée, un dixième *lieu*, qui est par-delà les lieux et qui est sans lieu : il englobe tout, et on y aboutit, comme je l'ai dit, à la fin du récit de Dante. Si on ajoute la Terre qui est une première sphère qui est contenue par la sphère de la Lune, cela donne onze, soit neuf sphères astronomiques, une sphère terrestre centrale et une sorte de sphère qui n'en est pas une, mais un point sans dimension.

2. Mais il y a plus. Car il faut se souvenir ces différentes sphères astronomiques sont les lieux de différentes âmes

qui se présentent à Dante : dans le *Paradiso*, Dante monte d'une sphère à l'autre, mais en même temps, différentes âmes *descendent* depuis l'empyrée pour se montrer à lui (et au lecteur) et lui parler. Or elles se présentent selon différentes caractéristiques, que j'appellerais *psycho-logiques* ou selon différents éthos. Pour ne donner qu'un exemple en deux temps, dans la sphère de Mars, ce sont des âmes de guerriers, ou du moins des âmes qui savent lutter, qu'on retrouve, alors qu'on a trouvé des âmes d'amoureux, ou des âmes qui se définissent par l'amour, dans la sphère de Vénus. Il est certain que les noms des astres, qui renvoient à des dieux gréco-romains et à leurs attributs traditionnels, sont importants ; les astres/dieux représentent les choix *poético-psychologiques* que fait Dante quand il expose sa façon de comprendre les pulsions humaines fondamentales et donc les types humains premiers et dans la hiérarchie des caractères.

Quand on y songe, on trouve donc dans la structure du récit du paradis, comme dans la structure du récit de l'enfer et de celui du purgatoire, une représentation des types d'âmes, ou des types d'humains. Ainsi pour faire vite, on pourrait dire qu'en descendant en enfer on va vers des péchés plus en plus méchants, qui font appel à des dimensions de plus en plus viles de l'âme humaine, alors qu'en montant sur la montagne du purgatoire, on va vers des défauts de moins en moins graves, qui minent les âmes de façon de moins en moins délétère. Pour ce qui est du paradis, on va vers des conditions de plus en plus spirituelles, et en gros on va des qualités humaines tout à fait humaines vers les qualités humaines de moins en moins humaines, ou de plus en plus divines.

3. Enfin, durant cette odysée céleste, ou durant ce trip supercéleste, qui est en même temps une analyse

psychologique en symétrie avec les lieux, on rencontre des anges de plus en plus angéliques, qui sont eux aussi en symétrie avec les lieux. Donc, dans le *Paradiso*, en plus d'une géographie céleste, et d'une psychologie céleste, on a droit à une *angéologie*.

Il faut comprendre que selon la théologie catholique, tous les anges ne sont pas égaux : il y a une hiérarchie angélique. Il y a trois degrés d'anges, et chaque degré à trois niveaux, alors que chaque niveau constitue un chœur ; il y a donc neuf chœurs d'anges, qui sont plus ou moins purs, ou spirituels, ou angéliques. Ceux qui connaissent Dante et sa passion pour la numérologie devinent qu'il trouvait ce détail tout à fait satisfaisant et qui l'a exploité autant qu'il a pu dans son poème.

Voici les noms des sortes d'anges selon leur position sur l'échelle de la spiritualité à neuf degrés. Cela va des Anges (nous avons tous un ange gardien), vers les Archanges (Michel, Raphaël et Gabriel, par exemple) pour aboutir aux Principautés ; ce sont les trois chœurs du troisième degré. Quand on monte à deuxième degré, on trouve les Puissances, les Vertus et les Dominations. Enfin, au degré suprême, se trouvent les Trônes, les Chérubins et les Séraphins.

Je signale que s'il y a des anges, il y a de bons anges et de mauvais anges. Ainsi Satan, ou le Diable, ou Lucifer, est le chef des anges méchants. Selon la tradition biblique, il est même un séraphin déchu. Je rappelle qu'en suivant Dante dans la *Commedia*, on rencontre Lucifer dans le dernier cercle de l'enfer, sans parler de toute une série d'autres démons qui occupaient les différents cercles. De plus, on rencontre de bons anges dans le purgatoire, entre autres aux passages d'un niveau à l'autre dudit purgatoire. Et, comme je viens de le dire, dans le paradis, on rencontre des membres des

différents chœurs des anges. Que font les anges ? Bien des choses sans doute, mais comme ils sont des chœurs, ils produisent de la musique. Car la musique est une des données sensorielles les plus importantes du *Paradiso*.

Mais il faut rappeler que les anges n'ont pas de corps, mais dans la *Commedia*, les démons et les anges en ont. Dante ne s'explique jamais sur cette question, mais on peut supposer que les explications proposées par la bouche de Stace au sujet des corps des âmes sans corps dans le *Purgatorio*, ou celle qu'il a donnée dans le *Paradiso* par la bouche de Beatrice, pourraient servir ici aussi.

4. D'où vient tous ces détails : de la Bible, de la théologie juive, de la théologie islamique, de diverses *contaminations* venues de la philosophie grecque et surtout platonicienne. C'est ainsi que par exemple Thomas d'Aquin, que Dante en tant qu'homme bien éduqué connaissait, est un expert en angéologie. Voilà d'ailleurs pourquoi on l'appelle le docteur angélique. C'est ainsi aussi que Dante explique à un moment donné du *Paradiso* que les anges tels qu'ils les présentent est conforme à l'enseignement de Denys l'Aréopagite qui l'aurait reçu de saint Paul du fait de son voyage au ciel. Il va presque sans dire que Thomas d'Aquin a connu son traité qui s'appelle *De la hiérarchie céleste*.

Le changement astronomique fondamental.

Certains diront, et ils ont peut-être raison, que la question de la géographie du ciel constitue une somme des détails pour quelque chose de joli peut-être, mais de peu significatif au fond.

En tout cas, pour ce qui est du sens poétique des cercles astronomiques, il faut rappeler d'abord que les trois

parties de la *Commedia* propose des cercles concentriques : les cercles descendant de l'enfer, qui vont du plus grand au plus petit, les cercles montant du purgatoire, qui vont encore une fois du plus grand au plus petit, et enfin les sphères cosmiques, qui sont des cercles à trois dimensions, allant du plus petit (la sphère de la Terre, où se trouve l'enfer et le purgatoire) au plus grand pour aboutir à une sorte de renversement spectaculaire où, je le répète, la dernière sphère n'est pas une sphère, mais un point, qui n'a aucune dimension, et qui est peut-être Dieu lui-même. Il est certain que le poète Dante tenait à ses jeux de miroirs géométriques et donc que les sphères cosmiques sont tout à fait conformes à son projet poétique.

Mais il faut voir aussi que l'astronomie *dantienne*, qui est d'abord aristotélicienne ou *ptoloméenne* avec ses sphères, a un sens philosophique et anthropologique profond. Pour en commencer à le saisir, il faut savoir comment les Anciens, les Aristotéliciens disons, et Dante en était un, comprenaient le monde physique, et comment les Modernes, les Newtoniens dirais-je, les hommes d'aujourd'hui en somme, comprennent ce même monde.

Dans le monde tel qu'Aristote le comprend, il y a deux types de lieux, le lieu des lignes droites et le lieu des lignes courbes. Le monde des lignes droites, le monde infra-lunaire, ou sublunaire, est le monde du haut et du bas, mais aussi le monde de la naissance et de la mort, le monde de la contradiction et des conflits. Le monde des cercles, le monde supra-lunaire, est le monde sans haut et sans bas, le monde d'un mouvement qui est au repos, un monde sans naissance et donc un monde sans mort. Le monde physique est donc hiérarchisé : le monde supérieur, le monde d'en haut, est meilleur que le monde d'en bas, où vivent les humains ; or le monde inférieur

voudrait être comme le monde supérieur. De plus, le monde des lignes droites est lui aussi hiérarchisé, et les morceaux du monde infra-lunaire sont finalisés. Car dans le monde infra-lunaire, il est meilleur d'être en haut que d'être en bas, et différentes parties du monde *veulent* aller vers le haut ou le bas selon la *perfection* de leur nature. Ainsi quand une pierre tombe, ou que le feu monte, c'est parce que ces éléments aiment les uns le bas, et les autres le haut, mais aussi parce que le feu est plus *vrai* que la terre.

Tout cela est lié à la psychologie humaine : si le cosmos est organisé sur l'inférieur et le supérieur, et que toutes les parties en sont pour ainsi dire aimantées par le bien et le meilleur, il en est ainsi aussi de la vie humaine : il y a des humains meilleurs que d'autres parce qu'ils pratiquent des vies meilleures. C'est ce qu'on découvre par exemple en lisant l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote. Voilà pour le monde et l'homme à la manière d'Aristote et donc de Thomas d'Aquin et donc de Dante.

Quand Newton arrive avec sa nouvelle physique et son nouveau cosmos, les mondes supra-lunaire et infra-lunaire deviennent un seul monde parce qu'il n'y a plus qu'une seule force, une force en ligne droite, l'attraction, qui produit des mouvements réguliers qui vont vers le haut, vers le bas et en rond. Le mouvement circulaire, loin d'être d'une nature différente du mouvement rectiligne, est le résultat (c'est la mathématique moderne, et les calculs différentiel et intégré qui le disent) de deux mouvements rectilignes (l'attraction et l'inertie) qui produisent un double mouvement rectiligne infiniment petit qui est, à toutes fins pratiques, le mouvement circulaire. En tout cas, dans le monde newtonien, qui est le monde que comprennent les humains depuis environ 1700, tout est égal, mais en conséquence tout naît, et tout meurt, même les étoiles

et les planètes, et au fond tout peut être partout parce que tout est en gros égal et semblable. Dans un monde newtonien, aller sur une autre planète, ou dans la sphère d'une autre planète, c'est la même chose que de vivre en bas avec les humains. Or cela n'est pas du tout vrai pour Dante. Donc la structure cosmique correspond à une structure et une hiérarchie psychologique ou morale. On devine qu'un cosmos newtonien est plus hostile à une conception hiérarchisée de la vie.

Les ressemblances entre les deux premières parties et la troisième.

La *Commedia* est une œuvre gigantesque faite de plusieurs parties, dont le *Paradiso* est la troisième. Il serait donc bon de comparer en gros les trois parties. Je signale d'abord quelques points communs.

1. Dans les trois parties de l'œuvre de Dante, il y a des réflexions morales et politiques. Cela apparaît peut-être surtout dans la critique constante que Dante fait de la papauté. Il y aurait toujours moyen de penser que ce dernier point tient à la vie particulière de Dante et que ses considérations, lancinantes, sont une sorte de lubie personnelle. Mais il faut voir, ou du moins entretenir l'hypothèse, que si Dante en parle, et en parle partout, et en parle même au ciel, c'est parce que pour lui, cette question est cruciale, et concerne tous les Italiens, voire tous les humains, et que la mauvaise réponse, la mauvaise façon de comprendre ces choses, produit de grands maux sur le plan humain parce qu'on agit selon ce qu'on pense ou imagine. Ceci est sûr : on ne peut pas comprendre le poème de Dante, et les trois parties de son poème, si on n'essaie pas de comprendre cette question, et bien d'autres questions morales et anthropologiques ou psychologiques.

2. Dante est un artiste, et les artistes sont passionnés par la beauté sous toutes ses formes. Pour Dante, la structure, ou l'ordre, ou les effets miroirs, est une des formes, ou causes, de la beauté. Aussi, dans les trois parties de l'œuvre de Dante, les nombres sont importants. (J'en ai déjà parlé, et j'ai multiplié les exemples où cette dimension joue dans le poème de Dante.) Pour donner, ou redonner, un premier exemple, il y a trois parties, ou *cantico*, à sa *Commedia*, et chaque partie à 33 chants, ou *canti*. Cela fait 99 parties, soit $3 \times 3 \times 11$. Quand on ajoute un *canto* d'introduction, cela fait 100 *canti*, soit 10×10 .

Or, de plus, chaque *canto* est fait de *terzine*, auquel on ajoute un dernier vers. Or chaque vers à 11 syllabes, ce qui fait que chaque *terzina* a 33 syllabes, soit 3×11 .

Je ne dirai rien des exemples de groupes de 7.

En somme, quand on lit Dante, il faut toujours compter. Quand on le fait, on découvre, des 3, des 7, des 10 et des 11 partout.

Ce qui est vrai des deux premiers *cantico* est vrai du dernier. Il y a une dimension numérolgique, si l'on veut, à l'œuvre de Dante, et donc à ses trois parties, et donc au *Paradiso*.

c. Il y a donc des beautés pour ainsi dire cachées dans le texte de Dante. Mais il y a plus encore de secrets ou d'énigmes. Dante insiste dans les deux premières *cantico* qu'il y a des messages dans son texte, et pis encore qu'on y trouve des messages cachés. Ceux qui voudront le vérifier pourront examiner deux passages, soit *Inferno* IX.61-63 et *Purgatorio* IX.70-72. (Est-ce un hasard, si ces avertissements se trouvent dans des *canti* dont le chiffre numérateur est 9 ?) On verra sous peu que

dans le *Paradiso*, Dante continue d'affirmer qu'il y a des messages, et des messages cachés, dans son texte.

On peut regimber contre cela, en disant que c'est contraire à l'esprit de la poésie, et que cela rend la lecture difficile, voire impossible. La seule réponse est de dire qu'on n'y peut rien : c'est Dante qui le veut ainsi. Mais on peut aussi en tirer au moins un avantage qui aidera à comprendre et apprécier son poème : Dante veut qu'on réfléchisse pendant qu'on lit ; il conçoit son poème comme une œuvre pédagogique ; il est donc utile de reconnaître qu'il y a des messages et des messages cachés, car cela aiguise l'attention du lecteur éventuel, du moins du lecteur qui a l'honnêteté de lire une œuvre comme l'auteur voulait qu'elle soit lue.

Deuxième semaine

Quelques peintures.

Si tout marche bien, je présenterai chaque semaine quelques peintures qui représentent de grandes scènes tirées de l'histoire sainte. Ça fera trois fois trois présentations de trois peintures, ce qui serait un chiffre excellent, du moins selon la numérogie de Dante. On trouvera les images elles-mêmes dans un autre dossier qui porte le titre « Iconographie du cours sur la *Commedia*. »

Pourquoi présenter des peintures ? C'est une façon de montrer que ce que fait Dante, soit utiliser l'histoire sainte, et la théologie catholique et la religion chrétienne comme bases de son œuvre d'art, ne lui est pas propre : les plus grands peintres et les plus grands musiciens de l'Occident, mettons par exemple, Bach, Haydn et Mozart, en ont fait autant. De plus, on peut dire que les peintres, et les musiciens et les poètes de l'époque chrétienne ont continué ce que faisaient déjà les artistes grecs et romains avant l'arrivée du christianisme, soit intégrer le religieux à l'artistique, ou vice versa.

Pour reprendre et insister, je ferai ces présentations dans le cadre des rencontres sur Dante, parce qu'à mon avis, comme je l'ai présenté dans les séries de rencontres précédentes, un des aspects les plus intéressants et les plus problématiques de l'œuvre de Dante est la relation entre sa piété et son art, ou en entre son élan poétique et son élan religieux : est-il un chrétien qui utilise la poésie en la mettant au service de sa foi, ou un poète qui utilise le christianisme, en le mettant au service de son œuvre ? Et d'abord est-il possible de répondre à cette

question ? Je rappelle, et même je répète, que selon le Christ, nul ne peut servir deux maîtres.

Parlant de servir un maître, le premier exemple que je propose est celui du sacrifice d'Isaac. Le récit en est tiré de la *Genèse*, soit du premier livre de la Bible. C'est une des scènes les plus terribles du texte sacré de juifs et des chrétiens. Abraham, qui est fidèle à Yahvé, reçoit la commande de sacrifier son fils Isaac, son seul fils, son fils promis par Dieu, son fils qui n'a fait aucun mal. Dieu dira qu'il voulait vérifier si Abraham avait la foi. C'est à partir de ce geste selon Paul dans son épître aux Romains (chapitre 4), qu'Abraham est le père de la foi.

Voici le texte biblique (*Genèse XXII 1-18*).

1. Après ces événements, Dieu mit Abraham à l'épreuve. Il lui dit : « Abraham ! » Celui-ci répondit : « Me voici ! »
2. Dieu dit : « Prends ton fils, ton unique, celui que tu aimes, Isaac, va au pays de Moriah, et là tu l'offriras en holocauste sur la montagne que je t'indiquerai. »
3. Abraham se leva de bon matin, sella son âne, et prit avec lui deux de ses serviteurs et son fils Isaac. Il fendit le bois pour l'holocauste, et se mit en route vers l'endroit que Dieu lui avait indiqué.
4. Le troisième jour, Abraham, levant les yeux, vit l'endroit de loin.
5. Abraham dit à ses serviteurs : « Restez ici avec l'âne. Moi et le garçon nous irons jusque là-bas pour adorer, puis nous reviendrons vers vous. »
6. Abraham prit le bois pour l'holocauste et le chargea sur son fils Isaac ; il prit le feu et le couteau, et tous deux s'en allèrent ensemble.
7. Isaac dit à son père Abraham : « Mon père ! — Eh bien, mon fils ? » Isaac reprit : « Voilà le feu et le bois, mais où est l'agneau pour l'holocauste ? »

8. Abraham répondit : « Dieu saura bien trouver l'agneau pour l'holocauste, mon fils. » Et ils s'en allaient tous les deux ensemble.

9. Ils arrivèrent à l'endroit que Dieu avait indiqué. Abraham y bâtit l'autel et disposa le bois ; puis il lia son fils Isaac et le mit sur l'autel, par-dessus le bois.

10. Abraham étendit la main et saisit le couteau pour immoler son fils.

11. Mais l'ange du Seigneur l'appela du haut du ciel et dit : « Abraham ! Abraham ! » Il répondit : « Me voici ! »

12. L'ange lui dit : « Ne porte pas la main sur le garçon ! Ne lui fais aucun mal ! Je sais maintenant que tu crains Dieu : tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique. »

Les trois représentations de cette scène si terrible et si importante sont les œuvres d'Andrea Del Sarto (1486-1530), de Fra Lippo Lippi (1406-1469) et de Rembrandt van Rijn (1606-1669).

Ce qui a été fait.

La semaine dernière, j'ai proposé une introduction aux rencontres sur le *Paradiso* de Dante.

J'ai repris la description du cours telle qu'elle paraissait dans le bottin de l'UTAQ.

Puis, j'ai parlé, trop vite sans aucun doute, des commentateurs de la *Commedia* qu'on peut consulter à partir d'Internet, et j'ai brossé un tableau de la vie de Dante et de son milieu.

J'ai traité aussi de la géographie cosmique de l'odyssée de Dante dans le paradis. Et j'ai ajouté quelques remarques sur la différence entre l'astronomie ancienne et moderne, ou aristotélicienne et newtonienne.

Enfin, j'ai signalé quelques points de ressemblances entre les deux premières parties de la *Commedia* et la troisième qui sera abordée dès aujourd'hui, pour ensuite commencer à signaler les différences les plus importantes et les plus significatives entre les tonalités des deux premières parties et celle de la troisième.

Malheureusement je n'ai pas pu finir ces remarques, mais j'avais commencé à signaler les nombreux néologismes de Dante, des néologismes qui sont presque toujours des verbes. Ce détail est important, ai-je souligné, parce que chez Dante le ciel est un lieu qui bouge beaucoup ; le ciel est pensé par lui comme un lieu où les âmes des saints tournoient, et où on bouge de plus en plus à mesure qu'on *monte* dans le ciel parce que les sphères de plus en plus grandes tournent de plus en plus vite. À la fin de ladite montée, on va, si on veut bien, à la vitesse de la lumière, ou pour parler comme Dante le dirait à la vitesse de l'éternité. Ladite éternité est pensée comme un mouvement si rapide qu'il n'y a plus de mouvement, tout comme un point est une sphère qui n'a pas de dimension.

Je recommence donc avec ce point que j'avais entamé et je finis la présentation des différences qui distinguent le Paradiso des deux premières *cantiche*.

Les différences entre les deux premières parties et la troisième.

Il est certain donc que la troisième partie de la *Commedia* est semblable aux deux premières. Mais elle a aussi des caractéristiques à elle. Comme l'*Inferno* est différent du *Purgatorio* sur certains points, le *Paradiso* est différent des autres parties. En tout cas, la troisième partie a des caractéristiques qu'il vaut la peine de signaler.

1. La troisième *cantica* est pleine de néologismes. Qu'est-ce qu'un néologisme ? C'est un mot nouveau, comme le veut l'étymologie du mot, soit, pour être plus précis, c'est un terme inventé par quelqu'un pour accomplir une tâche spécifique. À l'époque contemporaine, le monde de la science expérimentale moderne est en grande partie celui des néologismes inventés par les scientifiques et les techniciens, qui en principe leur appartiennent en exclusivité, mais qui parfois entrent dans la langue de tous les jours. Les exemples sont trop nombreux et trop familiers et trop passagers pour qu'il soit utile de donner des exemples.

Or, et c'est là le point important pour l'exercice de lecture qui commence, le *Paradiso* est plein de néologismes, dus à Dante. Les experts en notent plus de 50, voire 70. Or la grande majorité de ces mots inventés ne servent qu'à Dante pour son grand poème et cette partie de son poème ; aussi, ils ne sont pas entrés dans la langue de tous les jours. J'en propose trois exemples : *e*, ou *transsumanarasi* (*Paradiso* I 70) *intrearsi* (XIII 57) et *ingigliarsi* (XVIII 113) pour illustrer et surtout pour donner un premier goût du *Paradiso*.

Pourquoi autant de néologismes et des néologismes qui ne passent pas dans la langue de tous les jours, et pourquoi apparaissent-ils surtout dans le *Paradiso* ? La raison est assez simple : Dante tente de décrire une situation qui est par-delà de l'expérience humaine : la vie au ciel, la vie après-la-mort, ou plutôt l'autre vie après-la-vie ordinaire que l'expérience humaine quotidienne livre et qui *habite* dans les mots ordinaires. Pour le dire autrement, il veut décrire l'être humain pour autant qu'il n'est plus un être humain tel qu'on le connaît, tel qu'il est ici-bas, comme on dit ; en conséquence, il lui faut des mots nouveaux, qu'il crée de temps en temps. En somme, les humains de l'enfer et du purgatoire

ressemblent encore à ce que chacun connaît. Mais quand on entre dans le paradis, ou du moins dans le ciel astronomique qui en est l'antichambre, les humains, sans corps même spirituels, deviennent presque incompréhensibles, voire inimaginables.

2. Il y a une autre caractéristique spécifique de la troisième *cantica*, qui est liée à celle que je viens de signaler. Dans son texte, Dante multiplie les passages où il dit qu'il ne peut pas dire ce qu'il va tenter de dire. Si on reprend le passage que j'ai signalé sur la *transhumanité*, on retrouve un aveu semblable. Mais il y en avait un dès les premières lignes de la dernière *cantica*, et il y a en a un grand nombre d'autres distribués dans le *Paradiso*. Ainsi au dernier *canto*, juste avant de contempler Dieu, Dante signale que ce qu'il dit est adéquat moins que tout ce qui précède pour dire ce qu'il a vu.

Je trouve cela intéressant parce qu'il me semble qu'on y devine quelque chose d'important au sujet de la parole humaine, mais aussi au sujet de la parole du poète.

Selon les Grecs, les humains sont les animaux qui parlent. Ils parlent, et ils entendent, et du fait qu'ils peuvent parler et entendre, ils peuvent partager le monde les uns avec les autres au moyen des mots. C'est la fonction du langage de tous les jours, et c'est même la fonction du langage technique : si les gens ordinaires ne comprennent pas ce que les techniciens se disent, les techniciens eux se comprennent. Cela signifie que grâce à leur langage, ils partagent ce qui se passe dans le monde, et ils peuvent se disputer en se disant : « Tu dis ceci, mais le monde n'est pas comme tu le dis. Et voici pourquoi je ne suis pas d'accord. Et quand tu m'auras entendu, lu et écouté, tu en arriveras à la même conclusion que moi. » Donc la mesure du langage est tôt

ou tard ce qui peut être expérimenté, ce qui appartient à l'expérience et ce qui peut être partagé par la communication verbale, orale ou écrite.

En revanche, le poète avec son langage et ses œuvres est un être humain, et donc un être qui parle, mais d'une façon assez originale, et donc fascinante : il ne dit pas le monde tel qu'il est ; il forge, plus ou moins, un monde qui n'est pas, qui est le lieu d'événements n'ont pas eu lieu (une fiction), ou qui existe, mais seulement dans les imaginations de ses auditeurs/lecteurs par les mots qu'il met ensemble. Je l'ai dit plusieurs fois, je le répète : l'artiste, et le poète est un artiste, l'artiste est un menteur ; il fabrique des choses qui ne sont pas, qui ne sont pas vérifiables, et que les humains trouvent charmantes au point d'y croire, au moins à demi.

Le fou lui aussi dit des mots qui ne correspondent pas au monde tel qu'il est. Et le poète est une sorte de fou. Mais ce qui distingue du fou le poète à son meilleur, et l'artiste à son meilleur, c'est que son monde faux dit quelque chose au sujet du réel. Car on apprend par les artistes, et les poètes. En tout cas, c'est le cas des mensonges des poètes qui durent, et Dante a duré, et leurs mensonges durent parce qu'au cœur de leurs fictions (soit au cœur de leurs fabrications), ceux qui les ont entendus ou lus trouvent de la vérité.

À ceux qui disent que cela était vrai autrefois, mais que ce n'est plus le cas, à ceux qui disent que les poètes ou bien ne sont pas écoutés, ou s'ils sont écoutés, ils n'enseignent rien, je signale qu'il y a une preuve directe et irréfutable qu'il y a encore des Dante.

J'ai déjà présenté l'exemple qui suit, mais il est encore valide, donc je le présente de nouveau. Qu'on parle à n'importe quel enfant qui a lu les romans des aventures

de Harry Potter, et ils sont des centaines de millions, et il fera savoir que le monde faux de madame Rowling lui a fait découvrir un monde, et même lui a fait découvrir son propre monde ; il est passionné par la série Harry Potter parce que ça le fait rêver sans aucun doute, mais aussi, et encore sans aucun doute, parce que ça lui permet de comprendre sa vie d'enfant qui devient un adolescent, sa vie d'enfant et d'élève entouré d'adultes plus ou moins sympathiques, sa vie d'enfant qui affronte toutes sortes de monstres plus ou moins imaginaires.

Je résume comme suit : la poésie, qui parle de ce qui n'est pas, parle de ce qui est, et intéresse parce qu'elle fait cela de façon très concrète, soit en décrivant les choses dans leur *physicalité*, des choses qui sont gérées par des êtres humains qu'on peut reconnaître au moment même où on se dit qu'ils n'ont jamais existé ou n'ont pas fait ce qu'on dit qu'ils ont fait.

3. Je vais maintenant suggérer tout le contraire de ce que je viens de dire : il y a un côté abstrait et théorique aux pages du *Paradiso* qui est une nouveauté, et pour beaucoup de gens, dont je suis, ce côté abstrait est un défaut de cette dernière partie de la *Commedia*. Je touche donc à la dernière caractéristique particulière du *Paradiso*.

Il deviendra tout de suite évident que les discours des âmes que rencontre Dante sont moins nombreux, plus longs et surtout moins concrets que dans les deux parties précédentes. Si on consulte les experts, ils peuvent même donner le nombre comparatif des discours, et des discoureurs et des vers consacrés à des conversations. En gros, et en volant leur travail statistique que j'ai quand même vérifié en partie, j'affirme que dans les deux premières *cantiche*, il y a deux fois plus de discoureurs, deux fois plus de discours

et des discours de moitié moins longs que dans le *Paradiso*. Il faut sans doute inverser ces comparaisons pour parler directement de la dernière *cantica*, qui a moins de personnages, moins de conversations et des conversations souvent *trop* longues. Mais il n'est pas besoin de compter pour sentir tout de suite la différence.

De plus, dans le *Paradiso*, ceux qui parlent à Dante expliquent peu souvent de ce qu'ils font, ou ont fait ; ils ne racontent pas leur vie, ou bien peu souvent, et ne se plaignent pas et ne se mettent pas en colère, sauf exception : ils sont au ciel, et le monde ancien, le monde ici-bas, les intéresse moins, beaucoup moins que les âmes qu'on rencontre dans les deux premières *cantiche*. Mais en conséquence, pourrait-on ajouter, leurs préoccupations sont assez peu intéressantes sur le plan anecdotique pour les humains d'ici-bas. Une personne méchante pourrait dire que le ciel que Dante décrit est assez ennuyeux, plat, voire *platte* pour parler québécois. Ce n'est pas mon cas, du moins en bout de piste, mais je me dis souvent que c'est par déformation professionnelle que je trouve intéressantes les discussions plus ou moins articulées sur des thèmes théologiques ou philosophiques. Il y a certes une partie de moi qui regrette la concrétion des récits précédents en lisant les *quasi-traités* du *Paradiso*.

Dans la même lignée, et pour insister, il y a le fait que les conversations entre Dante et Beatrice sont souvent abstraites : on aurait cru qu'une fois qu'il eût rencontré Beatrice, Dante serait emporté par l'amour qu'il ressentît pour sa dame, et c'est le cas, et qu'il lui parlerait sans arrêt des secrets intimes de leur vie amoureuse, mais ce n'est pas le cas, mais pas du tout. Quand il lui parle et quand elle lui répond, c'est souvent pour traiter de questions complexes et un peu saugrenues, comme la nature de la liberté, ou les chœurs des anges, ou une

autre question théologique ou philosophique ou même astronomique abstruse. Plusieurs commentateurs trouvent que Beatrice, l'amante de Dante, est devenue Beatrice une maîtresse d'école un peu ennuyeuse et bas bleu. Cela les déçoit. Je les comprends, mais je me dis que Dante voulait qu'il en soit ainsi et qu'il faut comprendre pourquoi il en est ainsi. Et je le répète, étant donné mon choix de vie, les élucubrations de cette professeure m'intéressent. Je signale pour ma part, que Beatrice sourit ou rit souvent : on dirait qu'elle s'amuse beaucoup à jouer l'institutrice irritée et irritable.

De plus, j'insiste sur un autre point qui est particulier au *Paradiso* : Dante s'organise pour dire et redire et redire encore à quel point cette femme l'emporte et le fait grandir... Et si on tient compte de l'anecdote, c'est pour ainsi dire systématique : le pont qui permet à Dante de passer d'une sphère à une autre est... Beatrice elle-même, ou l'énergie qu'elle lui donne, ou l'amour qu'elle lui inspire.

Pour la suite des choses.

Durant les semaines à venir, j'ai l'intention de procéder comme suit. À chaque cours, je proposerai deux ou trois remarques sur chaque *canto* ; il va de soi que je tenterai de signaler les points les plus importants pour ce chant et, en même temps, des points qui sont valides pour toute l'œuvre, la *Commedia*, et toute la *cantica*, le *Paradiso*.

Après avoir fait deux *canti*, s'il reste un peu de temps, je tenterai de répondre à des questions ou à commenter les observations qu'on proposera, si on en propose. Puis je ferai deux autres *canti*. Cette façon de faire est un peu rigoriste, je l'avoue, mais je tiens à voir chaque *canto*, et à leur accorder en gros le même temps. C'est la façon

que j'ai imaginée pour y arriver ; j'espère qu'elle n'irritera pas trop quand je serai obligée de refuser une question ou d'abréger une discussion.

Canto I.

L'appel à Apollon.

Au début de ce *canto*, et donc en commençant sa troisième *cantica*, et surtout parce qu'il connaît déjà, et annonce à son lecteur, la difficulté de ce qu'il s'apprête à faire, Dante fait appel au pouvoir d'Apollon (*Paradiso I 13-27*). Cela est étonnant dans un poème qui est, dit-on, divin à la façon du quatorzième siècle en Italie, c'est-à-dire qui est une sorte d'expression poétique du christianisme. Aussi on tente souvent d'expliquer ce passage, et plusieurs autres qui ont déjà eu lieu ou auront lieu d'au moins trois façons.

La première explication qui est proposée est de faire disparaître la chose en disant qu'il ne faut pas s'attendre à ce qu'un poète soit logique : le poème est un poème chrétien, mais Dante utilise une longue image païenne, parce que ce n'est pas important, ou encore parce qu'il ne s'en faisait pas, et que son public ne pouvait pas être surpris par ce choix ; il est un poète, et les poètes ne se préoccupent pas de logique, car être logique est une préoccupation importante pour les seuls philosophes ou les scientifiques.

Cette réponse est peut-être vraie, mais elle jure avec le fait que Dante s'efforce souvent, et surtout dans la présente *cantica*, à être logique et cohérent.

Il y a une autre explication, qui est chère aux chrétiens pieux cette fois (je pense, comme je l'ai souvent dans les heures qui ont précédé, à Natalino Sapegno dans son commentaire ligne par ligne, voire mot à mot, de la

Commedia). Elle consiste à prétendre qu'il y a bel et bien une différence entre la religion païenne et la religion chrétienne, que cette différence est importante et que Dante en est tout à fait conscient. Mais la religion chrétienne, qui dépasse les autres religions, englobe pour ainsi dire les autres, comme le parfait englobe l'imparfait et est annoncé par l'imparfait qu'il englobe. Aussi, de la même façon que la religion juive annonçait la religion chrétienne, du moins pour un chrétien pieux, toutes les autres religions humaines sont des préfigurations de la religion finale, la bonne, celle de Dante et de Sapegno. (Pour une réponse à cette prétention du christianisme, je ne connais aucun livre plus intéressant que *A Rabbi Talks to Jesus* de Jacob Neusner, le rabbin préféré de nul autre que le pape Benoit XVI. Celui-ci offre le point de vue d'un Juif orthodoxe qui entend le discours chrétien, celui qui réduit la Torah à être l'Ancien Testament qui mène au Nouveau Testament. Le rabbin, respectueux du Christ, refuse de franchir le pas qui ferait de lui un homme pieux, mais un fidèle d'une autre foi et un infidèle à l'ancienne foi.) Aussi, continue Sapegno, Dante a aussi le droit, et se reconnaissait le droit, d'utiliser des parties de la religion gréco-romaine, et donc les rites du polythéisme occidental et donc le nom de tel dieu païen, pour dire la religion chrétienne. De cette façon, le dieu Apollon peut-être une image du Dieu chrétien : les deux sont des dieux de lumière et de vérité.

Cette position est implicite dans celle d'un autre pape Benoît XV qui, dans son encyclique *In Præclara summorum*, comme seul un pape peut le faire, a déterminé que Dante est tout à fait orthodoxe et même qu'il est le poète du christianisme catholique. Je peux même citer ses mots mêmes dans une traduction du texte latin.

« Né à une époque où florissaient la philosophie et la théologie, grâce aux docteurs scolastiques qui recueillaient les plus belles œuvres du passé pour les transmettre à l'avenir après y avoir mis l'empreinte de leur subtil génie, Dante, parmi la grande variété des opinions, prit pour guide principal Thomas d'Aquin, Prince de l'École. C'est à ce maître, dont le génie intellectuel a été caractérisé par le titre d'angélique, qu'il doit presque tout ce que lui révélèrent la philosophie et la spéculation théologique, sans d'ailleurs négliger aucun genre de connaissance ou de science ni diminuer les longues heures consacrées à la méditation des Livres Saints et des écrits des Pères.

On comprend donc que, pourvu d'une culture aussi universelle et versé surtout dans les sciences sacrées, il ait trouvé, quand il eut pris la résolution d'écrire, dans le domaine même de la religion, un champ presque infini ouvert à son talent de poète et des sujets de la plus haute portée.

Sans doute, il convient d'admirer la prodigieuse ampleur et la pénétration de son génie ; mais il faut se souvenir également qu'une grande part de sa force est puisée dans la foi divine ; ce qui explique que Dante soit redevable de la beauté de son œuvre principale autant aux splendeurs variées de la vérité révélée qu'à toutes les ressources de l'art.

De fait, la *Divine Comédie* – divine, le mot est très juste – n'a pour but, en définitive, même en ses éléments de fiction et d'imagination et dans les réminiscences profanes qu'elle renferme en de nombreux passages, que d'exalter la justice et la providence de Dieu, qui régit le monde dans le temps et dans l'éternité, qui distribue aux individus et aux sociétés récompenses ou châtiments suivant leurs mérites.

Aussi ce poème chante-t-il magnifiquement, et en parfaite conformité avec les dogmes de la foi catholique, l'auguste Trinité du Dieu un, la Rédemption du genre

humain par le Verbe de Dieu Incarné, l'immense et généreuse bonté de la Vierge Marie, Mère de Dieu et Reine du ciel, la béatitude céleste des élus, anges et hommes, et, en un saisissant contraste, les supplices des impies dans les abîmes ; enfin, entre le paradis et l'enfer, la demeure des âmes qui, une fois consommé leur temps d'expiation, voient le ciel s'ouvrir devant elles. Et l'on constate, à travers tout le poème, que le sens le plus averti préside à l'exposé de ces dogmes et des autres dogmes catholiques.

Les progrès de la cosmographie ont pu révéler plus tard que le système cosmique et astral de la science antique n'était qu'un mythe, que la nature, le nombre et le cours des étoiles et autres astres sont tout différents de ce qu'elle pensait ; il n'en reste pas moins que l'univers, quelles que soient les lois qui en régissent les éléments, est soumis à la même volonté qui l'a créé, celle du Dieu tout-puissant, qui donne le mouvement à toute la nature et qui a mis partout un reflet plus ou moins puissant de sa gloire. Si la terre que nous habitons ne joue pas, comme on le croyait, le rôle de centre dans le système général du monde, c'est elle du moins qui a été le cadre du bonheur de nos premiers parents, puis le théâtre de la chute lamentable qui en marqua pour eux la perte, et de la rédemption des hommes par le sang de Jésus-Christ.

Aussi, la description qu'il a donnée du triple état des âmes que lui représentait son imagination montre que pour dépeindre, avant le jugement divin du dernier jour, la damnation des réprouvés, l'expiation des âmes justes, le bonheur des élus, c'est des données intimes de la foi qu'il tire les plus vives clartés. »

Voilà donc ce que doit croire tout chrétien catholique vraiment pieux. En revanche, j'ai déjà dit que cette explication me semble bien problématique. Je trouve qu'encore une fois elle fait disparaître l'étrangeté de ce

que fait Dante. Et surtout elle oublie, ou rend invisibles, les remarques constantes de Dante qu'il y a des messages et des messages cachés ou dangereux dans son texte.

Il y a une troisième façon de rendre compte de cette allusion à Apollon. C'est en renversant plus ou moins l'argument de Sapegno. Dante n'est pas tant un chrétien qui met la poésie au service de sa foi qu'un poète qui met la religion, et donc la religion chrétienne, au service de sa poésie. Mais alors, ceci est ainsi parce que tout est bon pour lui, tout est une occasion et un moyen pour lui de raconter son histoire : il fera allusion à des faits qu'il a vécus (disons, ce qu'il a connu à Florence pendant qu'il y vivait), à des faits tirés de l'histoire ancienne (*exempli gratia*, l'assassinat de Jules César), à des fictions tirées des légendes gréco-romaines (par exemple, le personnage d'Ulysse), à des dieux des autres religions (comme Apollon), à des théories scientifiques grecques (par exemple, l'astronomie de Ptolémée) mais aussi à des passages de la Bible (disons l'existence d'un paradis terrestre), et à des informations qui appartiennent à l'histoire de l'Église (mettons la mise en croix de saint Pierre), et à des dogmes développés par la théologie chrétienne, et des allusions à la poésie de ses amis poètes, et à des histoires qu'il invente purement et simplement, il met tout cela au service de son histoire et donc de son art et donc de sa gloire en tant que poète.

Or, quand on retient cette façon de considérer les choses, on remarque, par exemple, dans la citation présente que Dante tient à ce que plusieurs détails des mythes gréco-romains soient conservés dans son allusion à Apollon : il est question d'Apollon et de son arbre, d'Apollon et de Marsyas, d'Apollon en tant que dieu de la poésie. En somme, Dante ne fait pas seulement allusion à Apollon comme une sorte de

préfiguration du Dieu chrétien : il inclut beaucoup de détails *inutiles*, et intrigants. Du même coup, et de façon implacable, le christianisme perd de son importance pour le poète qui s'appelait Dante Aligheri et qui vivait à Florence dans une société pourtant bien chrétienne.

La position qui me semble la plus solide, ou du moins la position qui est la meilleure pour lire comme il faut le texte, n'est aucune des trois ci-dessus, mais une lecture attentive, qui scrute tout ce qui est conforme à la civilisation chrétienne catholique, mais sans perdre de vue tout ce qui jure avec elle. De cette façon de lire, et seulement grâce à elle peut naître une interprétation qui soit valide. Et peut-être grâce à elle naîtra la découverte que rien n'est clair, et que l'ignorance consciente d'elle-même n'est pas un grand mal... Au contraire...

La question du retour à sa source : la finalité.

La *Commedia* est l'histoire de la redécouverte de Beatrice par Dante. Ce qui veut dire que son poème est un poème d'amour. Mais il faut saisir que pour Dante, l'amour est la vérité fondamentale de tout ce qui existe. C'est ce qu'il dit aux vers 73-75. Il faut saisir que cet enjeu est non seulement psychologique, mais aussi cosmique, et en fin de compte théologique, ou philosophique.

Pour bien des Anciens, l'amour que les humains connaissent en tant qu'humains n'est qu'une version de l'amour qui inspire tout ce qui existe et qui se trouve pour ainsi dire au cœur de tous les mouvements de tout ce qui existe. Pour Dante, et pour bien des gens de son époque, tout ce qui bouge le fait par amour, et s'il avait parlé de l'attraction gravitationnelle, il l'aurait compris comme un amour.

J'essaierai de dire ce qu'il pense et dit de la façon suivante. Les animaux et les humains bougent par amour. Mais les plantes le font aussi, car elles croissent, pour faire vite, par amour du Soleil, comme des tournesols. Mais les planètes, ou les sphères tournent par amour, disons par désir d'être tout à fait un. Dante le dira plus tard dans le *Paradiso*. Et au fond tous ces amours sont des versions d'un amour premier : l'amour de Dieu. Aussi, quand on veut aller au ciel, c'est parce qu'on veut trouver, ou plutôt retrouver Dieu, c'est-à-dire l'objet de son amour, de l'amour qui fait qu'on est ce qu'on est. Pour le dire à la manière d'une image poétique, on veut aller au ciel comme la flamme *veut* monter.

Car, l'amour de Dieu descend vers les choses, en passant par les différentes sphères. On peut donc dire que le monde est produit par l'amour et que toutes les parties du monde désirent retrouver à leur façon ce qui les a créées. Les sphères le font en tournant, les plantes en montant vers le ciel, et les humains en cherchant la vérité, ou en voulant devenir éternels comme Dieu.

L'important est l'idée suivante : qu'en tant que lecteur, on trouve cela idiot ou non, pour Dante, c'est la vérité fondamentale de l'existence, et donc un des thèmes constants de son poème. On chante, on sourit, on rit, on prend plaisir à voir, on discute, parce qu'on aime.

Toute la question devient ensuite la suivante : est-ce que cette façon de voir suppose ou implique l'existence d'un Dieu chrétien qui connaît tous les individus humains et tous les détails de l'Univers dans leur individualité indicible ? Ou est-elle compatible plutôt avec une sorte de mécanique finalisée qui était la pensée de la civilisation gréco-romaine, laquelle ne doit pas à l'individu une grande importance, et certes pas la même

importance que celle qui appartient à la civilisation chrétienne ?

La transhumanité.

J'ai déjà présenté le verbe *trasumanar*, ou *trasumanarsi*, en parlant des néologismes de Dante. Il faut y revenir un peu. Dans la vie au ciel, les êtres humains, qui sont encore des êtres humains, vivent d'une façon tout à fait nouvelle, une façon qui est à peine humaine. Comment dire l'état nouveau d'un être humain qui est encore ce qu'il était, soit un être humain, mais d'une façon qui transcende son mode d'être originel, et surtout de le dire pour qu'un être humain qui est encore un être humain ordinaire puisse comprendre ? Dante dit ceci : une fois au ciel, les êtres humains sont des *transhumains*, ou plutôt en allant au ciel, ils *se transhumanisent*, car c'est un processus, un mouvement, voire une activité.

Pour comprendre ce qu'il dit, on peut faire référence à des faits naturels qui sont comme une image de cette transformation. Pour ce faire, il y a deux animaux qu'on peut examiner : les chenilles et les papillons. Les chenilles sont grosses et lourdes, ont des pattes et mangent des feuilles ; les papillons sont fins et légers, ont des ailes et boivent du nectar. Les chenilles pourtant produisent des papillons, et les papillons produisent des chenilles, et cela arrive parce que c'est le même animal. Un papillon, c'est une *transchenille*, ou une chenille, c'est un *prépapillon*. Cette chenille est le même individu que ce papillon, mais les expériences de vie de cet individu sont très différentes.

On peut le dire aussi comme ceci : les humains naissent, souffrent, et meurent, alors que les *transhumains* ne naissent pas, ne souffrent plus et ne peuvent plus renaître, mais seulement être et pour toujours. Et

pourtant les humains devenus des *transhumains* sont les mêmes individus. Voilà ce que Dante veut décrire pour ceux qui sont nés, qui souffrent et qui mourront : il veut décrire, et en un sens faire connaître à son lecteur, une vie nouvelle (et donc une *Vita nuova*) où rien de ce qu'il a vécu en profondeur n'est vrai, ou plutôt où rien de cela ne peut plus être vrai

Un mot encore sur ce néologisme de Dante. Jusqu'à tout dernièrement, on ne disait pas *transhumaniser* dans la conversation des êtres humains ordinaires que nous sommes tous. Mais c'est un mot qui est devenu de plus en plus populaire. Cela est même présenté dans des romans d'anticipation, comme *Les Particules élémentaires*, et la *Possibilité d'une île* de Houellebecq. Pourquoi? Parce que les hommes et les femmes de science parlent de plus en plus de la possibilité que, grâce à la technique, l'humanité crée une *transhumanité*. Car la science technologique contemporaine semble avoir atteint un point de non-retour, un moment qui était visé depuis le début de son invention dans les écrits de Bacon et de Descartes. Que serait un être humain qui ne meurt plus, ou qui meurt après deux ou trois siècles de vie? Ou qui peut faire passer toute son expérience dans un autre support qui atteindra la conscience, sans le corps humain? Voilà le thème de plus en plus présent de la littérature contemporaine. Or, je le répète, ce thème naît des possibilités de plus en plus grandes, voire bouleversantes, qu'offrent la science expérimentale moderne et la médecine qu'elle rend possible. J'ajoute que la *transhumanisation* dont parle Dante est bien différente de la *transhumanité* dont on parle aujourd'hui. Pourtant, il est au moins intéressant de noter que Dante en parle deux siècles avant Descartes et Bacon.

Canto II.

Une erreur de traduction.

Il y a une grosse erreur de traduction au vers 22. Il faut la corriger. « Beatrice regardait vers le haut, et moi vers elle », voilà ce qui est écrit en italien. À quelques reprises, je serai obligé de signaler, comme je le fais ici, des traductions qui me paraissent incorrectes.

Cette scène est répétée souvent dans le texte : Dante regarde Beatrice, voire dans les yeux de Beatrice, et à la suite de cette orientation de son regard, il voit ce qu'elle voit ; il voit pour ainsi dire tout à travers elle. Mieux encore, on dirait que c'est par le pouvoir de ses yeux et grâce à l'énergie érotique qu'il reçoit de ses yeux que Dante peut passer d'une sphère à la suivante.

Les dangers de son livre.

Dans les premiers vers de ce *canto*, Dante avertit ses lecteurs qu'ils sont de deux sortes (*Paradiso* I.1 et ss). Pour la première sorte, les plus nombreux, il y a danger à lire son livre : on peut s'y perdre et se perdre. Dans ce contexte, je rappelle la scène admirable de Dante qui se rend compte que les livres, et donc son livre, peuvent être dangereux du fait qu'ils amènent les lecteurs à des comportements qui leur nuiront du fait qu'ils pécheront. Ça se trouve dans le cinquième *canto*, dans la première *cantica*, quand Dante parle avec Francesca da Rimini.

Mais ici, Dante dit aux autres, moins nombreux, qu'ils peuvent le suivre. Qui sont ces autres lecteurs ? Ce n'est pas clair. Mais il fait allusion à Apollon, aux Muses, il dit que ces gens mangent ici un pain qui les nourrit, mais qui leur donne le goût d'en manger encore. Je crois qu'on pourrait en conclure, ou du moins deviner, que les gens peu nombreux auxquels il parle sont des gens qui

aiment la poésie, qui y trouvent de la nourriture comme ceux qui lisent ce poème (ici, c'est-à-dire dans ce poème) et qui veulent en lire encore plus.

Que verra-t-on si on le suit ? Il dit qu'on sera étonné comme les Argonautes qui ont vu leur maître, Jason, un chef militaire et un aventurier, devenir un laboureur. Je crois qu'on pourrait entendre sa suggestion comme suit : « Chers lecteurs avertis, vous qui me connaissez, qui aimez la poésie comme moi, vous qui me suivez parce que je suis poète, vous allez me voir faire des choses bizarres. Mais ne vous en faites pas : je suis encore qui je suis, malgré mon *déguisement*. »

Il y a au moins ceci de sûr : Dante dit que son livre est bien étrange, qu'il laisse souvent comme sans moyen, au point où le lecteur est perdu. Ce dernier point au moins est vrai : je le sais par expérience, et quelques-uns ici présents le font aussi peut-être.

Le problème des taches de la Lune.

Dante pose une question à Beatrice au sujet des taches qu'on voit sur la Lune. Et Beatrice lui donne une longue réponse compliquée. Dans l'espoir de mieux faire comprendre l'astronomie aristotélicienne, ou *ptoloméenne*, je tente de redire ce qu'elle dit.

Il y a neuf sphères entourées, si on peut employer ce terme, de l'empyrée. La première sphère est tout à fait translucide : elle existe, mais on ne la voit pas parce qu'elle n'a pas de tache, et donc aucune inégalité de lumière. La suivante, la voûte étoilée, a des taches de lumières et des surfaces plus sombres ; ce sont ce qu'on appelle les étoiles. Les sphères suivantes ont des taches de lumière, une par sphère, ce que nous appelons les planètes, et elles sont elles aussi translucides, parce

qu'à travers elles on voit les sphères supérieures : on voit Saturne, qui est sur la sphère de Saturne, à travers la sphère où se trouve Jupiter, et ainsi de suite. Or sur la toute dernière sphère, la plus proche de la sphère qu'est la Terre, on a une tache de lumière, la Lune, sur une surface translucide, mais en plus la tache de lumière à des taches. Dante demande : comment cela se fait-il ?

Beatrice lui dit qu'elle devine qu'il croit que c'est parce que les différentes sphères sont imparfaites, comme les serait un matériel imparfait qui reçoit une lumière. Elle corrige son impression : elle lui dit que les taches subséquentes viennent de ce que la force de Dieu, qui se trouve complète dans l'empyrée, qui est au-delà de la première sphère, se propage d'une sphère à l'autre, mais avec de moins en moins de force et de perfection, ce qui veut dire que les sphères sont parfaites, mais la force qui les crée et les anime est plus ou moins grande.

Je tiens à dire que l'explication de Beatrice est complexe et tient compte d'une astronomie complexe qui avait cours du temps de Dante. Mais la version *dantienne* de cette astronomie, mise dans la bouche de la *professoressa* Beatrice, n'est pas orthodoxe pour autant, et certes elle n'est pas conforme à l'opinion la plus répandue du temps de Dante. Il semble bien que Dante joue avec le savoir astronomique de son temps pour proposer sa version, son explication des phénomènes astronomiques, mais il fait en se présentant pour ainsi dire comme le porte-parole de Beatrice, ou plutôt comme le secrétaire du porte-parole, soit Dante le personnage, de la *professoressa* dont il cite amoureusement les paroles.

On pourrait le dire comme ceci peut-être : on le voit ici jouer avec le savoir astronomique de son temps, non seulement en le mettant dans la bouche de Beatrice, qui

répond à une question que Dante le poète met dans la bouche de Dante le personnage, mais encore en inventant une solution originale. Dans la *Commedia*, Dante joue à être un astronome, un peu comme aujourd'hui les romanciers peuvent jouer à être des savants qui connaissent des choses peu connues. On peut penser à Dan Brown qui écrit son *Da Vinci Code*.

Il faut sans doute ajouter une remarque supplémentaire. Ce que propose Beatrice implique tôt ou tard que la force du Dieu tout-puissant n'est pas toute-puissante parce qu'elle ne se répand pas également par l'univers. En fin de compte, on avoue que la toute-puissance de Dieu n'est pas toute-puissante parce qu'elle n'agit pas avec une force, une puissance, égale d'un bout de l'univers à l'autre. On dira peut-être que c'est là une remarque trop rationnelle. Mais cette remarque signale un problème qui deviendra de plus en plus clair à mesure qu'on avancera : comment parler de quelque chose qui est en principe par-delà toute limite naturelle et donc par-delà toute structure rationnelle ?

Ce qui se passe dans une sphère.

Dante et Beatrice, dont au moins Dante qui a un corps bien physique et n'est pas une âme sans corps, mais qui est faite pour être avec un corps et qui a déjà une sorte de corps spirituel, Dante et Beatrice donc se trouvent dans la sphère de la Lune. Ce qui signifie que Beatrice, qui est une âme, ou un esprit, n'a pas de corps, même si Dante peut la voir et qu'il peut voir des choses physiques reflétées dans ses yeux, même si elle peut l'entendre et peut lui parler. Mais il n'en reste pas moins que Dante a un corps et qu'il saute du haut d'une montagne qui est le Paradis terrestre et qu'il se trouve, dans le *canto II*, avec son corps physique dans une sphère physique très pure. Dans laquelle, par exemple, même selon Aristote,

il n'y a pas d'air pour respirer et pour parler et pour entendre. Comment cela est-il possible ? Il le dit dans les vers 34-36.

Cela est magnifique comme image. Mais il faut bien voir que cela n'explique rien. Comment un corps physique peut-il être devenu une lumière ? Et pourquoi le corps physique de Dante peut-il faire ce que fait l'âme de Beatrice ou son corps non physique ? Les commentateurs ont presque tous vu ce genre de problème, et ne savent pas comment y répondre.

Pour ma part, je tiens à signaler que la question logique, ou physique, à laquelle Dante tente de répondre par cette image reste entière, mais elle est pour ainsi dire devenue insignifiante. Quand je pense au pouvoir du poète, je pense à des passages comme celui-là. J'avoue que le philosophe, ou le réaliste, en moi, est envieux du pouvoir du poète, même s'il ne peut pas s'empêcher de poser les questions qui viennent de ce qui est raconté et même, comme ici, qui sont posées par le poète ou plutôt par un de ses personnages.

Canto III.

Un néologisme.

Vers 97 : *inciela*. Parler de *s'encieler*, c'est une autre façon de dire *se transhumaniser* : plus on se *transhumanise*, plus *s'encièle*. Ou pour le dire autrement, plus on *se transhumanise*, plus on *se déterrise*.

Comment il faut penser quand on est au ciel.

Comme dans d'autres parties de la *Commedia*, mais pour la première fois dans cette *cantica*, Dante rencontre des âmes avec qui il parle (*Paradiso* III. 10-30).

Je note que Beatrice taquine un peu Dante : elle le trouve drôle et le lui dit ; car comme le fait un enfant, il comprend les choses à l'envers. Il pense que les âmes qu'il voit dans la sphère sont derrière lui et qu'il les voit comme dans un miroir. C'est tout le contraire qui est vrai, lui dit-elle : elles sont devant lui, et il regarde pour ainsi dire à l'intérieur d'une surface translucide.

J'aime bien le fait que Beatrice dit à Dante qu'il est comme un enfant. Quiconque a eu des enfants s'est rendu compte qu'ils ont dû apprendre que ce qu'il voyait dans un miroir n'est pas *dans* le miroir, mais que cela se trouve derrière eux, ou à côté d'eux, ou même que c'est eux-mêmes qui se voient dans le miroir. Ici, Dante doit apprendre à penser comme l'enfant qu'il était et pour ainsi dire penser de nouveau contre l'adulte qu'il est devenu et ainsi enfin voir que ce qui est *dans* le miroir est bel et bien dans le miroir. Si on voulait dire les choses de façon paradoxale, on dirait que l'expérience ordinaire du miroir et l'expérience de Dante qui regarde dans la sphère sont des expériences miroirs, des expériences inversées, l'une de l'autre. En tout cas, voici un bel exemple de ce que c'est que de vivre en *transhumain* : tout ce qu'on sait est inversé, la droite devient la gauche, ce qui est derrière devient ce qui est devant, le premier devient le dernier et ainsi de suite.

Les niveaux du ciel.

Dante rencontre l'âme d'une nonne franciscaine, Piccarda, qui a été obligée de quitter son couvent. Elle pointe vers une autre « bonne sœur », Constanza (quel nom excellent pour dire le sort de cette femme qui n'a pas flanché, même si on lui a fait violence), qui elle aussi le fut, mais qui fut plus constante que Piccarda. On devine que Constanza a refusé de se marier malgré les

menaces de ces ravisseurs, alors que Piccarda a cédé aux menaces. (Je note que cette Piccarda est la sœur de Forese Donati, l'ami de Dante.) Dans les deux cas, il y a une sorte d'intersection du politique et du religieux : les deux femmes, des religieuses, ont été attaquées par des gens qui leur en voulaient pour des fins politiques.

Quand il apprend de Piccarda qu'il y a une hiérarchie dans le ciel, Dante demande à Piccarda : « Êtes-vous satisfaits de votre place inférieure ? Il reçoit deux réponses : nous suivons la volonté de Dieu, et Il veut notre position. » En somme, c'est encore et toujours la question de la toute-puissance de Dieu. Et comment peut-on être satisfait d'être à un niveau inférieur, si on a une pulsion fondamentale pousse la personne, malgré elle, plus haut ?

Les bonnes sœurs du Manitoba, des Oblates de Marie Immaculée, racontaient dans le cours de catéchisme qu'au ciel chacun serait parfaitement heureux, même si les plus grands saints étaient plus près de Dieu et donc plus heureux que les petites gens comme nous. L'explication se faisait par une image, celle du verre plein. Tous les verres peuvent être pleins, même si certains du fait d'être plus grands ou plus petits que les autres, contiennent plus ou moins. J'ai longtemps accepté cette explication poétique et imagée sans demander plus. Je dois reconnaître qu'à cause de cette scène du *Paradiso* de Dante, j'en suis moins satisfait. On pourrait dire que la lecture de la *Commedia* m'a corrompu.

Troisième semaine

Quelques peintures et un texte.

Cette fois, je voudrais présenter un texte biblique qui m'a toujours semblé fascinant et surtout montrer ce que les plus grands peintres en ont fait. Il s'agit de l'épisode dit de « Suzanne et les vieillards ». L'anecdote est tirée du livre de *Daniel* dans l'Ancien Testament. Daniel est un prophète, et le livre de Daniel est un des livres des prophètes. Mais cette histoire est au fond le premier polar avec un arrière-fond sexuel. Disons que c'est un des premiers récits #*Metoo*.

Voici le texte biblique crucial, qu'on trouve au chapitre XIII du livre de *Daniel*.

14. Comme ils guettaient une occasion favorable, il arriva que Suzanne entra dans le jardin,

15. comme elle l'avait fait la veille et l'avant-veille, accompagnée seulement de deux jeunes filles, et qu'elle désira se baigner, parce qu'il faisait chaud.

16. Il n'y avait là personne sauf les deux anciens qui s'étaient cachés et la guettaient.

17. Elle dit aux jeunes filles : « Apportez-moi donc de l'huile et des parfums, et fermez les portes du jardin, pour que je me baigne. »

18. Elles firent ce qu'elle avait dit, fermèrent les portes du jardin et sortirent par les portes de derrière pour apporter ce qu'elle avait demandé ; elles ne savaient pas que les anciens étaient cachés.

19. Dès que les jeunes filles furent sorties, les deux anciens se levèrent, coururent à Suzanne et lui dirent :

20. « Voici que les portes du jardin sont fermées, personne ne nous voit et nous sommes pleins de désir

pour toi ; donne-nous donc ton assentiment et sois à nous.

21. Sinon, nous témoignerons contre toi qu'un jeune homme était avec toi et que c'est pour cela que tu as renvoyé les jeunes filles. »

22. Suzanne soupira et dit : « L'angoisse m'environne de toute part ; car si je fais cela, c'est pour moi la mort, et si je ne le fais pas, je n'échapperai pas de vos mains.

23. Mais il vaut mieux pour moi tomber entre vos mains sans l'avoir fait que de pécher en présence du Seigneur. »

24. Alors Suzanne cria d'une voix forte, mais les deux anciens crièrent aussi contre elle.

La scène du viol est représentée par Pierre-Paul Rubens (1577-1640), mais aussi Jacopo Robusti Tintoretto (1518-1594), et enfin Paolo Veronese (1528-1588). Chacune des scènes offre des détails bien différents ; malgré le sujet terrible, on ne peut pas ne pas être intéressés par les détails différents, par les différents vieux salauds, et peut-être surtout par les différentes Suzanne, plus ou moins dénudées par l'œil de l'artiste et donc par celui du spectateur.

Ce qui a été fait.

La semaine dernière, j'ai présenté quelques-unes des caractéristiques particulières de la *cantica*, *Paradiso*. Par exemple, j'ai expliqué que les rencontres avec des âmes sont moins nombreuses, que les conversations avec elles sont moins nombreuses, et qu'elles sont plus longues et plus abstraites.

Puis, j'ai présenté quelques éléments du *canto* I, par exemple, l'étrange invocation initiale adressée au dieu Apollon, le dieu de la poésie selon la civilisation gréco-romaine.

Puis, en examinant le *canto* II, j'ai signalé, entre autres, que Dante dit en toutes lettres que son livre est dangereux pour beaucoup de ses lecteurs, et qu'en conséquence, il ne s'adresse en vérité qu'à la minorité qui peut tirer profit de ce qu'il raconte. Cela suggère encore une fois, mais d'une façon moins claire, que le texte a des secrets, ou des messages codés accessibles pour certains lecteurs, mais pas pour d'autres ; car Dante dit qu'il fera des choses qui paraîtront bizarres à ceux qui le comprennent vraiment. Il faut croire que certaines choses que fait Dante le personnage ou que fait Dante le poète sont des mensonges ou des voiles ou des représentations inexactes.

Enfin en examinant le *canto* III, j'ai rappelé qu'en un sens, tout ce qui se passe dans la *cantica* du ciel est incompréhensible, ou du moins étrange, plus étrange encore que ce qui se passe en enfer et au purgatoire.

Canto IV.

Un néologisme.

28: *s'india*. Ce verbe est lui aussi l'équivalent de *trasumanarsi*: être au ciel est une action, l'action de *s'endieuser*; quand on se *transhumanise*, on devient un peu plus autre chose qu'un être humain, soit un dieu, ou même Dieu. Dans le paradis chrétien, même les anges, mêmes les anges les plus élevés *s'enduisent*: ils ne deviennent pas Dieu, cela est impossible, et même il est impie de le penser ou de le dire, mais ils deviennent de plus en plus semblables à Dieu.

Les questions de Dante qui le paralysent.

Pour comprendre ce qui suit, il faut remonter à la fin du *canto* précédent (*Paradiso* III.124-130). En voyant les deux âmes disparaître, Dante veut poser une question,

mais il en est empêché par le regard de Beatrice. Ce qui est une façon dramatique de présenter ce qui vient et ce que se dit dans ce *canto*. (Je suis tenté de dire que Dante possède un art poétique particulier, celui de Hergé : il sait obliger son lecteur à tourner la page.) Mais si on le remarque bien, Dante dit qu'il est tiraillé entre le désir de regarder l'âme qui recule et le désir de poser une question ; et il tourne la tête vers Beatrice parce que le désir de poser une question est plus fort.

Quand on passe au *canto* suivant, soit celui-ci, on apprend que Dante ne peut pas pour ainsi dire bouger. Pourquoi ? Il veut poser non pas une question, mais deux, et parce que les deux questions lui semblent égales, ou parce que les désirs qu'il a de les poser sont égaux, il ne peut pas agir, c'est-à-dire qu'il devient incapable de parler et donc de questionner au moment même où il veut parler et questionner (*Paradiso* III.1-18).

Je note qu'il présente sa situation sous la forme de trois comparaisons : deux désirs de manger, deux craintes devant un fauve, deux désirs de poursuivre deux proies. Les situations qui servent de point de comparaison visent des choses physiques et sont donc des sentiments corporels, alors que les deux désirs qui travaillent Dante sont des désirs intellectuels et donc appartiennent à sa seule volonté. En conséquence, il suggère que ce qui est vrai du corps et de ses désirs est vrai aussi de l'âme et de ses désirs, ou encore que le monde physique, avec sa causalité parfois complexe, mais nécessaire, ce qu'on appelle les lois de la nature ou les mécanismes de la psychologie, est un modèle pour le monde spirituel. À la limite, cela implique qu'il n'y a pas plus de liberté dans le monde spirituel que dans le monde physique.

En tout cas, comme il ne peut pas parler, Beatrice parle pour lui : il faut croire qu'elle n'est pas prise par le

dilemme, et non qu'elle soit plus libre que lui. En tout cas, elle expose les deux questions qu'il voudrait poser, met un ordre entre eux, et choisit d'en poser l'une avant l'autre, et ainsi de répondre, mais tour à tour, aux deux.

La scène est un peu bizarre, mais elle introduit une série de remarques, trois en tout, qui se feront ici, et dans le *canto* suivant, au sujet de la liberté humaine. Pour dire les choses d'une autre façon, Dante ne peut pas agir parce qu'il est pris entre deux désirs égaux : comment agit-on quand on n'a pas de raison de faire ceci plutôt que cela ou qu'on a autant le désir de faire ceci que celui de faire cela ? Mais, pour renverser la suggestion et approfondir la question, si on a toujours une raison pour faire ceci plutôt que cela, qu'en est-il de la liberté humaine ?

Première réponse.

Beatrice comprend que Dante a une question au sujet du sens à donner à la présence des âmes dans une sphère donnée du ciel, car il y a des âmes dans la lune et d'autres ailleurs. Beatrice lui dit qu'au contraire de ce que raconte Platon, les âmes n'habitent pas dans différentes parties du ciel en attendant de *redescendre* dans leurs corps, et donc que les vies humaines ne sont pas contrôlées par les étoiles et leurs influences. Donc Beatrice rejette une doctrine qu'on trouverait chez Platon, et qui s'appelle la réincarnation, ou la métempsychose.

Beatrice explique en passant que les âmes n'*habitent* pas du tout dans des sphères, mais dans l'empyrée avec Dieu (*Paradiso* IV.28-42). Si elles *apparaissent* dans des sphères, c'est pour que Dante comprenne mieux les choses qui se passent en elles, alors qu'elles sont *vraiment* avec Dieu. On ne saisit pas tout à fait comment

tout cela se passe. Il y a au moins deux possibilités : soit les âmes sont encore dans l'Empyrée et projettent une sorte d'images d'elles-mêmes dans les diverses sphères, soit elle descende dans une sphère spécifique le temps de créer une image physique d'elle-même pendant que Dante y passe. Mais de toute façon, il y a donc une sorte de pièce de théâtre, ou de spectacle, ou d'œuvre d'art, qui est offerte à Dante le personnage pour qu'il puisse mieux savoir, ou mieux imaginer, ce qui se passe dans le ciel après les cieux astronomiques, soit dans l'empyrée.

C'est ici, en parlant de pièce de théâtre, ou de fiction, qu'on peut, ou qu'on doit, signaler, encore une fois, que tout ceci est une invention de Dante le poète : rien de ce qui est raconté dans ce *canto* n'est dans la théologie chrétienne de son époque, et on serait assez mal pris pour trouver des passages de Platon qui racontent ce que Beatrice dit qu'il dit.

Je ne peux pas ne pas signaler que ce que Beatrice vient de dire au sujet des âmes que Dante voit, que cela devrait porter sur elle aussi : elle n'est pas vraiment là, mais elle projette une image d'elle-même, ou elle a quitté l'Empyrée (pendant plus longtemps et en passant par plusieurs sphères avec lui) pour créer quand même une sorte d'illusion) et donc elle s'est transformée en comédienne et joue une sorte de pièce de théâtre pour faire du bien à l'homme qu'elle aime et qui l'aime. Il faut tirer cette conclusion, mais on ne le fait pas, et certes elle ne précise pas qu'elle aussi est une âme dans l'Empyrée et qu'elle aussi joue une pièce de théâtre. Pourquoi ? Il me semble que cela minerait la force de la relation qui existe entre Dante et Beatrice dans cette *cantica*, car penser à tout moment qu'elle n'est pas là où elle paraît être et que Dante s'enflamme non pas pour elle, mais pour une sorte d'avatar, ou une sorte de

Beatrice qui joue un rôle, cela diminuerait l'effet poétique auquel Dante le poète tient. Il n'en reste pas moins que c'est un problème logique ou une difficulté de l'anecdote. (Un problème logique qui est augmenté quand on est se souvient que Beatrice est apparue à Dante dans la *cantica* précédente, et donc dans le purgatoire et *redonc* dans le monde sublunaire et tout à fait physique, ou physique dans le sens ordinaire du terme.)

Seconde (ou deuxième) réponse.

La seconde question que veut poser Dante est la suivante : pourquoi ces âmes sont-elles moins heureuses, ou plutôt heureuses, mais à un degré inférieur aux autres, si elles ont été forcées à quitter leurs couvents ?

La réponse de Beatrice est assez fine, mais aussi assez obscure (*Paradiso* IV.73-81). Si je comprends ce qu'elle dit, Beatrice prétend que même si elles ne voulaient pas quitter leur couvent et donc la vie de célibataire qu'elles avaient promis de vivre, même si elles furent violentées et donc emportées contre leur volonté, elles auraient pu résister encore plus, et, à la limite, elles auraient pu devenir des martyrs. En somme, elles auraient été plus saintes si elles étaient devenues des martyrs, et elles pouvaient bel et bien choisir la mort plutôt que de quitter la vie selon leur vœu.

En tout cas, ce que cette dernière réponse de Beatrice suggère, c'est que pour un chrétien la liberté peut être une liberté pour la mort. Mais comment peut-on vouloir mourir ? Cela implique tôt ou tard que cette vie est moins bonne que la vie à venir ; la liberté des deux nonnes qui ne pouvaient plus pratiquer ce qu'elles avaient choisi impliquait qu'il y avait une autre vie que celle qu'on leur

imposait et qu'elle pouvait la choisir et donc choisir de mourir. On pourrait le dire comme suit : il faut avoir la foi en des choses dont on n'a pas l'expérience pour juger que les deux nonnes, Piccarda et Constanza, ont moins bien fait qu'elles auraient pu.

Canto V.

Il y a une erreur de traduction en 77.

Le jeu du poète se révèle.

À deux reprises dans ce *canto*, soit au début et à la fin, Dante rappelle à son lecteur qu'il n'est pas avec lui dans l'aventure, qu'il n'est pas avec Dante le personnage et Beatrice, qu'elle soit, ou non, rien de plus qu'une image ou une projection de la véritable *Beatrice* qui est au ciel (*Paradiso* V.16 et 139). Le poète rappelle donc au lecteur qu'il est en train de lire. Cette façon de faire est un tour rhétorique : on appelle cela briser le quatrième mur, ou détruire l'illusion dramatique, et les experts prétendent que c'est une découverte moderne, du vingtième siècle, et les plus érudits disent que c'est une découverte de Diderot au XVIIIe siècle. Je crois qu'il est facile de voir que Dante le fait bien avant Diderot et bien avant cette date, pourtant historiquement établie par l'expertise universitaire. Mais il est possible aussi de constater que ce que Dante fait ici, Beatrice l'a fait au *canto* précédent en révélant le statut des âmes qui apparaissent.

Je signale en passant que Dante plaisante avec son lecteur. Il dit que Beatrice n'a pas interrompu son discours. (Et de fait elle parle depuis longtemps et elle parlera encore longtemps.) Mais en nous disant qu'elle n'a pas interrompu son discours, Dante interrompt son discours.

Troisième réponse de Beatrice.

Comme il fallait s'y attendre, étant donné la fascination de Dante pour les trios, Beatrice offre une troisième question qui hante Dante, mais qu'il ne peut pas exprimer. Donc quand Dante a dit qu'il était pris par deux questions, ou bien il a menti, ou bien il était inconscient d'une troisième option qui le paralysait, ou encore la troisième question est née de la réponse donnée juste avant. En tout cas, sa dernière question est la suivante : il faut donc supposer que les deux nonnes n'ont pas respecté leur vœu ; mais comme elles sont au ciel, est-il possible qu'on puisse remplacer un vœu par un autre ?

Encore une fois, la réponse de Beatrice est assez compliquée, et pas trop claire (*Paradiso* V.19-24). Voici ce que j'en comprends. La chose la plus admirable dans l'homme, c'est sa liberté. Aussi le cadeau le plus grand qu'on peut faire à Dieu, c'est de lui offrir sa liberté, en faisant des vœux religieux qui impliquent une tâche à accomplir. Mais une fois qu'on a offert ce cadeau, on ne peut plus revenir en arrière. L'Église, qui est pour ainsi dire la représentante de Dieu sur terre, peut altérer le vœu, certes, mais seulement du fait de le remplacer par un autre vœu et donc une autre tâche.

Mais c'est la conclusion qui est la plus étrange : étant donné tout cela, dit Beatrice, ne vous engagez pas dans des vœux (*Paradiso* V.73-84). Je traduis : « Vous avez la Bible et l'exemple du Christ ; cela devrait vous suffire. Tout le reste est occasion de scandale et d'hypocrisie. » Certes, ce que Dante le personnage rapporte lui vient de Beatrice (mais Beatrice dit ce que Dante le poète veut qu'elle dise) ; il ajoute qu'il voulait poser d'autres questions, mais que Beatrice est passée à la sphère suivante et qu'il l'a suivie.

Je rappelle que dans la *cantica* précédente, Virgile a annoncé à Dante que Beatrice lui expliquerait comment se font les actes libres des hommes, ou plutôt comment il est possible que la liberté humaine existe. Or voici le seul endroit où elle parle de liberté humaine, et tout ce qu'elle fait, c'est d'affirmer que les humains sont libres, et ce par trois fois. La première fois, c'est pour nier ce que dit la philosophie, et surtout Platon ; la seconde fois, c'est pour dire que les deux nonnes auraient pu choisir la mort plutôt que de céder devant les contraintes physiques qu'on leur imposait ; la troisième fois, c'est pour affirmer que la liberté humaine peut se soumettre à Dieu. En somme, il me semble qu'elle n'explique pas grand-chose, mais se satisfait d'affirmer trois fois que la liberté humaine existe et qu'elle est bel et bien libre, et donc les questions que j'avais avant, je les ai encore. Mais il est possible que plusieurs soient satisfaits par les réponses de Beatrice. Je les trouve bien chanceux, ou bien malheureux.

La joie de Beatrice, le rire de la sphère Mercure et les transfigurations de Dante le poète.

Les vers suivants (*Paradiso* V 88-99) sont mystérieux : comment une sphère peut-elle rire ? pourquoi se met-elle à luire plus encore parce que Beatrice y entre ? comment se fait ce passage ? Je sais bien que tout est *fou* dans ce *cantica*, mais je tiens à signaler ces folies-ci qui me semblent plus extravagantes encore que celles qui ont lieu dans les *cantiche* précédentes. En tout cas, bientôt Dante *expliquera* une partie de ces mystères, en affirmant que c'est par Beatrice, ou du moins son image, en se laissant emporter par elle qu'il passe d'une sphère à l'autre, et que chaque fois qu'on passe d'une sphère à l'autre Beatrice devient plus belle sans doute parce qu'il y a une sorte de concordance entre la sphère supérieure

(et donc plus belle) et la personne qui lui permet d'y accéder. En tout cas, ici il y a une sphère qui rit, comme Beatrice le fait depuis un bon moment, et comme elle continuera de le faire.

En revanche, je focalise mon attention sur le fait que Dante dit qu'il est capable de se transformer pour ainsi dire à l'infini. Ou plutôt : qu'il peut prendre toutes les formes. Et je me dis que c'est là le propre du poète qui invente un monde et les personnages qui l'habitent et les événements qui y arrivent.

Canto VI.

Justinien.

Dante qui a monté dans la sphère de Mercure rencontre une âme qui répond à deux questions qu'il a posées à la fin du *canto* précédent : qui es-tu ? pourquoi es-tu ici (*Paradiso* VI.1-12) ? Justinien est un des empereurs de l'Empire romain d'Orient. Il était un chrétien, par l'action de ses généraux, et surtout en raison du génie militaire de Narsès, il a reconquis une partie de l'Empire romain d'Occident, et surtout il a réformé la législation romaine, ce qui a donné ce qu'on appelle le code de Justinien (*Paradiso* VI.112-120). Vers la fin de son récit biographique, Justinien explique qu'il se présente dans la seconde sphère parce qu'il a consacré sa vie aux choses terrestres, mais en oubliant trop les choses du ciel. Il a donc été un chrétien, un homme politique honnête, mais pas assez spirituel ou pas assez tourné vers le ciel, ou plutôt vers l'Empyrée.

Les questions politiques.

Entre les deux parties de sa réponse, Justinien fait une description de l'histoire de l'Empire romain, ou ce qu'il appelle l'aigle (*Paradiso* VI.28-33). Et encore une fois il

dit, surtout à la fin, que depuis quelque temps la grandeur de l'empire a été diminuée, les batailles politico-religieuses se sont multipliées et que cela a causé des malheurs (*Paradiso* VI.97-108).

Je signale ici deux choses : même au ciel, Dante s'organise pour qu'on parle des problèmes de l'Italie. Or cela est constant chez lui, comme le prouvent l'*Inferno* et le *Purgatorio*. Et comme par hasard, le sixième *canto* de chaque *cantica* porte sur cette question au moyen de longs passages : dans *Inferno* VI, on parle de Florence, dans *Purgatorio* VI, on parle de l'Italie, et ici on parle de l'Empire romain. Or ce que Dante fait ici, soit tourner le regard de son lecteur vers ces questions, il le fera plusieurs fois encore. À la limite, cela est compréhensible dans les deux autres lieux de la *Commedia*, mais il est certes bizarre que des âmes en principe heureuses, parce qu'elles ont quitté le monde inférieur et donc la politique, aient le temps et le désir de parler du monde politique et de ses déboires. Cela est d'autant plus intéressant que Justinien se confesse au ciel d'avoir été trop préoccupés par les choses politiques.

Canto VII.

D'autres néologismes.

6 : *adduarsi*. Soit se faire double.

12 : *indonna*. Se fait maîtresse, ou fait entrer ma maîtresse.

Le premier néologisme est bizarre, et il faut corriger la traduction. Le second un peu plus compréhensible, mais complexe.

Mais ce n'est pas tout. Je ne prétends pas comprendre grand-chose à tous ces jeux, mais je signale au moins trois jeux de sons : les *d* répétés, puis le jeu de mots *dolci*

stille, qui renvoie à la manière d'écrire de Dante, le *dolce stil novo*, et enfin le jeu avec les *p* et le *e* autour du nom de Beatrice, qui n'est pas prononcé, mais qui est deviné. Il y a donc toute une dimension du texte de Dante qui échappe à un lecteur français : les sons et les jeux de mots. Mais ceci est sûr : le poète Dante entasse des jeux sonores, qui sont en principe physiques. Ce qui prouve au fond qu'il est un artiste, même quand il décrit le monde le moins physique qu'on puisse imaginer.

Nouvelles questions et nouvelles réponses.

Dans ce *canto*, comme à quelques reprises, Beatrice répond à une question que Dante ne pose pas, même s'il voulait le faire. Mais elle ajoute deux autres questions et deux autres réponses. Cela fait donc trois questions et trois réponses.

La première (*Paradiso* VII.19-24) est une des grandes questions historiques pour les chrétiens : la vengeance divine contre l'acte des juifs qui sauva l'humanité. Si la crucifixion a été bonne pour l'humanité, pourquoi Dieu a-t-il puni les juifs en faisant détruire Jérusalem, comme le Christ l'avait annoncé ? La réponse est la suivante : les juifs sont punissables parce qu'ils ont voulu la mort d'un homme juste, mais Dieu voulait la crucifixion pour le bien de l'humanité. En somme, l'intention des méchants est bel et bien méchante, malgré le bien que Dieu fait à partir d'elle. C'est une autre façon de dire la toute-puissance et l'omniscience divines. Mais c'est aussi une façon de dire la doctrine *terrible* de la liberté humaine, qui est justiciable, englobée par une providence divine qui n'est jamais coupable du mal qui se fait et qui était *nécessaire* et donc *promis* par le Dieu qui punit le mal qu'il a permis, mais qu'il aurait pu empêcher.

Le problème de fond me semble le suivant : si comme les chrétiens croient que Dieu est omniscient et tout-puissant, le mal qui arrive est voulu par Lui ; comment la liberté humaine et donc la culpabilité humaine peut-elle exister en même temps que la toute-puissance divine ? Selon la justice humaine en tout cas, quelqu'un qui sait qu'il y a un crime et qui peut l'empêcher, soit directement soit en mettant en place ce qu'il faut pour l'empêcher, est coupable d'une façon ou d'une autre du mal qui est fait. Mais cela ne semble pas s'appliquer à Dieu en tant qu'Il est pour ainsi dire une providence toute-puissante et omnisciente.

La seconde question (*Paradiso* VII.52-57) pourrait être reformulée comme suit : pourquoi fallait-il que le salut des hommes se fasse par une rédemption violente comme le fut la crucifixion du Christ ?

La réponse est encore une fois assez compliquée. Les hommes ne pouvaient pas produire le salut : ils étaient pécheurs et corrompus et ne pouvaient pas être dignes de la grâce du salut. Dieu aurait pu pardonner un point, c'est tout. Mais cela aurait été trop gratuit. Mais par l'Incarnation de Jésus-Christ, deuxième personne de la Sainte Trinité et pourtant homme né à une époque précise et vivant dans un lieu précis, on a à la fois un homme qui est pur et non corrompu, et qui demande le pardon et le mérite, et un Dieu qui le donne au même moment pour ainsi dire à lui-même. Je me permets de signaler que, toute valide qu'elle puisse être en elle-même, cette explication ne répond pas, mais pas du tout à la question, telle que je la comprends : on explique par pourquoi le salut des humains devait passer par un sacrifice sanglant qui impliquait des actes injustes que ce soit de la part des Romains, des juifs ou des disciples de Jésus (soit au moins ceux de Judas et de Pierre).

La troisième question est très différente : elle est astronomique (*Paradiso* VII.121-129). Je reformule : si les sphères sont éternelles parce qu'elles sont produites et guidées par un Dieu éternel, comment se fait-il que le monde dans lequel vivent les hommes soit rempli de choses qui changent tout le temps, qui naissent et qui meurent ?

La réponse, elle est du pur aristotélisme, et mieux encore de l'aristotélisme *thomisé* (soit revu et amplifié par Thomas d'Aquin), est la suivante : il y a deux niveaux de la création, soit la création supérieure, qui, une fois créée, ne change pas, si ce n'est pour tourner sur elle-même (ce sont les neuf sphères), et la création inférieure, où tout naît et meurt sous la création supérieure.

Quatrième semaine

Quelques peintures et un texte.

Le *Protévangile de Jacques* est un texte apocryphe qui raconte le début de la vie de Marie. Au chapitre 7, on y décrit la Présentation de Marie au temple de Jérusalem. Dans l'Église orthodoxe, il y a même une fête de la présentation de Marie ; l'Église catholique n'a pas de fête équivalente, mais on respecte quand même le récit, comme on respecte tout ce qui touche de près ou de loin à la Vierge Marie. Or cette scène, tirée d'un texte apocryphe, a inspiré bien des artistes.

Je présente trois exemples : la première image appartient à Jean Colombe (1485) et se trouve dans le livre *Les Très riches heures du Duc de Berry* ; la deuxième est une icône russe ; Titien, soit Tiziano Vecellio da Cadore, a produit la dernière.

Je ne comprends pas pourquoi il en est ainsi, mais toutes les représentations de cette scène me touchent. Il y a en tout cas, comme on le voit, un thème commun, soit la petitesse de Marie, qui est entourée de grandes institutions, représentées par une architecture imposante, et des adultes de grande taille. Malgré le déséquilibre évident de ces deux *objets*, on représente en même temps la force de l'enfant. De plus, je ne réussis pas à ne pas jeter un regard de sympathie et d'émotion sur Anne et Joachim, qui voit leur enfant quitter le giron familial.

Il y a beaucoup d'autres images de la Vierge que je présenterai par après, une Marie de l'Annonciation, voire une Marie triomphante, mais c'est la Marie de la

Présentation qui me bouleverse. C'est peut-être parce que j'ai été un père, parce que j'ai eu quatre filles.

Ce qui a été fait.

La semaine dernière, on a examiné quatre *canti*, de IV à VII.

Le *canto* IV commençait par une remarque appuyée sur la liberté humaine, ou plutôt sur l'incapacité humaine d'agir quand les motifs, les désirs, les biens à poursuivre étaient égaux. Ce qui introduisait une série de réponses de Beatrice (trois en tout), des réponses longues et complexes à des questions restées inexprimées par Dante. Les trois questions et les trois réponses touchent au thème de la liberté humaine.

Le *canto* V offrait la troisième des réponses de Beatrice, laquelle réponse théorique aboutit sur une conclusion pratique : les chrétiens font mieux de ne pas faire de vœux contraignants, mais au contraire de s'en tenir à l'essentiel du message chrétien, tel que proposé par la Bible et par l'exemple du Christ.

Dans le *canto* suivant, Dante raconte sa rencontre avec l'âme de l'empereur Justinien, qui propose sa version du récit de l'histoire de Rome, de ses débuts comme république, à l'empire et à l'empire divisé en Occident et Orient, jusqu'à la reprise de l'empire par Charlemagne. Mais c'est encore une fois une occasion d'entendre quelqu'un se plaindre des déboires du siècle de Dante en raison du conflit entre les guelfes et les gibelins.

Dans le *canto* VII, Beatrice répond à trois questions de Dante nées du témoignage de Justinien. Ces remarques montrent que Beatrice est ferrée en théologie morale, en théologie dogmatique et en astronomie. Mais ça ne rend

pas le récit plus facile ou plus agréable, à moins d'être fêru de ce genre de questions, et même là...

Canto VIII.

La montée.

Un des éléments les plus intéressants des trois *cantiche* est le passage d'un niveau à un autre pour descendre, en enfer, ou monter, au purgatoire, ou dans le ciel pour *passer* d'une sphère à une autre. Dans le cas des sphères du *Paradiso*, c'est plus mystérieux encore qu'avant : on ne descend pas, ou on ne monte pas, à pied ; on saute, ou on vole (*Paradiso* VIII.13-21). Je trouve le présent passage intéressant, entre autres, parce qu'il y a une coordination de deux sens : la vue et l'ouïe, et de cette coordination vient la suggestion qu'il y a alors une danse, qui est l'art de la vue et du son.

Il y a une sorte de chiasme dans ce *canto* : on se trouve dans la sphère de Vénus et donc dans la sphère où l'amour est le thème (*Paradiso* VIII.31-39). Pourtant quand Dante le personnage rencontre une âme, c'est un prince, Charles Martel, un ami de Dante, qui lui parle par allusions obscures de sa vie, mais de sa vie politique, et pas du tout de sa vie amoureuse.

Encore une question et encore une réponse.

Comme d'habitude, Dante a une question et reçoit une réponse. Mais au contraire de ce qui se passe depuis un bout de temps, Dante peut et doit poser sa question pour qu'il puisse recevoir la réponse, parce que Charles ne lit pas dans son âme (*Paradiso* VIII.40-45 et 91-93). Cela provoque chez moi une question : y a-t-il une raison pour cette différence qui existe au moins entre Beatrice et Charles, qui sont pourtant deux âmes sauvées qui peuvent communiquer avec Dante ? Ce ne peut pas être

parce que Beatrice et Dante sont liés de façon plus forte, parce que ce que peut Beatrice, et ce que ne peut pas Charles, Folquet et Thomas d'Aquin en seront capables sous peu. Ceci au moins semble plausible : quand Dante est obligé de poser une question, le lecteur doit supposer que cette question est bel et bien de lui et non de ce que quelqu'un devine.

En tout cas, la seconde question que pose Dante est la suivante : comment se fait-il que les pères et les fils ne se ressemblent pas tout à fait ? qu'en est-il de l'héritage biologique et psychologique d'une génération à l'autre ?

Il n'est pas clair pourquoi Dante pose cette question à Charles Martel. Mais il est possible qu'il la lui pose parce qu'il cherche quelqu'un, un prince politique, qui puisse accomplir le travail du roi Henri VII, qui est mort et qui a emporté avec lui les espoirs politiques de Dante. En tout cas, avec son nom qui rappelle Charlemagne, avec ses origines hors de l'Italie, Charles Martel permet d'évoquer les empereurs germaniques et donner un socle réaliste aux espoirs politiques de Dante.

La réponse de Charles est encore une fois fondée au moins en partie sur les théories astronomiques de l'époque. L'idée qu'il propose, qu'on a déjà entendue, est la suivante : la providence divine et le pouvoir divin agissent sur tout le monde, mais de manière inégale ou de façon différente selon les niveaux. Dans le monde des sphères, l'influence est directe, ou d'une sphère à l'autre, et sans faille ; mais dans le monde sublunaire, l'influence est moins pure et moins directe puisqu'elle passe par les différentes sphères supérieures qui ont différentes *taches*. La conséquence est la suivante : les mouvements des sphères sont simples et stables et donc réguliers et faciles à comprendre et à prédire ; les mouvements des choses sublunaires, et donc les

décisions et les actions des êtres humains et leurs conséquences, sont plus complexes, moins stables, moins réguliers et moins faciles à comprendre et à prédire. De là vient qu'une bonne semence humaine donne un être humain sans doute, mais pas toujours un bon être humain.

Mais encore une fois, Dante le poète met dans la bouche de son porte-parole, à la toute fin, une remarque qui lui tient à cœur et qui porte sur l'intersection des pouvoirs politiques et religieux (*Paradiso* VIII.145-148). Une fin semblable serait surprenante si on ne connaissait pas déjà la hantise théologico-politique de Dante. Je la rappelle ce qu'il écrit alors : selon ce que dit Charles Martel, et comme tant d'autres personnages de la *Commedia*, tous les problèmes de Florence, de l'Italie et de la chrétienté viennent de ce que plusieurs gens qui sont religieux agissent en hommes politiques, et vice versa.

Canto IX.

D'autres néologismes.

40 : *incinquarsi*.

73 : *inluiarsi*.

81 : *intuarsi* et *inmiarsi*.

Il y a ici un trio de néologismes qui sont construits sur les trois positions des pronoms personnels, soit *moi*, *toi* et *lui*. Au moyen de ces néologismes inventés par Dante le poète, on a droit à une façon bien compliquée par laquelle Dante le personnage arrive à poser sa question : tu sais quelle est ma question parce que Dieu voit tout et tu vois en Lui parce que tu entres en Lui (tu t'*enluis*es), et donc tu entres en moi (tu t'*enmois*es), alors que je ne peux pas entrer en toi (je ne m'*entois*e pas). En tout cas, voici les questions qu'il pose sans les mettre en mots,

mais que Dante le poète met en mots : qui es-tu ? et qui est à côté de toi ?

Les trois amoureux.

Dans ce chant, Dante rencontre trois âmes amoureuses : Cunizza da Romano, une femme qui a connu une vie amoureuse trouble, voire immorale, Folquet, un poète devenu évêque en Provence, et Rahab, une prostituée de l'Ancien testament dont parle Folquet. On explique que ces âmes, ou leurs représentations, sont à la bonne place parce qu'on est dans la sphère de Vénus et donc de l'amour.

Pourtant, cette association est problématique pour au moins deux raisons. D'abord parce que cela rend tout à fait bizarre la présence de Charles dans cette sphère, lui qui n'a pas parlé d'amour et qui n'avait pas de réputation particulière en cette matière.

La seconde raison est plus importante peut-être : ces trois amoureux ne l'étaient pas selon les règles de la morale. Leur présence au ciel et dans la sphère de Vénus, justement, conduit à des questions comme celle-ci : comment se fait-il que Francesca et Paolo soient en enfer parce qu'ils ont été amoureux et surtout amoureux immoraux ? comment se fait-il qu'on ait rencontré des amoureux immoraux repentis au purgatoire, mais que cette fois, Dante choisisse trois amoureux immoraux pour illustrer cette sphère qui devrait être celle de l'amour comme il faut ?

La plainte continue.

Or la présentation de Rahab devient tout à coup une nouvelle longue plainte sur la corruption papale (*Paradiso* IX.136-142). En tout cas, le dernier mot de ce

canto est *adultère*, dont les trois âmes sont coupables, mais cette fois, le mot *adultère* porte sur les prêtres et évêques et papes qui sont infidèles au christianisme.

Ceci est clair : depuis au moins le *canto V*, à chaque occasion Dante s'organise pour qu'on se plaigne de la corruption politique et religieuse du monde moderne.

Canto X.

D'autres néologismes.

91 : *infiorarsi*. Ce néologisme, c'est le seul cas, sera répété en XIV.13, XXIII.72, XXV.46 et XXXI.7

148 : *insemparsi*. C'est encore une autre façon de dire *trasumanarsi* ou *indiarsi*.

L'introduction astronomique.

Comme le *Paradiso* raconte depuis le début chaque passage d'une sphère à l'autre, il est normal que Dante multiplie les remarques sur la structure cosmique de l'univers. Cette structure est bien différente de ce qu'on reçoit et comprend dans un monde newtonien, comme je l'ai dit quelques fois déjà.

Ce *canto* commence donc avec une autre remarque astronomique, mais cette fois, Dante dit quelque chose d'un peu nouveau (*Paradiso X.1-12*). L'ordre de l'univers, l'emboîtement des sphères et leur mouvement régulier est le produit de Dieu, et même de la Trinité, et donc du Dieu chrétien. Mais cette création, avec son ordre charmant, est dite cause de joie pour Dieu créateur, qui ne cesse jamais de la regarder. Et Dante incite son lecteur à imiter Dieu, non pas en étant moral, ou en respectant la religion chrétienne, ou respectant les commandements qu'elle enseigne, mais en contemplant, comme Dieu le fait, la production parfaite de Dieu. En

somme, on détache les âmes d'une préoccupation pratique ou morale pour soutenir une activité contemplative, et donc on n'est pas loin du Dieu d'Aristote, qui est dit Pensée de la Pensée qui se pense en train de penser... Soit tout autre chose que le Dieu de la Bible.

Nouveau spectacle dans la quatrième sphère.

Dante monte avec Beatrice dans une nouvelle sphère passant de Vénus au Soleil. Or il voit une nouvelle mise en scène (*Paradiso* X.52-69). Il faut donc imaginer qu'il y a une sorte d'arc-en-ciel de lumières (il y en a douze) qui tournent autour de Beatrice, comme un halo autour de la Lune.

Cette scène est belle, et troublante en même temps. Parce que ce genre de scène, une belle femme entourée de lumières et d'étoiles et souvent debout sur la Lune est assez commune en chrétienté, mais elle appartient à Marie, à Marie triomphante, Marie de l'Assomption ou du Couronnement au ciel. Or ce qui est remarquable, c'est qu'elle est attribuée par Dante à Beatrice et que Marie, on s'en rend compte peut-être pour la première fois, n'est pas très présente dans la *Commedia*, et qu'elle n'est pas encore apparue en personne. On pourrait dire que la présence de Beatrice rend la présence de Marie problématique. Mais l'absence de Marie est au fond plus problématique encore. C'est ici qu'on peut et qu'on doit se souvenir de la fin du *Purgatorio* avec sa procession dramatique en l'honneur de Beatrice et non de Marie (qui est absente là aussi) et encore moins en honneur du Christ, parce que c'est une image du Christ, le griffon, qui tire le char de Beatrice.

C'est quand on est bien scandalisé par tous ces éléments, qu'il est utile de noter que les douze lumières

ne tournent pas seulement autour de Beatrice, mais aussi autour de Dante. On apprend assez vite qu'il s'agit de grands penseurs, presque toujours des théologiens officiels de l'Église.

Le premier discours de Thomas d'Aquin.

Comme il arrive pour Beatrice et pour Folquet, Thomas d'Aquin, une des âmes parmi les douze, sait que Dante voudrait savoir qui sont les âmes qui tournent autour de Beatrice (et de Dante); il le sait si bien que Dante le personnage n'a pas besoin de mentionner que l'autre peut lire en lui et de l'y inviter.

Thomas d'Aquin présente donc les douze lumières. Or il y a au moins deux cas problématiques qui apparaissent alors: le cinquième, Salomon, qui n'est pas nommé comme tel, et le douzième, Siger de Brabant. Salomon est problématique parce qu'il avait bien mauvaise réputation au Moyen Âge du fait qu'il avait été porté sur l'amour des femmes et que cet amour l'avait détourné de la religion juive. Je ne peux m'empêcher de penser que Dante se voit un peu dans ce personnage et que ça explique peut-être qu'il ait bravé la mauvaise réputation de Salomon pour le présenter ici. Dante dit même que Salomon est le penseur le plus profond de tous les temps, ou en tout cas qu'on ne peut pas en savoir plus que lui. J'y reviendrai parce que Dante me l'obligera.

Soit dit en passant, Salomon est censé être l'auteur du *Cantique des Cantiques*, un poème amoureux qu'on trouve dans l'Ancien Testament et dont on ne sait trop quoi faire, si ce n'est de lui donner une interprétation allégorique pour faire passer les passages trop sexuels. Il me semble clair qu'il y a là encore un rapprochement possible avec Dante.

Le second cas est encore plus intrigant : Siger de Brabant est un penseur qui a été reconnu comme hérétique, et en particulier qui était un adversaire intellectuel de Thomas d'Aquin. Sa faute intellectuelle est d'avoir voulu donner trop d'indépendance à la philosophie, ou d'avoir voulu séparer la théologie de la philosophie aristotélicienne, telle qu'il la comprenait, plutôt que de soumettre ladite philosophie aristotélicienne aux vérités chrétiennes. En un sens, il a été condamné pour avoir fait ce que Dante fait peut-être avec la poésie, soit la libérer de la religion, ou plutôt la pratiquer par-delà toute contrainte religieuse. Pour le dire autrement encore et sur un autre plan, Siger a tenté de faire sur le plan intellectuel ce que Dante a voulu faire, ou du moins défendre, sur le plan politique : la séparation des deux pouvoirs est pour lui un thème constant. Donc l'un et l'autre imaginaient, comme les Albigeois sur le plan du rituel, qu'on pouvait, et qu'on devait, séparer l'Église d'un de ses champs d'action, légitimes selon les autorités ecclésiastiques.

C'est maintenant qu'il faut relire ce que Dante s'organise pour que Thomas d'Aquin, son adversaire, dit de son adversaire (*Paradiso* X.133-138). Je signale trois choses : le Thomas d'Aquin de Dante dit que Siger a été puni, et peut-être mis en mort, pour ses idées hétérodoxes, qui sont pourtant dites vraies ; selon ce que le personnage Thomas d'Aquin dit, l'un, Siger, est assis à côté de l'autre, Thomas ; il est impossible que Dante ne sût pas qu'il y eût une tension entre ces deux penseurs, et donc il tient à réunir ces deux adversaires dans son *Paradiso*.

Cinquième semaine

Quelques peintures et un texte.

Une des scènes les plus célèbres du Nouveau Testament s'appelle l'Annonciation et appartient à Luc (I 26-38). Soit dit en passant, l'évangile canonique qui donne le plus de place à Marie est celui de Luc.

26. L'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, appelée Nazareth,

27. à une jeune fille, une vierge, accordée en mariage à un homme de la maison de David, appelé Joseph ; et le nom de la jeune fille était Marie.

28. L'ange entra chez elle et dit : « Je te salue, Comblée-de-grâce, le Seigneur est avec toi. »

29. À cette parole, elle fut toute bouleversée, et elle se demandait ce que pouvait signifier cette salutation.

30. L'ange lui dit alors : « Sois sans crainte, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu.

31. Voici que tu vas concevoir et enfanter un fils ; tu lui donneras le nom de Jésus.

32. Il sera grand, il sera appelé Fils du Très-Haut ; le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David son père ;

33. il régnera pour toujours sur la maison de Jacob, et son règne n'aura pas de fin. »

34. Marie dit à l'ange : « Comment cela va-t-il se faire, puisque je suis vierge ? »

35. L'ange lui répondit : « L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre ; c'est pourquoi celui qui va naître sera saint, et il sera appelé Fils de Dieu.

36. Et voici qu'Élisabeth, ta cousine, a conçu, elle aussi, un fils dans sa vieillesse et elle en est à son sixième mois, alors qu'on l'appelait : « la femme stérile ».

37. Car rien n'est impossible à Dieu. »

38. Marie dit alors : « Voici la servante du Seigneur ; que tout se passe pour moi selon ta parole. » Alors l'ange la quitta.

Les images de l'Annonciation que je propose ont été créées par Sandro Botticelli (1445-1510), Guido di Pietro, dit Fra Angelico (1400-1455), Niccolò di Pietro Gerini (1368-1415) et Leonardo da Vinci (1452-1519). Chaque peinture à ses beautés : il faut chaque fois examiner l'ange sans doute, mais aussi l'attitude de Marie. Il faut supposer que le livre qu'elle lit est l'Ancien Testament, et même plus précisément une des annonces de l'arrivée d'un Sauveur, d'un Messie.

Il y a une autre peinture de Niccolò di Pietro Gerini au MBAM. On y voit une autre scène du culte marial, dont je parlerai plus tard, soit le Couronnement de la Vierge.

Ce qui a été fait.

La semaine passée, j'ai examiné les *canti* VIII à X. Je signale que c'est trop peu et que je vais tenter d'en faire plus aujourd'hui.

Le *canto* VIII présente un personnage ami de Dante, un prince Charles, dans la sphère de Vénus. Je trouvais ce personnage un peu bizarre parce qu'il n'est pas présenté comme un amoureux, mais comme un homme politique. Sans doute, comme on m'a fait voir, il est un ami et appartient donc à cette sphère en tant qu'objet de l'affection de Dante. Il n'en reste pas moins que, par la suite, Dante rencontre des âmes pour ainsi dire amoureuses qui me surprennent moins et me semblent plus adaptées au lieu où elles apparaissent.

Le *canto* suivant présente bel et bien trois amoureux, mais là encore il y a quelque chose qui me surprend, soit un passage à la fin sur la corruption de la cour papale. Je rappelle tout de suite que ce *dérapiage* est à la fois bizarre et tout à fait normal : depuis plusieurs *canti* et au fond dans toute la *Commedia*, Dante profite de toutes sortes d'occasions, plus ou moins prévisibles, pour revenir sur son thème théologico-politique : les méfaits de l'intersection des pouvoirs politiques et religieux.

Dans le *canto* X, Dante décrit la ronde des âmes de la quatrième sphère, la sphère du ciel, qui tourne autour de Beatrice. J'ai signalé à quel point cet exemple de l'élévation presque impie de la personne de Beatrice me laisse pantois. Sans parler du fait qu'en élevant Beatrice, il se trouve que Dante s'élève aussi : la ronde des âmes des sages tourne autour de Beatrice, mais en même temps, comme il le rappelle plusieurs fois, autour de lui.

Canto XI.

Des énièmes questions et des énièmes réponses.

Comme je l'ai déjà signalé, Thomas lit dans l'âme de Dante de façon à pouvoir formuler les questions inexprimées et ensuite à y répondre (*Paradiso* XI.19-27). On notera d'abord qu'il y a donc deux nouvelles questions qui sont énoncées et deux nouvelles réponses qui sont proposées, ce qui fait trois en tout. Ensuite, l'expression du vers 27 est un exercice typique de Thomas d'Aquin : le plus grand théologien du monde catholique règle tout plein de questions en insistant sur les distinctions qu'il faut faire. C'est la qualité de ses *distinguo* qui déterminent la qualité de sa pensée. En gros, on peut dire qu'il s'efforce de proposer tous les *distinguos* nécessaires pour empêcher qu'on se trompe en mêlant ceci, qui n'est pas cela, à cela qui n'est pas ceci, et pourtant que le même Thomas d'Aquin s'efforce

d'unifier la sagesse ancienne (la pensée d'Aristote) et la doctrine chrétienne. En un sens, c'est aussi ce que Dante essaie de faire sur le plan poétique, politique et psychologique. Mais il me semble qu'il faut distinguer, discerner et donc discriminer entre les deux tentatives.

La première des deux questions sera réglée dès ce *canto*, le chant XI, mais la seconde ne sera réglée que dans le *canto* XIII. Il y a donc quelque chose de bizarre à intercaler le *canto* XII qui ne peut traiter ni de la première ni de la suivante.

La question de la pauvreté.

Pour répondre à la première question, Thomas d'Aquin est obligé de raconter la vie de saint François d'Assise, fondateur de l'ordre des Franciscains, qui fut, avec celui des Dominicains, un des deux grands ordres dits mendiants. Dans son récit de la vie de saint François, Thomas d'Aquin, un Dominicain, insiste à tout moment sur le fait que François avait comme amante la pauvreté (*Paradiso* XI.58-75).

On devine tout de suite que François intéresse Dante parce qu'il est la négation radicale de l'intersection de la religion et du pouvoir humain, qu'il soit politique ou économique : au lieu de faire comme les papes du Moyen Âge et de la Renaissance, selon Dante, et selon les historiens, faut-il ajouter, saint François, en tant que chrétien, et parce qu'il est chrétien et qu'il veut sauver l'Église, décide de ne pas du tout se mêler au monde de la politique et des finances : son christianisme, pour parler le langage de la Bible, est un rejet du monde et d'abord de Satan en tant que prince de ce monde et donc de tous ceux qui dans l'Église vivent en collusion avec le prince de ce monde.

Cela rend la fin du récit encore plus touchant parce que le Thomas d'Aquin de Dante est obligé de dire que, sauf exception, à l'époque de Dante, les Dominicains (soit les membres de son ordre religieux) sont devenus des traîtres à l'idéal qu'ils devraient incarner (*Paradiso* XI.124-132). Et à la fin, Thomas d'Aquin revient sur la question initiale et déclare qu'il y a répondu. Il me semble donc que la louange de François est une nouvelle occasion de critiquer non pas la papauté comme par le passé, mais cette fois ceux qui devaient purger le christianisme de cette époque de sa tare fondamentale. On dirait que la corruption humaine que provoque l'intersection du christianisme et de la politique est plus forte que tout, même de cette admirable tentative de corriger le mal.

Canto XII.

Nouvelle danse autour de Beatrice.

Avant que Thomas d'Aquin ne puisse répondre à la seconde question qu'il a annoncée, il est interrompu par l'arrivée d'une nouvelle couronne qui se met à danser autour de la tête de Beatrice (*Paradiso* XII.1-22). On devine tout de suite que c'est un nouveau groupe de sages. Et à la fin du *canto*, on donne les noms, ou du moins une description, des douze nouveaux. Il faut dire que cette fois, il n'y a pas de cas problématiques, voire scandaleux, comme ceux de Salomon et de Siger de Brabant dans la ronde précédente.

Mais il y a un cas remarquable pour une autre raison. Le seul pape autre que saint Pierre et les papes d'avant Constantin, le seul pape un peu contemporain de Dante donc qu'on rencontre au paradis est mentionné dans ce *canto*, au vers 134. Or il est placé non pas parmi les papes au ciel (une telle liste n'existe pas [mais voir *Paradiso* XXVII.40 et ss]), mais parmi les sages : il est au

ciel parce qu'il a mis son intelligence au service de l'Église, et non parce qu'il a été le maître hiérarchique ou *politique* de l'Église. Dante ne lui donne même pas son nom de pontificat, soit Jean XXI, mais son nom d'intellectuel, Pierre d'Espagne.

Je signale aussi que ce pape était censé avoir commencé, mais pas fini un livre hérétique. De plus, c'est sous son règne que Thomas d'Aquin a été condamné pour hérésie lui aussi ; cet adversaire intellectuel de Thomas d'Aquin est présenté par saint Bonaventure, le docteur séraphique, qui était lui aussi un adversaire intellectuel du docteur angélique. Cette condamnation tournait autour de la compatibilité entre la foi et la raison. Donc au fond, il y a quand même, quand on cherche un peu, au moins un cas problématique, mais moins évident que Siger, disons.

Louange de Dominique.

Comme Thomas d'Aquin, un Dominicain, a fait l'éloge de saint François, chef d'un des deux grands ordres mendiants, il convient que Bonaventure, un Franciscain, fasse l'éloge de saint Dominique, chef de l'autre grand ordre mendiant (*Paradiso* XII.31-36). Or comme dans le cas de l'éloge de Thomas, Bonaventure signale que les choses ont dégénéré et que les redresseurs qu'étaient les Dominicains (soit ceux de son ordre) sont devenus aussi faux que ceux qu'ils devaient corriger.

Je signale que Bonaventure présente deux aspects de l'œuvre de saint Dominique au moyen de deux comparaisons ou métaphores : le fondateur des Dominicains est un jardinier, et il est un violent ; il est un jardinier parce qu'il prend soin de l'Église, qui est comme un jardin de Dieu, mais il est un violent, un

soldat, parce qu'il attaque les hérétiques, qui sont les ennemis de l'Église. En signalant cela, il souligne la raison d'être des Dominicains, soit d'être les soldats intellectuels de l'Église. Soit dit en passant, une des plaisanteries qui entourent les Dominicains s'exprime au moyen du latin, *Domini canes*, qui signifient en même temps, *Dominicains* et *chiens* (de garde) *du Seigneur*. Je me permets d'ajouter que la première violence de Dominique le prêcheur fut portée contre les Albigeois, qui sont bien proches de Dante, quant à la doctrine ou plutôt certaines tendances lourdes de sa pensée.

Canto XIII.

Un néologisme.

57: *intrearsi*. Soit dit en passant, Dante a des néologismes pour au moins 3 des 5 premiers nombres : *adduarsi*, *intrearsi*, *incinquarsi*. Si on peut y ajouter le *squadrenarsi* du dernier *canto*, cela fait 4 sur 5. Je ne sais pas si c'est significatif, mais Dante est aussi passionné par les nombres qu'il est possible : il invente des mots qui dépendent des nombres.

La danse, l'astronomie et la sagesse.

Au moyen d'une description obscure (*Paradiso* XIII.1-24), Dante décrit une nouvelle *danse* de quinze, plus sept plus deux étoiles, soit le même nombre que vingt-quatre âmes/étoiles du chant précédent. (On serait tenté de dire que les sages thomistes et les sages *bonaventuristes* font une danse combinée.) Cela est bien compliqué, mais cela continue une série de remarques qui se fondent sur l'astronomie, et prépare une nouvelle remarque astronomique de Thomas.

Car Thomas d'Aquin reprend la parole en une nouvelle explication de la seconde remarque faite par Thomas au

canto 10. Là, il avait dit que Salomon était l'homme le plus sage de tous les temps. À cela, sans que Dante ait à parler, Thomas énonce l'objection qu'il *voit* dans l'âme de Dante : Adam et Jésus devaient être parfaits et donc plus sages que Salomon (*Paradiso* XIII.46-51).

Pour répondre, Thomas reprend, c'est la troisième ou quatrième fois qu'une âme le fait, la remarque sur les niveaux de la création, où les sphères célestes sont parfaites, et la sphère sublunaire et ses habitants, donc les hommes, ne le sont pas. Or, avoue Thomas, il y a eu au moins deux hommes parfaits, Adam et Jésus, qui devaient donc être supérieurs à Salomon (*Paradiso* XIII.82-90). Mais il ajoute tout de suite qu'il faut distinguer entre la sagesse théorique et la sagesse pratique : Salomon avait la sagesse pratique. Cette distinction est typique de Thomas d'Aquin : on peut dire qu'il la propose tout le temps, et qu'il est un défenseur acharné, le plus acharné de tous les théologiens catholiques, de la supériorité absolue de la sagesse théorique.

La solution n'en est pas une à mon avis, parce qu'on peut toujours répondre qu'Adam et Jésus, parce qu'ils étaient parfaits, possédaient aussi la sagesse pratique et donc dépassaient Salomon aussi sur le plan de la sagesse politique, même s'ils n'ont jamais été rois ou hommes politiques. (Cela est confirmé par le fait que le Christ de l'Évangile se prononce quelques fois sur la question politique, ne serait-ce que pour dire que ce domaine ne compte pas du fait d'être rendu caduc par la bonne nouvelle.) La seule façon de comprendre tout cela est de dire que Salomon est le plus sage parmi les rois qui ont régné.

En tout cas, Thomas d'Aquin en tire un conseil intellectuel : quand on n'aborde pas les idées en faisant

les distinctions nécessaires, on commet des erreurs, et une fois qu'on a fait une erreur, il devient difficile de l'avouer et de se corriger. Il est mieux d'être prudent quand on veut décider de la vérité (*Paradiso* XIII.115-123). Ce qui me semble être un conseil sage, que je gagnerais à garder à l'esprit et surtout à pratiquer, comme chacun le sait mieux que moi.

Mon impression.

Or il me semble, je ne peux pas ne pas le dire, que Dante se moque de Thomas d'Aquin en mettant dans sa bouche un conseil à partir duquel on pourrait juger ses interventions longues et complexes dans ses *canti*. En tout cas, ce *canto* est insatisfaisant pour bien des raisons : il est compliqué et obscur ; les remarques qu'on y fait sont redondantes ; la réponse est loin d'être satisfaisante. Si je tenais à *sauver* Dante, je dirais qu'il plaisante au sujet de Thomas d'Aquin et de l'assurance des intellectuels qui croient tout comprendre (Thomas prétend savoir quelles questions Dante a en lui [et Dante, contrairement à ce qu'il dit parfois ailleurs] ne confirme pas que Thomas a réussi) et qui méprisent les autres qui ne sont pas aussi éduqués qu'eux et qui ne s'appliquent pas à eux-mêmes les conseils de prudence qu'ils offrent aux autres (*Paradiso* XIII.130-142). Quoi qu'il en soit de tout cela, je suis bien heureux de quitter ce *canto*.

Canto XIV.

Nouvelle question et nouvelle réponse.

Parce que Thomas et Bonaventure ont parlé avec autant de faconde, Beatrice n'a rien dit depuis le *canto* X. Elle parle de nouveau, mais c'est pour inviter un autre sage, un troisième donc, qui vient après Thomas et Bonaventure (il fallait s'y attendre) à résoudre une

nouvelle question, qui hante Dante : qu'en sera-t-il de la résurrection des corps ? ou plutôt, quel sera l'effet de la présence des corps en ce qui a trait au plaisir de comprendre et de voir tout en Dieu (*Paradiso* XIV.13-18) ? Encore une fois, soit dit en passant, Dante ne confirme pas que c'était bel et bien une question qu'il avait.

En tout cas, une âme de sage parle pour répondre à cette question qui porte encore une fois sur les corps dans le monde d'après-le-monde et de la *transhumanisation*, soit l'existence des êtres humains dans le nouveau mode qui est le leur après la vie sur terre. Les experts disent que celui qui répond est Salomon. C'est sans doute vrai. Mais la réponse qu'il donne n'appartient pas à la sagesse d'un roi, mais à la sagesse d'un théologien, ou d'un philosophe. Donc, si c'est vrai, la distinction de Thomas d'Aquin est pour ainsi dire réfutée, car Salomon a aussi la sagesse théorique. En plus, dans l'*Ecclésiaste* (attribué à Salomon), on, soit Salomon, qui est censé en être l'auteur, exprime un doute au sujet de la résurrection des corps, alors qu'ici il la suppose. En conséquence, il est assez étonnant qu'il soit celui qui se prononce sur cette question.

En tout cas, la réponse de cette âme sage n'est pas très claire, elle non plus. Au fond, elle revient à ceci : la résurrection des corps est nécessaire pour que les êtres humains redeviennent des êtres complets. Mais la grâce rendra leur compréhension parfaite et même plus parfaite, malgré la présence du corps, qui, dans le mode naturel connu de tous, interfère avec la pensée (*Paradiso* XIV.43-60). Donc cette âme sage explique comment les humains deviendront *transhumains* : ils auront des corps, et donc ils seront humains, mais leurs corps fonctionneront selon des règles nouvelles et auront des pouvoirs supérieurs, et ils seront donc presque des

anges, ou des dieux, ce qui veut dire qu'ils seront *transhumains*. Cela se fera par la puissance de la grâce divine : Dieu, qui a créé les humains avec les qualités et leurs défauts naturels, change, ou changera, ladite nature ou la transforme, ou la transformera, pour l'améliorer. Ce qui suppose qu'il pouvait le faire d'emblée et qu'il a décidé de ne pas le faire pour des raisons qui ne sont pas expliquées.

Passage dans une nouvelle sphère.

On ne sait trop pourquoi, une troisième ronde d'âmes s'ajoute aux deux autres. Cela fait donc 36 âmes/étoiles qui tournent autour de Beatrice. Dante est ébloui, puis Beatrice l'emporte avec elle et passe dans la sphère de Mars (*Paradiso XIV.70-87*).

Rendu là, Dante voit des âmes qui forment une croix plutôt qu'un cercle. Cela le ravit au point où il dit qu'il n'a jamais rien vu de plus beau. Ce qui l'oblige à expliquer comment il peut dire une chose aussi scandaleuse : comment peut-il dire qu'il y avait quelque chose de plus beau, de plus attirant que les yeux de Beatrice ? Ce qui est une façon de signaler que depuis longtemps, il présente Beatrice comme l'être le plus beau, le plus admirable, le plus aimable qu'il ait vu de sa vie, et même après avoir vu le paradis terrestre et maintenant le paradis céleste dans sa version astronomique du moins.

En tout cas, il s'explique, et rétablit la supériorité de Beatrice, en disant que c'était l'impression qu'il avait, et que c'était vrai, parce qu'il n'avait pas encore vu les yeux embellis de Beatrice dans la cinquième sphère (*Paradiso XIV.130-139*). Il dit qu'il s'accuse et s'excuse et qu'il s'accuse pour s'excuser. Le moins qu'on peut dire, c'est que Dante joue avec les mots, comme un poète, mais on

dirait que Dante a été infecté par la complication des sages.

L'essentiel me semble ailleurs : encore une fois, Dante insiste pour glorifier Beatrice, puisqu'elle est toujours la chose la plus belle qui soit ; à mesure qu'on monte dans le ciel, on atteint des niveaux de plus en plus admirables, mais chaque fois, ce sont les yeux de Beatrice, celle qui rit à tout moment, qui sont les plus beaux. Je note aussi que Dante dit *ici*, et que cet *ici* est le poème dans lequel il place le lecteur : Beatrice est la plus belle dans le monde qui est décrit par Dante, ou plutôt inventé par lui, et donc Beatrice est la plus belle dans les mots de Dante.

Canto XV.

Un néologisme.

Vers 85 : *ingemmi*.

Mars.

Depuis la fin du *canto* précédent, avec Dante le personnage, le lecteur est rendu dans la sphère centrale, celle de Mars. On peut noter qu'il y a trois sphères qui demandent plus de *canti* et donc plus de vers pour être décrits : le Soleil, qu'on vient de quitter, et la sphère de Mars dans laquelle on entre (trois *canti* complets sont nécessaires, avec une introduction et une conclusion dans le chant qui précède et dans le chant précédent). La seule sphère qui en demande plus est la sphère des étoiles, qui est aussi la plus spectaculaire à mon sens.

Cacciagarda parle.

Une âme descend de la croix qui s'est formée, selon ce qui a été raconté. Je suggère que la croix dont elle se

détache ressemble à la croix des croisés, soit des soldats de Dieu. En tout cas, elle aussi connaît déjà les questions que se pose Dante, par le processus qu'on a déjà expliqué, soit la vision de tout en Dieu, mais elle demande que Dante les pose à voix haute (*Paradiso* XV.55-69). Dante pose une première question : « Qui es-tu ? » Mais il en posera deux autres, pour en arriver à trois, comme d'habitude.

Je prends la peine de signaler qu'on pourrait protester que la voix de Dante n'y est pour rien parce que ce qu'il fait est impossible : pour parler et pour entendre, il faut de l'air qu'on module avec son corps (soit au moyen de sa langue, de sa bouche et de ses cordes vocales) et qui produit des effets sur les oreilles corporelles de ceux qui écoutent ; or rien de cela n'est possible selon la logique de la position astronomique de Dante : dans les sphères, il n'y a pas de corps physiques ordinaires, il y a encore moins d'air et les âmes, et donc celle de Cacciaguida, n'ont pas plus de corps ici qu'en enfer et au purgatoire. En un sens, ces âmes sont encore moins réelles que dans les deux autres *cantiche* : ni l'âme ni le corps ne sont présents, et si l'âme est présente, c'est seulement pour représenter quelque chose dans le ciel astronomique, et non parce qu'elles y habitent en vérité.

En tout cas, la réponse de l'âme, qui n'a pas de corps et qui pourtant peut produire des sons à son tour, est que Cacciaguida (soit guide de chasse, quand on tient compte de l'étymologie de son nom) est l'arrière-grand-père de Dante et le fondateur de la famille des Alighieri (*Paradiso* XV.88-96). Or, comme un grand-père, il parle du passé avec beaucoup de détails obscurs. Surtout, il dit qu'autrefois Florence était une ville bien plus agréable, parce que tout était plus simple et plus sobre (*Paradiso* XV.97-111). On apprend au moins ceci d'inattendu : Cacciaguida a fait la croisade et est mort en

Terre sainte, et sa famille a été anoblie par le chef de la Croisade. On pourrait accuser Dante d'anoblir sa famille, avec plus ou moins de justesse et de vérité historique, par un orgueil assez malséant. Mais ce ne serait pas la première fois qu'un orgueil semblable se manifeste chez lui.

Sixième semaine

Quelques peintures et une tradition.

Dans l'église chrétienne orthodoxe et catholique, il y a une tradition au sujet de Vierge : son corps ne s'est pas corrompu comme le feront nos corps à nous, parce que sa mort n'en a pas été une, en tout cas, elle n'en fut pas une comme les nôtres (on l'appelle la Dormition : sa mort fut comme un endormissement profond) ; puisqu'elle a été conçue sans péché (l'Immaculée Conception, fête de l'université Laval, conventionnée sans doute lors d'une lutte syndicale épique), elle ne pouvait pas mourir, comme Adam et Ève ne devaient pas mourir. Mais alors où est-elle ? Il lui est arrivé ce qui est arrivé à son fils, qui était lui aussi sans péché : elle est montée au ciel avec son corps, et l'Assomption de Marie rapportée par la tradition est l'équivalent de l'Ascension du Christ, racontée par Marc et Luc. Donc l'Assomption n'a pas de fondement textuel ou biblique équivalent au récit et à la doctrine de l'Ascension du Christ : ce dogme remonte à des textes apocryphes et des traditions patristiques. (Dante présente d'ailleurs la Vierge avec son corps dans le *Paradiso*.)

Voici quelques représentations de ce mystère. Elles sont la création de Don Silvestro dei Gherarducci (1339-1399), d'Andrea del Sarto (1486-1530) et du Titien, soit de Tiziano Vecelli da Cadore (1488-1576).

Ce qui a été fait.

Comme au début de chaque rencontre, je reviens sur ce qui a été vu la semaine passée, avant d'examiner et de commenter les *canti* de cette semaine.

Au *canto* XI, pour répondre à une question de Dante au sujet d'une remarque faite par Thomas d'Aquin au *canto* X, ce dernier fait un éloge de saint François. L'essentiel est de noter que c'est encore une fois une occasion pour Dante d'aborder le problème de l'intersection des pouvoirs politique et religieux et de dénoncer l'Église telle qu'elle était à son époque, mais aussi avant comme il le suggère par le récit du docteur angélique.

Dans le *canto* suivant, on entend la voix de Bonaventure qui fait l'éloge de saint Dominique et qui lui aussi signale que la réforme de l'Église, la purification de l'Église, qui est le but fondateur des Dominicains, ne fut pas réalisée, et même que les Dominicains contemporains sont une partie du problème qu'ils devaient corriger. Encore une fois donc, Dante s'organise pour qu'on dénonce l'église catholique de son époque, mais qu'on reconnaisse que le problème a des racines historiques.

Dans le *canto* XIII, Thomas d'Aquin résout un autre problème en faisant une distinction à sa façon pour sauver à la fois la supériorité intellectuelle d'Adam et de Jésus, d'un côté, et celle de Salomon, de l'autre : les trois sont de grands sages, ils sont même les hommes les plus sages de tous les temps, mais dans des domaines différents.

Le *canto* XIV aborde un autre thème, soit celui de la résurrection (quand les êtres humains redeviendront complets parce que leurs corps seront unis à leurs âmes) et les conséquences de ce retour à la normale. La réponse, qui vient de Salomon, soit dit en passant, résout le problème en disant que la grâce de Dieu réglera tout. Ce thème, celui du pouvoir de Dieu et donc de l'impossibilité de protester contre telle ou telle doctrine parce que la raison ne peut pas saisir les limites de Dieu,

ce thème reviendra souvent dans les conversations à venir : plus on se rapproche du mystère de Dieu, plus cette vérité théologique devient importante, et s'impose.

Dans le *canto* XV, Dante rencontre son ancêtre Cacciaguida, un soldat de Dieu, c'est-à-dire selon son itération la plus célèbre, un croisé. Le fait qu'on se trouve dans la sphère centrale et surtout dans la sphère de Mars et donc de celle des âmes de militaires est sans doute significatif et fonde pour ainsi dire l'apparition d'un soldat, mais d'un soldat pour ainsi dire chrétien dans ce *canto*.

Je me permets de signaler, ce que je n'ai pas eu le temps de faire la semaine passée, qu'à travers la question des soldats de Dieu, le lecteur est placé devant une nouvelle figure de la question si souvent examinée (et réglée) par Dante, celle de l'intersection du pouvoir politique et du pouvoir religieux. Car pour autant que l'action politique contient et comprend l'action militaire et donc la guerre, l'existence de soldats de Dieu, élus en tant que soldats de Dieu, est un problème. Et cela est d'autant plus significatif que le christianisme est, c'est une évidence, une religion qui prêche la soumission des fidèles du Christ aux hommes de pouvoir et donc face aux moyens du domaine politique, soit le respect des lois des hommes et la punition de ceux qui sont alors fautifs, le christianisme donc propose les moyens de la charité, soit le pardon et la douceur.

Certes, il y a eu des croisés comme le fut Cacciaguida, mais le croisé chrétien qui tue au nom d'un Jésus, lequel condamne l'utilisation du glaive, est un paradoxe sinon historique, du moins théologique : le croisé n'est pas un soldat qui défend son pays ; il attaque un autre pays au nom de Dieu, voire parce qu'il y est convoqué par les représentants de Dieu. Pour le dire autrement, la

croisade est un djihad, comme disent les Musulmans, mais dans une religion qui n'a pas de guerre sainte dans son texte fondateur, contrairement à l'Islam. Il me paraît impossible que Dante n'ait pas pensé que la position *théologique* de son ancêtre est au moins problématique : si on peut être croisé au nom de la religion chrétienne, on peut être condamné sur le plan politique par les hommes religieux et dirigé par eux par-delà les décisions du pouvoir politique.

Canto XVI.

Un néologisme.

115 : *indracarsi*.

C'est un des seuls néologismes du *Paradiso* qui nomme autre chose que de ce qui se passe au ciel. Le monde dont sort Dante est devenu diabolique, démonique, comme un dragon satanique ; il s'est *endragonné* donc.

Double distanciation de Dante et de Beatrice.

D'ordinaire, c'est-à-dire chez les commentateurs attitrés, on prétend que Dante est très fier de ses origines et donc de Cacciaguida qu'il fait parler ici et pendant plusieurs chants, ou encore on lui pardonne un peu par orgueil familial. Cela est bien possible (*Paradiso* XVI.1-15). Mais, comme on le voit, au début de ce *canto*, Dante se distancie de la *gloire* de ses origines de deux façons : au tout début, il affirme que l'orgueil familial est peu sensé (tout en avouant qu'il y est sensible) et Beatrice tousse et rit avant qu'il pose sa nouvelle question à Cacciaguida.

Il me semble, je l'ai déjà, signalé, que le personnage de Cacciaguida a un aspect comique : il est tout à fait possible que Dante plaisante au moins un peu de son ancêtre, et donc se moque des va-t-en-guerre.

N'exprime-t-il pas à travers son personnage moins la fierté familiale qu'une nouvelle version de son thème constant, soit celui de la critique de sa société qui est jugée corrompue ? En tout cas, il est indubitable qu'on se trouve dans un *canto* qui comporte le chiffre 6. Pour le dire autrement, de même qu'il a utilisé Thomas d'Aquin et Bonaventure pour critiquer l'Église, tout en étant un peu critique envers les deux saints, ou prenant ses distances par rapport à eux, il est possible qu'il prenne ses distances par rapport à son porte-parole familial.

J'ajoute qu'il me semble tout aussi possible que Dante soit conscient qu'il y a un côté obsessionnel à sa critique de Florence, de l'Italie et de la chrétienté. Il est possible qu'en tant que poète, il se moque de lui-même en tant qu'être politique, en mettant ce qu'il croit vrai dans la bouche d'un personnage un peu comique. En tout cas, l'histoire de la littérature offre de nombreux exemples de ce genre de jeu, soit le discours d'un personnage qui dit vrai, mais qui est ridicule, et donc qui mine son argument et sa thèse tout en la défendant. Je donne l'exemple de Nestor chez Homère, mais aussi celui des nombreux fous des pièces de théâtre de Shakespeare, et enfin celui des Scapin et Sganarelle de Molière.

Encore une autre question.

Dante demande à son arrière-grand-père de lui parler du passé. Et Cacciaguida se met à parler pendant tout le reste du *canto*. Il ne parle pas beaucoup de ses origines, mais rappelle la grandeur de Florence, en faisant une critique de Florence du temps de Dante. Il nomme au moins trente familles toscanes anciennes, qui, semble-t-il dire, ont été rabaissées et remplacées par des familles de parvenus (*Paradiso* XVI.148-154).

Au risque de me répéter et donc de radoter à mon tour, je suggère que le personnage de Dante le poète radote parce qu'il répète en gros ce qu'il a déjà dit, mais cette fois en amassant des détails que personne d'autre que lui ne connaît ni ne comprend. En revanche, et je me répète encore une fois, on peut dire que Cacciaguida répète une idée qui est chère à Dante, ou une idée qui est un radotage bien à lui : la Florence de son temps est d'une bassesse sans nom, et cela est dû en partie à l'influence de l'Église, ou du moins au conflit entre les guelfes et les gibelins.

J'ajoute qu'au cœur de son radotage, Cacciaguida énonce une idée qui a un fond classique de la littérature occidentale, et qu'on peut faire remonter à Hérodote au moins : le monde politique change, il est soumis à la fortune (*Paradiso* XVI.79-87), il est la recherche de la stabilité dans le monde de l'instabilité. J'ajoute aussi que cette remarque doit être liée aux nombreuses remarques qui sont faites sur l'astronomie : au monde de l'instabilité et du changement et de la corruption, qui blesse et déçoit le cœur humain, répond un monde stable et beau, qui peut être visité par l'intelligence, le monde de la régularité naturelle et donc des sphères astronomiques. Ce que, soit dit en passant, Dante décrit en montrant son personnage Dante qui visite ces sphères.

Canto XVII.

Des néologismes.

13 : *insusarsi*.

98 : *infuturarsi*.

Sur la structure de ce cantique.

Les experts ont noté quelque chose d'assez étonnant. Si on prend le deuxième tiers du *Paradiso*, soit les onze *canti* centraux, soit les dix se déploient de chaque côté du *canto* central, le *canto* qu'on lit maintenant, on découvre que le nombre des vers s'additionne pour donner des images miroirs l'une de l'autre. Ainsi pour n'examiner que les *canti* 16, 17 et 18, cela donne 154, 142, 136, soit 10, 7, 10. Or nous avons déjà vu que quelque chose de semblable a lieu dans le cantique précédent, soit onze *canti* centraux qui se déploient selon une logique numérique différente, mais équivalente et sans doute voulue. Cette fois-là, les nombres eux-mêmes des vers des *canti* se répondent. Ce qui donne, par exemple, pour les *canti* 16, 17, et 18 : 145, 139 et 145.

Il est possible qu'il y ait là un message caché ; je ne doute pas qu'en cherchant un peu, on trouvera quelqu'un qui prétend avoir trouvé le sens du message ou le code secret qui permet de l'entendre. J'ajoute que, d'ordinaire, quand j'examine ce genre de théorie, je suis insatisfait parce que je trouve cela tiré par les cheveux, ou trop compliqué, ou bien inexact. S'il y a des messages occultés, et je crois qu'il y en a, parce que Dante le dit en toutes lettres et plusieurs fois, je trouve qu'ils doivent être plus faciles à trouver.

En revanche, je suis sûr de ceci : ce genre de jeu est régulier dans la *Commedia* ; c'est ce que j'ai appelé la numérogie *dantienne* ; et ce genre de jeu est commun à bien des artistes, et des musiciens en particulier, comme le prouve une écoute attentive de certaines œuvres de Bach, par exemple.

Le sens que j'y trouve n'est pas ésotérique, mais c'est celui du plaisir des renvois et des finesses ludiques. De même qu'un physicien ou un astronome peut trouver du

plaisir aux structures mathématiques du monde, certains artistes prennent plaisir à créer des structures pour leurs œuvres et pour les mondes imaginaires qu'ils inventent. Homère est le premier que je connais qui le fait : cette tentative se situe donc au tout début de la littérature occidentale. Mais Homère n'est pas le seul. Encore une fois, je prétends qu'on peut en découvrir l'équivalent chez Shakespeare, et cette fois j'ajoute qu'on le trouve aussi chez un La Fontaine. Et je ne dis rien de madame Rollins qui vient de faire un malheur dans le monde de la publication, un malheur qui, pour le moment et en attendant de voir s'il se perpétue, est le plus grand de tous les temps.

L'avenir selon Cacciaguida.

À la suite d'un ordre de Beatrice, Dante demande à son aïeul, c'est-à-dire sa racine temporelle dans le passé, de lui prédire l'avenir et son avenir (*Paradiso* XII.7-18). Cacciaguida prétend que l'avenir qu'il lit en Dieu n'est pas nécessaire, même s'il est déjà connu par Lui et donc par Cacciaguida. Ce qui est une affirmation claire d'une doctrine mystérieuse, elle aussi liée à la toute-puissance divine (*Paradiso* XVII.37-42). D'un côté, Dieu est tout-puissant et donc sait tout (car le savoir est une des formes du pouvoir, et le pouvoir sans le savoir n'est pas un pouvoir, alors que Dieu est tout-puissant); d'un autre côté, il n'utilise pas sa toute-puissance omnisciente pour changer les actes des humains ou les contraindre, même si les humains font des choses mauvaises, voire inhumaines, et blessent des humains et se préparent à une vie infernale. Mais alors tout en sachant que tel acte conduit à un mal, tout en pouvant l'empêcher, Dieu ne le fait pas, et pourtant demeure tout à fait innocent du mal qu'un autre fait et en même temps en contrôle de tout ce qui se passe. (Il y a quelqu'un qui a dit que pas un cheveu ne tombe de nos têtes (et nous

sommes nombreux et les cheveux sont nombreux) sans que Dieu ne le sache.) Par ailleurs, selon la logique de la justice humaine, cela est inacceptable : comme je l'ai déjà indiqué, on se fait jeter en prison si on ne fait pas ce qu'il faut pour empêcher qu'un crime ne se commette lorsqu'on sait qu'il se fera et qu'on peut l'empêcher, et le bon sens trouve cette sentence justifiée, du moins pour les humains.

En tout cas, Cacciaguida dit à Dante ce qui vient, soit que ça ira mal pour lui. Mais Dante lui demande ensuite, c'est sa troisième question, s'il devrait dire tout haut tout ce qu'il a vu et entendu durant son voyage : il craint qu'il se fasse des ennemis et qu'il cause du mal à certains de ses amis (*Paradiso* XVII.112-120). Cacciaguida lui dit de parler haut et fort : il en deviendra plus admirable et plus réputé. Il faut bien voir, et dire, deux ou trois choses : Dante met dans la bouche de son aïeul l'ordre de dire tout ce qu'il a vu, mais au fond il se donne cet ordre à lui-même. Et du coup, il se prédit à lui-même la gloire. Et ce qu'il fait ici en *utilisant* le personnage de Cacciaguida, il le fait aussi par d'autres personnages, et d'abord par Beatrice.

Canto XVIII.

La grandeur de Beatrice.

Dante prononce une longue louange de Beatrice (*Paradiso* XVIII.7-18). On dira, et on aura raison, que cela ne fait qu'ajouter à une liste déjà longue. Mais je tiens à la signaler parce qu'encore une fois, cette louange à quelque chose de religieux et, à la limite, quelque chose d'impie, du moins pour quelqu'un qui n'est pas emporté par une vénération aveugle et aveuglante du poète. Car une des louanges que les théologiens chrétiens adressent à Marie, et ce depuis le début de la réflexion théologique, est celle de déclarer, selon des formules

plus modernes, soit qu'elle est Co-Rédemptrice (selon les Jésuites), soit qu'elle est Médiatrice de toute grâce (selon les Dominicains, qui prétendent ainsi être plus raisonnables). Or Dante parle de la même façon de sa Beatrice.

De plus, il dit que Beatrice comble tous ses désirs et peut le faire pour l'éternité. Il faut savoir que pour Thomas d'Aquin, et c'était une de ses thèses les plus importantes, et qu'on identifie comme une de ses originalités théologiques, Dieu seul peut satisfaire le cœur humain selon sa pulsion naturelle (voire rationnelle, ou même aristotélicienne), et que tout autre bien laisse le cœur insatisfait, et ce par nature, encore et toujours, et non en raison d'une transformation de l'âme par la grâce. (Mais Thomas d'Aquin ne fait que redire ce qu'on trouve chez bien des pères de l'Église et chez Augustin, le plus grand d'entre eux.) Dante, qui connaissait bien la doctrine thomiste, dit presque que la même chose de Beatrice (elle le satisfait) et il lui refuse le statut de personne ordinaire (elle ne le laisse pas insatisfait). Le moins qu'on puisse dire, c'est que le Thomas d'Aquin historique n'aurait pas été à l'aise avec la formule de Dante. Pour ma part, cela continue, et s'ajoute à, plusieurs passages de la *Commedia* qui accorde à Beatrice une place qui me semble indue si on est un bon chrétien, mais qui me semble tout à fait conforme aux, disons, exagérations des poètes qui parlent d'amour. Je pense encore une fois aux troubadours provençaux et leur doctrine du *fin' amor*, ou de l'amour courtois, soit l'éloge d'un amour humain pour une femme rien qu'humaine qui transforme un homme au point de faire de lui l'équivalent d'un saint.

Les âmes dans la croix.

Comme il arrive souvent dans le *Paradiso*, une des âmes se présente et en présente plusieurs autres. C'est ce que fait ensuite Cacciaguida : il présente neuf autres âmes, soit celles des soldats qui ont lutté au nom de Dieu, comme il l'a fait. En le comptant, et additionnant les neuf autres, dont Josué par exemple, cela donne dix.

Étant donné la présence dudit Josué, j'invite chacun à lire le livre *Josué* dans l'Ancien Testament, un des livres les plus troublants de la Bible. (Il est bien plus troublant que le *Cantique des cantiques*, dont tout le monde reconnaît l'étrangeté, mais dont le sujet est au fond l'amour.) Au contraire, dans le livre de Josué, on décrit la guerre et donc la conquête de la Terre promise par les Hébreux ; c'est une des deux versions de cette conquête que propose l'Ancien Testament, lesquelles versions sont incompatibles entre elles, soit dit en passant.

Or *Josué* est un texte saisissant : son héros et l'armée des Hébreux gagnent une série de batailles contre les habitants de Palestine, les Philistins, ou si l'on veut les Palestiniens, par des miracles, alors que Dieu intervient dans l'action militaire et cause la défaite des uns et la victoire des autres. Et à la suite de ces batailles, les Hébreux, obligés à cela par leur général Josué, qui ne fait qu'obéir aux ordres directs de Yahvé, détruisent tout, soit les villes, les arbres, les animaux et les habitants, même les hommes, les femmes et les enfants qui n'ont pas participé à la guerre. Le mot qui dit ces destructions est *hêrem* en hébreu, et *anathème* en grec (voir par exemple, *Josué* VI.17 et VII.1). On pourrait traduire ces deux mots par *maudit*, mais il faut bien voir que dans l'Ancien Testament cela signifie *qu'il soit détruit physiquement*. On comprend tout de suite que les théologiens, juifs et chrétiens, ont bien des difficultés avec ce livre et avec ce mot, qui sont clairs pourtant,

voire parce qu'ils sont très clairs. Ceci est sûr : lorsqu'il met Josué dans le ciel parmi les soldats de Dieu, ou de Yahvé, Dante connaît le livre *Josué*, et sait ce que fait un soldat de Dieu, soit un homme politique qui s'appuie sur la religion, ou un homme religieux qui prend les armes.

Nouvelle montée.

Dante suit Beatrice et monte avec elle dans la sphère de Jupiter. Comme il faut s'y attendre, elle est encore et toujours belle ; il faut dire plus, ou du moins le rappeler : elle devient de plus en plus belle (*Paradiso* XVIII.52-63). Et on comprend du coup que Dante s'est organisé pour que sa louange de Beatrice, faite une première fois à la fin du *Purgatorio*, soit répétée à chaque étape de sa montée dans le ciel astronomique et en direction du ciel post-astronomique qui est la présence devant Dieu, celui qui rend heureux parce qu'il est digne de toute louange et de toute gloire, comme le veut la formule biblique bien connue.

En tout cas, le lecteur lui a droit à une nouvelle danse de lumières qui sont au fond des âmes. Mais cette fois au lieu de produire une ronde ou une croix, les lumières produisent des lettres qui épellent peu à peu des mots. Dante prend la peine de signaler que cela donne cinq fois sept lettres, et j'ajoute que ça donne dix-sept voyelles et dix-huit consonnes. Il faut imaginer des pixels sur un écran d'ordinateur qui s'allume et *danse* pour former des lettres et des mots.

Puis les lumières, ou pixels, produisent l'image d'un aigle (*Paradiso* XVIII.100-107). Il est assez clair que cet aigle représente le pouvoir politique, puisqu'il est le symbole de Rome, la Rome ancienne, qui mettait un aigle sur ses symboles militaires et politiques. Or dans les *canti* qui suivront, l'aigle sera comparé à trois autres

oiseaux : le faucon, la cigogne et l'alouette. Mais dans ce *canto*, il arrive à la fin ce qu'il fallait bien supposer : Dante en profite pour maudire la religion catholique de son époque, le pouvoir séculier de l'Église romaine, qui pervertit la politique (*Paradiso* XVIII.118-136).

Canto XIX.

Un autre néologisme.

60 : *internarsi*.

Cette invention *dantienne* fait une triple apparition, ce qui va presque de soi. Voir aussi *Paradiso* XXIII.85 et XXVIII.120.

Question *dantienne* et réponse divine.

Ce *canto* propose une innovation spectaculaire. Dante reprend la parole non pas d'une âme, mais le discours d'une image constituée des lumières/âmes qui se sont organisées (*Paradiso* XIX.7-12). Dante est fier de ce qu'il a imaginé : il est le premier poète, suggère-t-il, à oser dire ce qui est représenté ici. Et le lecteur de se demander s'il est fier de l'invention imaginaire ou des mots pour la dire ou des deux à la fois. La dernière hypothèse me semble la plus probable et la moins chrétienne parce que la moins humble.

En tout cas, on a droit à une nouvelle question inexprimée, à laquelle on (c'est-à-dire l'image) répond : le problème des païens honnêtes et de leur sort après la mort dans une temporalité et un monde qui sont marqués et contrôlés par le Dieu chrétien. La réponse est assez originale : c'est une réponse qui refuse de répondre ; l'aigle dit que la réponse à la question est trop profonde parce qu'elle se trouve au fond du mystère qu'est Dieu. Ou encore : Dieu fait ce qu'il veut, et ce qu'il

veut dépasser toute compréhension ou explication humaine (*Paradiso* XIX.52-63).

Je signale que cette réponse, c'est Dante qui la donne. Il est au moins paradoxal de poser une question et de refuser une réponse, ou de donner une réponse qui n'en est pas une, selon les vecteurs ordinaires d'une question humaine. De plus, et peut-être de façon plus importante, cette réponse fondée dans la toute-puissance du Dieu créateur ressemble à la réponse que donne un artiste quand il est poussé à bout et qu'il n'a plus de moyens : « J'ai mis ceci ou cela dans mon œuvre parce que... je ne le sais pas, c'est-à-dire parce que je le veux selon une logique qui ne s'explique pas. » Pour parodier Pascal, l'art a des raisons que la raison ne comprend pas.

Parlant de mystère, on a droit à un nouvel acrostiche *dantien* : LVE. Or cet acrostiche est créé lors dans l'exposé de la liste d'actes injustes de princes malhonnêtes. Dante, ou son aigle lumineux offre quinze exemples, introduits par trois fois cinq mots identiques. Il me semble que c'est une bonne occasion de signaler encore une fois que la critique *dantienne* de sa civilisation (Florence, Italie, chrétienté) vise non seulement la papauté, mais encore le pouvoir politique. Les papes, les prêtres, les ordres religieux trahissent le christianisme, mais les hommes politiques le font aussi : les autorités religieuses chrétiennes font ce qu'elles ne devraient pas faire, ou se mêlent de ce qui ne les concerne pas, mais les autorités politiques chrétiennes ne font pas ce qu'elles devraient faire, soit de limiter le pouvoir politique des hommes et femmes religieux pour mieux assurer le bien commun ou le bien de la majorité. Le mal théologico-politique, comme le suggère le mot, a deux faces.

Septième semaine

Quelques peintures et un texte

La conversion de Paul est une des scènes les plus dramatiques du Nouveau Testament. Voici comment elle est présentée au neuvième chapitre des *Actes des apôtres*.

1. Saul était toujours animé d'une rage meurtrière contre les disciples du Seigneur. Il alla trouver le grand prêtre
2. et lui demanda des lettres pour les synagogues de Damas, afin que, s'il trouvait des hommes et des femmes qui suivaient le Chemin du Seigneur, il les amène enchaînés à Jérusalem.
3. Comme il était en route et approchait de Damas, soudain une lumière venant du ciel l'enveloppa de sa clarté.
4. Il fut précipité à terre ; il entendit une voix qui lui disait : « Saul, Saul, pourquoi me persécuter ? »
5. Il demanda : « Qui es-tu, Seigneur ? » La voix répondit : « Je suis Jésus, celui que tu persécutes.
6. Relève-toi et entre dans la ville : on te dira ce que tu dois faire. »
7. Ses compagnons de route s'étaient arrêtés, muets de stupeur : ils entendaient la voix, mais ils ne voyaient personne.
8. Saul se releva de terre et, bien qu'il eût les yeux ouverts, il ne voyait rien. Ils le prirent par la main pour le faire entrer à Damas.

Et voici comment elle est représentée par Michelangelo da Caravaggio, dit le Caravage (1571-1610), Luca

Giordano (1634-1705) et Michelangelo di Buonarroti, dit Michelange (1475-1564).

Dans le dernier cas, quand on examine bien ce que propose Michelange, on trouve ici le même Christ que celui de la chapelle Sixtine.

Ce qui a été fait.

La semaine passée, j'ai examiné les *canti* XVI à XIX. Le mitan du cours est donc passé, et ça s'est bien passé.

Au *canto* XVI, on se trouve dans la sphère de Mars, la sphère centrale, et on y rencontre les soldats de Dieu et surtout on entend parler le vieux Cacciaguida, l'ancêtre de Dante. Pour répondre à une question de Dante sur son passé, Cacciaguida parle encore une fois de Florence et de sa décadence. C'est un thème essentiel de Dante, un thème constant, repris de façon insistante en particulier dans cette *cantica*. Il faut croire que pour Dante, même au ciel, on peut se préoccuper des choses qui se passent ici-bas.

Dans le *canto* suivant, encore une fois, pour répondre à une question de Dante, Cacciaguida parle de l'avenir, et encourage son descendant à attaquer les pouvoirs politiques et religieux : il prédit que Dante y gagnera la gloire. Les hommes du IIIe millénaire peuvent déclarer qu'il a eu raison, mais il est assez piquant de Dante s'organise pour que son poème lui donne raison d'avance.

Dans le *canto* XVIII, le dernier où Cacciaguida est présent, on présente d'autres âmes qui sont, comme l'ancêtre de Dante, des soldats de Dieu. J'ai souligné la présence de Josué, dont le livre dans l'Ancien Testament décrit la pratique de l'anathème, qui est d'une violence

extrême, systématique et justifiée, voire imposée par un commandement de Dieu. On peut trouver que ce livre est troublant eu égard à certaines pratiques contemporaines, mais il est certain que Dante connaissait le livre de *Josué*. Il est certain aussi que ce livre peut lui donner raison, et qu'il y aurait trouvé des préfigurations du comportement de certains papes.

Dans le dernier *canto* vu la semaine dernière, Dante se trouve dans la cinquième sphère, celle de Jupiter, où il rencontre les âmes des rois. Entre autres détails qu'on peut signaler, il y a la présentation de neuf rois inefficaces, selon un acrostiche construit sur cinq fois trois tercets, qui produit les lettres LUE. Je prends la peine de signaler, ou de rappeler, que cette pratique poétique est assez commune chez lui et ailleurs. Ce qui ne signifie pas que ce mot visible et pourtant caché est facile d'interprétation. En tout cas, on en trouve plusieurs exemples dans l'Ancien Testament, entre autres dans les *Psaumes*, où chaque groupe de versets commence par une lettre donnée qui forme une série précise (mettons l'ordre de l'alphabet).

Canto XX.

Les erreurs se multiplient.

Il me semble qu'à partir d'ici, du moins dans mon édition de la traduction, les erreurs de mise en page et de notes et de traduction se multiplient. Je vais donc faire plus souvent des remarques sur ce qui me semble les corrections les plus importantes à faire.

Dans ce chant, je souligne les vers 84, 129 et 139 et suggère des corrections toute simples et plutôt évidentes.

Suite du discours de l'aigle.

Dans ce *canto*, l'image de l'aigle, ou plutôt l'image/aigle continue de parler : on a donc quelque chose d'assez audacieux et dont Dante est fier, soit non pas un être humain ou un ange qui parle, mais une représentation comme dans un dessin animé qu'on voit à la télévision qui produit des mots et même des phrases et même des récits. Je rappelle que l'image est bel et bien celle d'un aigle, et donc l'image de l'Empire romain, et donc du pouvoir politique (*Paradiso* XX.22-30).

Cette fois, après avoir présenté des cas de rois imparfaits, voire criminels, dans le *canto* précédent, on présente des rois saints, dont les âmes/lumières constituent une partie de l'image qui parle : il y en a six, soit David, Trajan, Ézéchias, Constantin, Guillaume (roi de Sicile) et Riphée, compagnon d'Énée. On a donc affaire à deux rois de l'Ancien Testament, qui, il faut le rappeler, sont présents, mais par une sorte de mise en scène, deux empereurs romains, dont un païen, avec à la fin un roi chrétien obscur et un personnage fictif à peine connu. Malgré leur grande diversité, ils sont introduits par la même expression : *ora conosce*, pour opposer ce qui leur est arrivé de leur vivant et ce qu'ils savent maintenant qu'ils sont au ciel, ce qui attire le regard et souligne leur présence et leur égalité ou leur similitude. Or ce qui les unit n'est pas le fait d'être chrétien : il y a au maximum deux chrétiens, et même Constantin est problématique parce qu'il s'est converti sur son lit de mort et n'a pas vécu en tant que chrétien et encore moins en tant que roi chrétien. Certes, Eusèbe de Césarée a fait une biographie de cet empereur, mais tous sont d'accord pour dire qu'il a embelli son portrait. Il est pour ainsi dire impossible que Dante ait cru tout à fait à son récit, en supposant qu'il l'ait connu.

Les problèmes.

Il y a au moins trois cas importants dans ce groupe. Ézéchias est un roi d'Israël, qui a soumis le peuple hébreu aux décisions des prophètes, Isaïe en particulier, et qui a vu son pays conquis par les Assyriens, ou les Babyloniens. S'il est un bon roi pieux sur le plan religieux, il a connu la défaite sur le plan militaire et donc est un échec politique ; pour le dire autrement, il a eu lui aussi à gérer le conflit entre les deux pouvoirs avec des résultats mitigés. Le deuxième, Constantin, empereur romain, est la cause selon Dante du problème théologico-politique de l'Occident, de l'Italie et donc de Florence (*Paradiso* XX.55-60). En somme, Constantin a créé le mal fondamental dont se plaint Dante depuis le début de la *Commedia*, mais il le met au ciel. Je dis cela non pas pour suggérer que Dante se contredit en *sauvant* Constantin, mais pour montrer qu'il trouve encore une occasion de parler de son thème théologico-politique. En revanche, je rappelle que Constantin n'a pas vécu comme un chrétien, même s'il a œuvré à la victoire du christianisme au moyen du pouvoir politique. Ce qui est quand on y pense une autre version du problème théologico-politique.

Le troisième et dernier cas est le plus étrange sans doute, soit celui de Riphée. Ce n'est pas un personnage historique, mais un personnage de l'*Énéide* de Virgile. Selon le poème latin, il était un soldat à Troie luttant contre les Achéens, ou les Grecs : c'est un héros tout à fait juste, qui meurt en défendant les autels de la cité, mais les dieux qu'il adore, des dieux païens sans aucun doute, l'abandonnent alors qu'il est sauvé, dans l'autre vie, par le Dieu chrétien. Encore une fois, on voit qu'il y a le problème de l'intersection des pouvoirs humains et divins, qui est doublé du problème de la différence fondamentale entre les données de deux mondes religieux incompatibles. Mais ce n'est qu'un début.

En plus, il est clair d'abord qu'il aurait dû être dans le chant précédent, puisqu'il n'est pas un roi, mais un soldat. Ensuite, Riphée, au contraire des autres cas, n'est pas un être réel ou historique : il appartient au poème de Virgile qui l'ajoute à l'histoire d'Homère, lequel n'en parle pas du tout. Or Riphée en plus de n'être pas réel, mais inventé par Virgile pour être inclus dans son poème, est sauvé par Dante, alors qu'il ne peut pas avoir été un chrétien. (C'est son âme ou l'influence de son âme qui dans l'Empyrée qui paraît dans cette sphère.) Or Virgile, qui l'a pour ainsi dire inventé, n'est pas sauvé selon le même Dante, alors que le poète latin est réel, et il n'est pas sauvé parce qu'il n'était pas chrétien. Et sur cette question, Dante a insisté souvent dans les cantiques précédents.

Or pour être sûr qu'on s'en rende compte des cas problèmes de sa liste, Dante s'organise pour qu'on pose une question au sujet du cas de Riphée (et de Trajan) et qu'on offre une réponse. La question précise est la suivante : comment se fait-il que des non-chrétiens se trouvent au paradis (*Paradiso* XX.94-126) ? La réponse est au fond la suivante, quelque peu satisfaisante qu'elle puisse être : parce que Dieu le veut. Car c'est encore une fois une réponse qui n'en est pas une. Et, je le répète, dans le cas de Riphée, on pourrait surtout protester, ce que je fais à l'instant, qu'il est une invention poétique, et non un être réel. Et on profiterait de ce cas pour rappeler que la toute-puissance de Dieu, mystérieuse, est une image de la toute-puissance du poète, mystérieuse, qui met dans son poème ce qu'il veut bien.

Canto XXI.

Un néologisme.

84: *inventrarsi*. L'invention est encore une fois étonnante, mais cette fois-ci la traductrice a le courage de la traduire et non de la paraphraser. Or bien des commentateurs ne l'aiment pas beaucoup : on la trouve trop terre à terre, trop physique, peut-être trop biologique ou féminine. En tout cas, il me semble au contraire qu'elle est très parlante du fait d'être *grossière*, tout en étant audacieuse, comme les autres : entrer dans la lumière de Dieu, c'est-à-dire aller au ciel, c'est pour ainsi dire entrer dans un nouveau sein maternel et renaître. Au fond, Dante est en train de dire d'une nouvelle façon encore que la vie dans le ciel est une *transhumanisation*, soit une sorte de nouvelle création, améliorée, de la première création, et tant pis pour les saintes-nitouches qui trouvent son expression malséante.

La caractéristique de ce canto et de cette sphère.

Cette sphère est moins joyeuse que les précédentes : il n'y a pas de rire, ni de musique ou de chant, et on devine qu'il n'y a pas de danse ni de jeux de lumières. Mais la raison donnée est tout à fait paradoxale : on se trouve encore et toujours dans le rire, dans la musique et dans la beauté, mais il y en a tant qu'il faut les cacher sans quoi Dante mourrait (*Paradiso XXI.1-12*). Il faut croire que ce serait aussi le sort du lecteur. En tout cas, la comparaison de Dante avec Sémélé qui meurt devant Jupiter est saisissante, et troublante pour plusieurs raisons. On pourrait parler de l'inversion des rôles sexuels (c'est la beauté d'une femme presque divine qui peut détruire un homme, et non la beauté d'un dieu mâle qui détruit une femme), mais il y a aussi du fait que le paganisme est un miroir du christianisme, encore une fois. Ce qui me semble le plus dérangent, c'est que

Beatrice se compare avec le Dieu suprême et prétend qu'elle est aussi belle que lui. En tout cas, plusieurs fois déjà Dante a suggéré que Jupiter des païens est une image du Dieu chrétien, et cette fois-ci Beatrice le personnage se compare à ce même Jupiter et donc au Dieu chrétien. Ni Dante le personnage, ni Dante le poète ne protestent, comme je le fais.

Encore et encore des questions et des réponses.

Comme dans les autres *canti*, Dante rencontre une âme qui répond à ses questions. Cette fois, il s'agit de saint Pierre Damien. Ce saint fut un des grands réformateurs italiens de l'Église, qui a lutté contre la simonie et les mœurs sexuelles aberrants des prêtres de son époque. Il ressemble à Dante au moins pour autant qu'il s'est ainsi mérité une sorte d'exil ecclésiastique. Soit dit en passant, il était un grand intellectuel, qui a beaucoup écrit et qui est le patron des maux de tête. En tout cas, pour des raisons qui ne sont pas données, il veut que Dante dise tout haut ce qui le tracasse plutôt que de lire dans son âme. La première question qu'il entend (on se demande encore comment une âme sans corps peut entendre une parole prononcée par un homme qui a son corps dans une sphère sans air) porte sur l'absence de musique (*Paradiso XXI.52-60*). Il répète la réponse de Beatrice.

Dante pose une nouvelle question : « Pourquoi toi ici en train de répondre à mes questions, et surtout pourquoi Dieu t'a-t-il choisi (*Paradiso XXI.73-78*) ? ». Il faut savoir que Pierre Damien a connu une vie mouvementée qui l'a fait monter des bas-fonds de sa société à une position de grande influence. La réponse du saint est tout à fait orthodoxe, mais assez insatisfaisante, me semble-t-il encore une fois (*Paradiso XXI.91-102*). Au fond, dit-il pour répondre, les choix de Dieu sont incompréhensibles

à l'homme, et même à toute créature. Donc, pour le dire autrement, Dieu veut ce qu'il veut, et les êtres humains n'y comprennent rien, quoi qu'ils disent. C'est donc la même réponse qu'on répète souvent, et c'est donc quelque chose que Dante le poète veut que son lecteur comprenne. À chacun de le tenter de le faire.

Je rappelle que dans l'Ancien Testament, Yahvé répond à la question, posée par Moïse : « Qui es-tu » par la réponse « Je suis qui je suis ». Les experts de la langue hébraïque disent que cela pourrait, voire devrait, se traduire comme suit : « Je serai qui je serai », ce qui fait sentir qu'il y a là l'affirmation de la toute-puissance de Dieu et en fin de compte de son incompréhensibilité. Il y a même un passage de l'Ancien Testament où Yahvé dit que son nom est : « Je voudrai ce que je voudrai. » Le texte précis est le suivant tiré de l'*Exode* au chapitre XXXIII : « Nom de Dieu : je fais grâce à qui je fais grâce, et j'ai pitié de qui j'ai pitié. » De plus, je rappelle que quand Moïse demande une autre réponse, Yahvé répond : « Je suis le Dieu d'Abraham, d'Isaac et Jacob ». Je suggère que cette nouvelle réponse est la même que la précédente, et signifie « Je suis celui qui choisit Abraham ». Dieu choisit Abraham (et saint Pierre Damien) parce qu'Il le veut, un point c'est tout.

Encore une fois, je tiens à signaler que toute cette scène est choisie, inventée, imaginée par Dante. Donc on peut dire ceci : ce n'est pas Dieu qui a choisi saint Pierre Damien, mais bel et bien Dante qui l'a prédestiné, si on le veut et pour suivre le texte à la lettre, à jouer ce rôle. Et comme toujours, je trouve ce fait troublant, surtout dans le contexte actuel, où on pose la question des choix de Dieu.

Quoi qu'il en soit, Dante pose une troisième question (comme il fallait s'y attendre) : « qui es-tu ? » Saint Pierre

Damien se présente et trouve moyen de condamner la corruption de l'Église, comme il l'a fait durant sa vie (*Paradiso XXI.127-135*). Mais du fait même, Dante a droit à une nouvelle présentation de son *radotage*. Pour le dire autrement, dans cette *cantica*, Dante s'organise pour continuer de faire deux choses de façon systématique, soit de louer la beauté de celle qui le rend heureux (Beatrice) et de condamner le monde dont il vient pour sa corruption religieuse surtout, mais politique aussi. Pour que la mesure soit pleine, j'en ajoute un troisième : il incite aussi et ainsi le lecteur de Dante à se demander si Dante le poète n'usurpe pas la *position* du Créateur.

La fin.

Pour mettre un terme à ce chant où on ne rit pas, ou on ne chante pas, ou on ne danse pas, Dante raconte qu'il entend des cris et qu'il perd presque connaissance (*Paradiso XXI.136-142*). La chose est si impressionnante que dans le *canto*, suivant Dante dit qu'il s'est tourné vers Beatrice, qui l'a réconforté comme une mère le fait avec un enfant terrorisé.

Canto XXII.

Nouveau néologisme.

Vers 127 : *inlearsi*. Ce néologisme a déjà été utilisé au *canto IX*, mais le pronom dont il était fabriqué était au masculin, alors qu'ici il est au féminin. Pour traduire comme il faut, il faudrait dire « s'en-elle-éser », alors que le *elle* en question serait le salut céleste, qui est au féminin en italien, donc la vie heureuse du ciel. Au fond, on est devant une nouvelle forme du *inventrarsi*, et donc du *transumanarsi*. Mais n'est-il pas possible que le « s'en-elle-éser » pointe vers une sorte de fusion de Dante

avec Beatrice, qui devient son enfant et elle sa mère qui le *contient* et le fait renaître.

Nouvelle erreur.

Vers 128. *Probo* n'est pas *sage*, mais *propre*, ou *intact* ou *solide*, voire *probe*, comme dans ce mot français vieilli. En tout cas, c'est une qualité morale plutôt qu'intellectuelle.

Nouvelle rencontre.

Après saint Thomas et saint Bonaventure, et Cacciaguida, et avant saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, et enfin saint Bernard, Dante rencontre saint Benoît, fondateur des Bénédictins, qui descend vers lui. Celui-ci se présente à lui sans que Dante n'ait à dire tout haut sa question, soit « qui es-tu (*Paradiso* XXII.31-45) ? ». Comme il fallait s'y attendre, c'est une nouvelle occasion de prononcer une condamnation de l'Église corrompue (*Paradiso* XXII.76-93).

Nouvelle montée.

Dans ce chant, a lieu l'entrée dans la huitième sphère, sphère des étoiles fixes, par opposition à celles des planètes. Les planètes, pour rappeler l'étymologie grecque du mot, sont des voyageuses (une planète est une *planêtês astêr*, soit un corps céleste qui se promène), alors que les étoiles fixes tournent, mais toujours de la même façon, ou sans bouger, soit sans variation les unes par rapport aux autres : elles servent de fond mobile stable par rapport à quoi les planètes voyagent de façon irrégulièrement régulière.

Dante entre dans la huitième sphère par la constellation de sa naissance (*Paradiso* XXII.112-120). Comme il est

dans une nouvelle sphère différente des autres, il se retourne pour voir le chemin parcouru. Il voit donc les sept premières sphères avec la Terre au milieu de tout ; il voit la sphère de la Lune donc, puis celle de Mercure, et ainsi de suite. Mais alors, la Terre est vue pour ce qu'elle est, soit quelque chose de très petit (*Paradiso* XXII.145-154). On pourrait parler ici de la version *dantienne* du point bleu pâle, dont la caméra de Voyager offre une image si touchante.

On a de nouveau ici un exemple de l'humilité par l'astronomie. Je signale que cette humilité n'est pas celle du chrétien devant son Dieu. On peut répondre que c'est l'humilité du chrétien devant la création de son Dieu, et ce serait vrai. Mais il me semble clair que l'une n'est pas tout à fait l'autre. Et je rappelle que la dernière phrase du *canto* montre Dante qui regarde encore et toujours dans les yeux de Beatrice. Soit celle qui rend heureux.

Canto XXIII.

Des néologismes.

72 : *infiorarsi*.

102 : *inzaffirarsi*. Je note que la traductrice à l'audace de traduire le second néologisme, mais de paraphraser le premier.

Apparition du Christ et de Marie.

Dante et Beatrice, et le lecteur, sont rendus dans la sphère au-delà des sphères planétaires. Or c'est dans cette sphère que Dante regarde encore une fois vers Beatrice et atteint une nouvelle capacité de voir et d'entendre (*Paradiso* XXIII.40-48). Et il reçoit une nouvelle vision : celle des Marie, et des Apôtres, et enfin du Christ (*Paradiso* XXIII.70-96). Ce moment est

important. Enfin Beatrice est remplacée, et remplacée par la Vierge.

Mais est-ce sûr ? Il y a l'ambiguïté du vers 88 qui est au moins intéressante. En tout cas, Dante et le lecteur voient cette scène à travers Beatrice, par la commande de Beatrice. Mais il est clair que Dante savait que tôt ou tard, il fallait qu'il donne la priorité au Christ et à la Vierge, et que Beatrice devienne sinon secondaire, du moins seconde. En revanche, il faut noter que le Christ et Marie ne font rien, et qu'il y a encore une autre sphère à faire, où Beatrice agira de nouveau. Ils apparaissent donc, mais ils n'agissent pas : ils sont des images, des utilités comme disent les gens du théâtre, soit des moyens et non pas des fins, voire des petites utilités.

Canto XXIV.

Un néologisme.

87 : *inforsarsi*, ou *s'en-peut-être-er*. Ce néologisme, qui n'est pas rendu par la traductrice, est nié : *non inforsarsi*, *ne pas s'en-peut-être-er*. On comprend pourquoi la traductrice n'a pas voulu rendre le néologisme fou de Dante.

En revanche, il est intéressant parce qu'il offre encore une fois une façon de rendre compte de la vie de l'après-vie : au ciel, il n'y aura plus de doute, il n'y aura plus de foi, il n'y aura que vision, et même vision certaine. (C'est même une des affirmations de saint Paul, comme chacun le sait qui a lu les épîtres.) Or n'est-ce pas un des désirs secrets de tout cœur humain : savoir avec certitude ? Savoir ce qui en est de l'avenir, de l'amour de telle personne pour soi ou de soi pour telle personne ? Savoir ce qui en est de tous les mystères scientifiques qui entourent et constituent l'existence, n'est-ce pas là une partie de l'image éternelle du bonheur ? n'est-ce pas

même une partie essentielle de ce que chacun imagine quand il imagine l'état de bonheur ? Un bonheur inquiet, voire un bonheur incertain, un bonheur qui peut ne pas durer, ce n'est pas le vrai bonheur. Selon Dante, au ciel, on ne dit plus « peut-être », on ne craint plus de se tromper, on sait, et on sait qu'on est heureux, et cela est un vecteur essentiel du bonheur.

Huitième semaine

Quelques peintures et une tradition.

Tout le monde connaît saint Joseph. Mais on ne sait pas grand-chose à son sujet à partir des textes canoniques. Il est plus présent, comme Marie d'ailleurs, dans les textes apocryphes, ce qui prouve qu'il a été un objet d'intérêt dès le début du christianisme, mais que les autorités ont voulu concentrer le regard des premiers chrétiens sur l'essentiel, soit la vie et la parole du Christ.

Or il y a des textes apocryphes qui décrivent sa mort. Car pour ceux qui ne le savent pas saint Joseph est non seulement le saint patron des travailleurs, mais encore saint patron de la bonne mort. On peut imaginer pourquoi : quand il est mort, il était entouré, on pourrait dire protégé ou défendu, par le Christ et Marie. Aussi on trouve tout plein de représentations de sa mort, ne serait-ce que parce que, comme chacun le sait mieux que quand il était jeune, la mort est un des éléments essentiels de la vie.

Il y a dans la ville de Québec, dans les trois plus belles églises de Québec, des représentations de cette scène, soit à l'église Saint-Roch, Saint-Michel de Sillery et la Basilique Notre-Dame-de-Québec. Je tiens à ajouter un lieu peu connu, l'oratoire Saint-Joseph, sur le chemin Sainte-Foy, dont les images sont la création d'un artiste italien génial à mon sens, Guido Nincheri.

Voici d'abord une peinture de William Von Moll Berczy (1744-1810), immigrant allemand qui a vécu à Québec. Il est un des fondateurs de Toronto. Elle fut produite par

lui pour l'église de la Visitation, troisième église construite à la commande de Champlain.

Les deux autres sont l'œuvre de J. M. Crespi (1665-1747) et Juan del Castillo (1590-1657).

Ce qui a été fait.

La semaine dernière, j'ai examiné les *canti* XX à XXIII.

Dans le *canto* XX, l'image de l'aigle présente six chefs politiques qui sont sauvés. Le cas le plus étrange et donc le plus intéressant est celui de Riphée, un personnage fictif, qui était un soldat troyen et donc ni un roi, ni un chrétien, qu'on présente comme un roi qui a bel et bien existé et qui se trouve au ciel comme un bon chrétien. J'ai suggéré qu'il faut réfléchir sur ce cas pour saisir l'intention de Dante, et y découvrir sinon une impiété, du moins une *liberté* par rapport à l'église de son temps.

Puis dans le *canto* XXI, on entend saint Pierre Damien expliquer qu'on ne peut pas comprendre Dieu parce que, pour parler comme la Bible, les voies du Seigneur sont mystérieuses. En tout cas, il répond à peu près ainsi quand Dante lui demande pourquoi il se trouve à lui parler et à lui parler au sujet de la septième sphère et de ce qui s'y trouve. Cette réponse, ou cette considération, n'est pas nouvelle et elle revient souvent dans la suite des présents chants.

Ensuite dans le *canto* XXII, Dante le personnage entre dans la neuvième sphère, celle des étoiles fixes et se retourne pour voir les sphères inférieures, et surtout la Terre qui se trouve au centre de tout et du Tout astronomique. Il en profite pour dire que les humains devraient être plus humbles et moins violents les uns avec les autres parce qu'ils sont insignifiants, en tant

qu'individus perdus parmi des millions d'êtres humains petits sur une boule minuscule. Il est certain que son avis serait pour ainsi dire le même et plus solide s'il comptait les humains par milliards et s'il connaissait l'avis des astronomes contemporains au sujet de la place de la Terre dans une galaxie de milliards d'étoiles dans un univers de milliards de galaxies visibles.

Enfin, ou presque, dans le *canto* XXIII, Dante voit à travers le regard de Beatrice, des images du Christ, de la Vierge et des apôtres. J'ai signalé que c'est la première fois que ces personnages reçoivent un traitement aussi important dans le poème de Dante. Or on est rendu à la fin de la troisième *cantica* : on pourrait protester qu'il était temps. J'ai ajouté, et on le verra tout de suite, que ce moment dure peu longtemps, parce que ces personnages et ceux qui les accompagnent ne font rien et se limitent à être en représentation ou sages comme des images, et parce que Beatrice reprend tout de suite l'importance cruciale qu'elle a dans le poème et certes dans l'action depuis les derniers chants du *Purgatorio*.

Enfin, j'ai commencé le *canto* XXIV, en soulignant le magnifique néologisme de Dante qu'on trouve au vers 87, *inforsarsi*, qu'il faudrait traduire par « s'en-peut-être ». Selon Dante, quand on arrive au ciel, on ne s'en-peut-être plus, c'est-à-dire qu'on ne doute plus, ou plutôt que ne vit plus dans l'incertitude, qui est la condition humaine ordinaire : tout devient clair et sûr ; on comprend toutes les réponses à toutes les questions qu'on a jamais eues au sujet des motifs de ses actions, au sujet de ceux qui se trouvent autour et au sujet des mystères de l'univers, que ce soit l'infiniment grand, l'infiniment petit ou quoi que ce soit qu'on appelle la nature et on est sûr que plus rien de changera et donc que son savoir est solidissime.

Canto XXIV (suite et fin).

L'action de Beatrice qui prie pour Dante.

Le *canto* commence avec une prière de Beatrice (*Paradiso* XXIV 1-9). Elle se tourne donc vers le chœur des anges et des bienheureux et leur demande de prendre Dante en charge. Saint Pierre est la première âme qui répond à cette prière : il tourne autour de Beatrice, trois fois, comme le veut la loi de la poésie de Dante (*Paradiso* XXIV.19-27). On est bien obligé de noter que Beatrice reprend de l'importance : saint Pierre ne tourne pas autour de la Vierge ni du Christ, ce que Dante aurait sans doute pu présenter puisqu'il est le créateur de la scène.

Or il y a ici un évènement saisissant : Beatrice commande à Pierre de poser une question. Je répète : Beatrice commande au premier chef de l'Église, qui est un personnage d'une grande importance ici et au fond partout au ciel, elle commande donc au premier pape d'interroger Dante pour le mettre en question, mais aussi pour le mettre de l'avant ou en relief. Or le premier pape obéit tout de suite sans regimber : il faut croire qu'il le fait sous l'impulsion de la grâce de Dieu Créateur, à moins que ce soit -être sous l'impulsion de la volonté du créateur qu'est Dante.

En plus de cela, il y a un double renversement, qui commence ici et qui continuera pendant quelques chants : au lieu de suggérer à Dante le personnage de poser une question à une âme de telle ou telle sphère, ou de répondre à une de ses questions laissées sans expression, Beatrice suggère, voire commande, à une âme de poser une question à Dante ; en conséquence, au lieu de recevoir une réponse, le personnage, l'homme qu'elle aime et à qui elle veut du bien, doit en donner une. Et il le fera trois fois, ou plutôt trois fois trois fois

parce que chacune des trois questions se divisera en trois (*Paradiso* XXIV.46-57). Mais l'élément le plus important, je le répète, me semble être le fait que Beatrice commande à Pierre, sans consulter Marie, ni le Christ, qui ont disparu, assez mystérieusement d'ailleurs ou du moins sans qu'on en fasse quelque chose d'important.

Première question d'examen : qu'est-ce que la foi ?

La première question, et il faut bien voir que c'est une sorte de question d'examen, lors d'une sorte d'examen oral de fin de baccalauréat, la question de saint Pierre donc porte sur la foi, soit la première des trois vertus théologiques. Or la réponse de Dante tire profit de sa lecture de la Bible (il cite un texte de saint Paul) et de ses études en théologie (il pille le commentaire de Thomas d'Aquin) (*Paradiso* XXIV.88-111).

La démarche de l'ensemble de cet examen oral est un peu compliquée, mais je voudrais qu'on saisisse l'enjeu. Après la première réponse de Dante qui, je le rappelle, cite le Nouveau Testament et le commentaire de Thomas d'Aquin, Pierre lui dit : « Tu as expliqué ce qu'est la foi. Mais en quoi crois-tu ? » Dante répond : « Je crois en la foi qui est proposée dans la Bible, soit la foi chrétienne. » Je note que ce chrétien répond à un chrétien, à Pierre qui aime Jésus, sans parler du Christ. Pierre demande alors : « Pourquoi as-tu confiance en la Bible ? Ou pourquoi crois-tu, toi, au message de la Bible plutôt d'avoir confiance en une autre foi et un autre livre ? » On peut s'imaginer que les autres options sont l'Islam et le Qur'an, ou peut-être la foi hébraïque et l'Ancien Testament. Dante répond : « À cause des miracles racontés dans la Bible. » Pierre revient à la charge : « Mais n'est-ce pas circulaire ? N'es-tu pas en train de dire que tu crois en la Bible, c'est-à-dire au livre suprême, à cause de ce qui est écrit dans la Bible ? » Dante répond :

« Le plus grand miracle est la victoire du christianisme. Voilà pourquoi je crois en la Bible. »

On voit qu'il y a ici un débat au sujet de la source de la foi religieuse, et plus précisément au sujet de la foi de Dante. Et la réponse finale de Dante est une répétition explicite de la réponse donnée par Thomas d'Aquin à cette même question. (Augustin avait employé un argument semblable.) Qu'on soit satisfait ou non par la réponse de Dante et de Thomas d'Aquin, cela place devant une de deux autres questions que je pose comme saint Pierre en posait à Dante : si on n'est pas chrétien, alors qu'on a été baptisé, pourquoi a-t-on quitté ? Et si on est encore chrétien après avoir été baptisé, pourquoi le demeure-t-on, alors que tout autour, c'est-à-dire dans le Québec d'aujourd'hui, le christianisme est en train de s'écrouler, ou même s'est écroulé, du moins comme force sociale ?

Je me permets d'ajouter ici qu'en tant que Québécois, on est aveugles à un phénomène qui a été documenté mille et une fois, que je rappelle ici parce que c'est pertinent. La religion la plus puissante de la Terre est le christianisme, et surtout le catholicisme. De plus, c'est la religion la plus dynamique, parce qu'elle croît de plus en plus en nombre d'adeptes et de conversions et en influence mondiale, et ce durant tout le vingtième siècle et encore aujourd'hui. Quand on parle de mondialisation, on parle d'économie ou d'Internet, alors que le phénomène mondial le plus important, ou peut-être aussi important que ceux qu'on cite sans arrêt, est la croissance du christianisme. Que l'Islam, par exemple, paraisse être la religion la plus *agressive*, cela est une illusion produite par l'impéritie des moyens d'information occidentaux et québécois, qui font croire que ce qui arrive chez nous arrive partout ailleurs. Cet aveuglement égotique ou social est un phénomène bien

connu et dont les exemples historiques sont innombrables. Mais cela n'empêche pas que c'est bel et bien un aveuglement.

À la fin du *canto*, Dante fait entendre un nouveau credo chrétien sous forme poétique (*Paradiso* XXIV.130-144). Or il est patent qu'encore une fois, Dante ne dit pas un mot au sujet du Christ. On serait tenté de dire que son christianisme est quasi-philosophique ou sociologique, mais qu'en conséquence il ne contient pas d'élément proprement lié à une expérience de foi. Et à la toute fin, Dante dit qu'il a dit cela à la demande de Pierre et que Pierre a tourné trois fois autour de lui, comme il avait tourné autour de Beatrice. Or il faut rappeler que Pierre agit sous la commande de Beatrice, et que tout ce récit est produit par Dante lui-même. Pour le dire encore une fois, Dante le poète invente une Beatrice qui commande à Pierre de commander à Dante le personnage de faire un poème sur la foi. Et cela finit avec le premier pape qui tourne autour de Dante, tellement il est satisfait de ce qu'il a entendu. Il y a une expression québécoise que j'aime bien et qui exprime un peu, ou beaucoup, de scepticisme : « C'est arrangé avec le gars des vues. » Eh bien, cette scène est arrangée avec le gars qui l'a créée, et qui s'y trouve en tant que personnage.

Canto XXV.

Un néologisme d'une autre facture.

73 : *teodia*. Pour une fois, voici un néologisme de Dante n'est pas un verbe, mais un substantif. Au fond, dit Dante, les psaumes de David, l'auteur supposé des psaumes selon les chrétiens du Moyen Âge, sont des chants divins. Cela me permet de signaler qu'on parle des psaumes et donc des chants divins dans un poème qui se divise en trois *cantiche*, lesquelles sont constituées de *canti*. N'est-il pas possible que Dante se

comprende, et se présente, comme le rival de David et de ses *Psaumes*? Ou de Salomon et son *Cantique des cantiques*? Si je signale cette possibilité, comme toujours, je tiens à ce qu'on soit conscient aussi de la dimension impie de cette possibilité. Car il me semble qu'il ne faut pas perdre de vue que Dante se présente d'abord et avant tout comme un poète, ou, ce qui au fond la même chose, comme un amoureux, comme l'amoureux de Beatrice : il est toujours en train de parler de lui comme producteur de ce qu'on est en train de lire et de ce qui charme celui qui le lit et cela nous charme parce que le récit porte sur un amoureux et sa trop belle dame. C'est Dante le poète et l'amoureux, au moins autant que Dante le chrétien, qui est célébré dans la *Commedia*. Ce qui est normal ou anormal, comme on le voudra : un chrétien ne doit pas être fier, alors que Dante le poète est très fier de ce qu'il produit et il est fier d'aimer Beatrice et d'être aimé en retour.

Comme complément, j'ajoute qu'au début de ce *canto*, Dante signale qu'on est en train de lire une œuvre poétique, et que cette œuvre a un auteur et que cet auteur a des désirs (*Paradiso* XXV.1-12). En tout cas, l'auteur de la *Commedia* voudrait pouvoir revenir à Florence, et pour ainsi dire être rebaptisé dans le magnifique *Battistero di San Giovanni* devant *Santa Maria del Fiore*. Cela est dit après un *canto* qui porte sur la foi chrétienne du personnage, soit la foi à laquelle il a eu accès par le sacrement du baptême. Dante dit donc ici qu'il veut pour ainsi dire renaître à Florence ; or lors de cette résurrection, ou de cette nouvelle naissance (cette *vita nuova*, comme le veut le titre de sa première collection de poèmes), il ne serait plus Dante Alighieri l'homme politique qui fait partie de la corporation des pharmaciens et qui a travaillé à la pacification de sa cité ; il serait Dante Alighieri le poète créateur de la langue

italienne, ou du moins de la première et de la plus grande des œuvres en langue italienne.

Un autre problème plus grave.

Comme on a traité de la foi dans le chant précédent, dans celui-ci, on traite de l'espérance. Or Dante utilise deux mots pour la nommer, *spene* et *speranza*. On trouve quelque chose de semblable en français du fait des deux mots, *espoir* et *espérance*. Pour aider à comprendre cette différence, je signale qu'il y a aussi une différence entre l'amour et la charité: l'amour appartient, ou peut appartenir, au monde avant la grâce et ne nommer ce qui n'a rien de religieux (car on peut aimer la pizza parce qu'elle remplit le ventre et le Soleil parce qu'il chauffe la peau et une belle femme qui incite à faire des choses pas catholiques), alors que la charité est un amour spécial, un amour qui dépend de la grâce et qui vise Dieu et qui transforme tout, et en particulier tous les autres amours pour les instrumentaliser. Pour le dire autrement, quand on aime la pizza, le Soleil et une belle femme, même pieuse, par charité, les phénomènes ainsi nommés ont changé de nature du fait de ne plus trouver leur sens en eux-mêmes ou dans leurs objets.

Aussi, il faut noter qu'il y a une différence de principe entre les deux mots *spene* (*espoir*) et *speranza* (*espérance*), parce qu'il y a une différence de principe entre le monde humain ordinaire, où on peut espérer, c'est-à-dire avoir l'espoir, que bientôt l'hiver finira, par exemple, et le monde humain extra-ordinaire, ou touché par la grâce, où on peut espérer, c'est-à-dire avoir l'espérance, que Dieu sauvera le pécheur qu'on est. Pour un chrétien, tous les espoirs doivent être informés par l'espérance. Ceci dit, je trouve intrigant que Dante, qui connaît bien la différence entre l'espoir et l'espérance

hésite entre les deux mots ici, soit au moment même où il parle de l'espérance dans son sens tout à fait religieux.

Les trois questions de Jacques et les réponses de Dante.

Quoi qu'il en soit, après avoir subi le questionnement serré de Pierre, Dante doit affronter Jacques. On peut noter tout de suite que Jacques sera suivi de son frère Jean. Il y a donc trois apôtres qui questionnent Dante sur les trois vertus théologiques en posant trois « qu'est-ce que ». Or Dante choisit ces trois interrogateurs, parce que dans trois scènes qu'on trouve dans le Nouveau Testament, ses seuls trois (Pierre, Jacques et Jean) voient le Christ dans des situations spéciales, au nombre de trois : la transfiguration, la résurrection de la fille de Jaïre, et l'agonie à Gethsémani. Je signale pour les lecteurs perfectionnistes que les trois scènes avec les trois apôtres, dont les trois noms sont présentés dans le même ordre qu'ici ne se trouvent que dans l'évangile de saint Marc. Si quelqu'un peut m'expliquer pourquoi Dante tient à l'évangile de saint Marc, je lui serais bien reconnaissant. Pour ce qui est de sa fascination pour le chiffre trois, cela est un fait acquis depuis longtemps.

Quoi qu'il en soit, comme Pierre, à la suite d'un ordre de Beatrice, Jacques pose trois questions à Dante : qu'est-ce que l'espérance ? quelle est la qualité de ton espérance ? quelles sont les causes de l'espérance que tu as (*Paradiso* XXV 40-48) ? On voit bien que les trois questions de Jacques sont des reprises des questions de Pierre sur la foi. Mais soudain Beatrice intervient et répond pour Dante quant à la deuxième question : elle garantit que son ami a l'espérance (*Paradiso* XXV.52-57). – Il est remarquable qu'elle parle de *speranza* alors que la question portait sur sa *spene*. – C'est après cette intervention que Dante donne la réponse aux deux

autres questions, la première et la dernière, en citant David, Jacques lui-même et Jean, le frère de Jacques. Comme par hasard, l'intervention de Beatrice porte sur la cinquième question de neuf, ou la deuxième sur trois, soit en plein centre d'un interrogatoire théologique réglé comme du papier de musique.

L'introduction de Jean.

C'est alors aussi qu'apparaît la troisième lumière, l'âme de Jean. Celui-ci explique qu'il est bel et bien mort, qu'il n'a pas de corps et que seuls le Christ et la Vierge Marie ont eu le droit de monter au ciel avec leur corps (*Paradiso* XXV 124-129). Mais je suis bien obligé de signaler qu'en recevant le commandement de dire aux hommes que Jésus et Marie sont au ciel avec leur corps, Dante est obligé de dire que cela lui est arrivé aussi. Je rappelle aussi que saint Paul n'affirme pas qu'il soit allé au ciel, au troisième ciel, avec son corps ; il dit au contraire qu'il ne le sait pas. Ceux qui croient que Dante est un homme humble souligneront qu'il ne dit pas qu'il a eu une grâce plus grande que Paul et aussi grande que Jésus et Marie. Ceux qui croient que Dante est méchant garçon, et pas humble du tout, souligneront que même s'il ne le dit pas ici, il l'a dit à plusieurs autres endroits et qu'il insiste que personne d'autre que lui et Jésus et Marie ont eu ce privilège. De plus, il décide que lui est allé au neuvième ciel et même au-delà, ce que Paul n'a jamais prétendu.

Canto XXVI.

Deux erreurs mineures.

Il faut lire les vers 79 et surtout 119. Je veux bien que des tours du ciel soient des ans, mais Dante ne dit pas *ans*, mais *tours*. Surtout, on fait abstraction en traduisant ainsi du fait que pour Dante, et les gens du

Moyen Âge et avant le Moyen Âge, avait une conscience astronomique, et non mécanique ou électronique, du temps. Or Dante insiste jusqu'à plus soif sur la dimension astronomique du temps : tous les événements sont placés dans un temps mesuré par le mouvement des astres ou des sphères.

L'éblouissement de Dante le théoricien de l'amour.

Le fait le plus intéressant de cette nouvelle rencontre est certes que Dante est aveuglé pendant qu'il répond (*Paradiso* XXVI.1-18). Il me semble qu'encore une fois Beatrice est associée à Dieu, associée au point où on se demande en quoi elle est différente de l'Alpha et l'Oméga.

Or Jean demande trois fois à Dante de parler de l'amour qui le fait vivre, et donc de la charité, soit de son amour pour Dieu. Cela est au moins intéressant parce que Dante a dit bien souvent que l'amour qui le fait vivre, qui fait de lui un poète et qui donne un sens à sa vie, est l'amour qu'il a pour Beatrice et l'amour qu'elle lui voue. En tout cas, on dirait que les réponses de Dante ne satisfont pas Jean avant qu'il n'emploie le mot *charité* au vers 57 au lieu du mot *amour*. Ce qu'il ne fait pas avant d'arriver à la troisième réponse. Et on l'a averti qu'il ne pourra ravoïr la vue (qui lui vient par le pouvoir de Beatrice/Anania) que quand il aura répondu à la satisfaction de Jean. Et Dante dit qu'il voyait bien où les questions de Jean menaient et donc, sous-entend-il, il savait ce qu'il devait répondre. Et il emploie alors le mot *charité*. Ce n'est qu'alors, soit quand il change le mot *amour* pour le mot *charité*, que Dante reçoit l'approbation de la cour céleste et qu'il peut de nouveau voir les yeux de Beatrice et être à l'aise. Donc il peut voir de nouveau Beatrice seulement s'il reconnaît que son amour pour Dieu, la charité, est supérieur à tout autre amour. Il me semble qu'il y aurait deux façons

d'interpréter cette scène : je laisse à chacun la possibilité et le devoir de fonder son interprétation comme il le peut.

Rencontre avec Adam.

Comme une sorte de récompense pour avoir répondu comme il faut aux questions qui lui étaient posées, Dante rencontre Adam, le premier homme (*Paradiso* XXVI.82-90). En tout cas, Adam devine les quatre questions que Dante veut lui poser et lui répond sans qu'il n'ait à les formuler.

Adam dit qu'il a été puni parce qu'il n'a pas respecté le commandement de Dieu, et non pas parce qu'il a mangé un fruit donné ; qu'il a vécu plus de neuf cents ans avant de mourir ; qu'il a parlé une langue qui n'existe plus et qui disparaissait alors qu'il vivait encore ; qu'il a vécu au paradis que Dante a visité avec Beatrice pendant sept heures, soit dans le *Purgatorio*.

La question de la langue, de la nature de la langue et de la langue naturelle, est une question qui a fasciné Dante. Il a écrit un traité de linguistique qui analyse la nature et la naissance du langage ; il définit sa poésie par son usage particulier du langage populaire ; il fait de nombreuses remarques sur la langue qu'il utilise dans ce poème et dans d'autres textes qu'il a écrits. Or ici il parle de la langue originelle (celle inventée par Dieu au fond ou par le premier homme sorti des mains de Dieu) et de la naissance des autres langues. Son personnage Adam prétend que multiplier les langues est naturel aux humains (*Paradiso* XXVI.124-132). Je tiens à signaler que cette affirmation est le contraire de ce qui est dit dans l'Ancien Testament. Selon le récit de la *Genèse*, auquel Adam fait allusion en parlant de Nemrod, la multiplication des langues n'est pas naturelle ; ce phénomène de l'espèce humaine ou de l'histoire de

l'humanité est une punition divine contre ceux qui, avec Nemrod, ont voulu construire la tour de Babel. Je signale que selon le récit biblique, Adam était encore vivant à cette époque ; donc il ne peut pas ne pas savoir que Dieu a puni les hommes par le fléau de la multiplicité des langues. À la limite, ce passage du *canto* est impie ; il est au moins original par rapport à la doctrine biblique, et il est mis dans la bouche d'Adam.

Canto XXVII.

Une autre erreur.

Vers 132. L'erreur est grossière : un mets n'est pas un mot, et *cibo* ne peut pas être rendu par *mot*. Elle ne peut être que le résultat d'une coquille typographique. Mais si elle n'a pas été corrigée dans les éditions subséquentes, elle montre que les éditeurs n'ont pas accompli leur travail lors de la correction de la première édition désastreuse.

La dénonciation de Pierre.

Ceux qui aiment entendre Dante maudire l'Église catholique peuvent se pencher sur un des passages les plus terribles de la *Commedia*. Pierre, le premier pape, revient à l'avant de la scène. Dante dit que Pierre, ou plutôt la lumière/âme de Pierre, commence à rougir. On ne sait pas si c'est de honte ou de colère, mais on devine que c'est à cause des deux passions à la fois (*Paradiso* XXVII.19-27). En somme, Pierre confirme le fait que Dante le personnage a vu, ou que Dante le poète a inventé, soit que les papes qui lui sont à peu près contemporains sont tous en enfer et que cela est dû à un défaut fondamental de l'Église. En gros, après le règne de Constantin, il n'y a plus de papes honnêtes, ou plutôt de chefs pieux de l'Église devenue une institution sociale officielle.

Mais il y a plus (*Paradiso* XXVII.40-66). Dans ce long réquisitoire, Pierre dénonce non seulement l'Église, mais explique le cœur du problème, encore une fois : les chrétiens, et surtout les prêtres et les papes, mêlent le pouvoir politique (dont l'argent est le symbole le plus évident) et le pouvoir religieux. Par ailleurs, sans trop le dire, Pierre met une bonne partie de la responsabilité sur les *Constantin* du monde politique : même pour Pierre, le mal vient plutôt du côté religieux, que du côté politique, mais les deux *acteurs* sont coupables.

Une autre montée.

Dante se tourne vers Beatrice et est ravi encore une fois par l'amour qui naît en lui du fait de voir l'amour et le rire qu'il y a dans ses yeux à elle (*Paradiso* XXVII.88-105). Je ne m'arrête pas sur l'image puissante de la fin, si ce n'est pour dire encore une fois qu'elle est encore une fois à la limite de l'impiété. Je signale en plus que pendant que Dante regarde dans les yeux de Beatrice, et même parce qu'il regarde dans ses yeux, il change de niveau astronomique : il entre dans le dernier ciel physique, celui qu'on appelle le Premier Mobile. C'est une sphère qui n'a aucune planète, ni aucune étoile, mais qui fait bouger toutes les autres sphères. À partir de maintenant, il n'y a plus d'autre endroit physique à visiter, et on ne peut pas monter plus haut : ce qui vient après la dernière sphère est le lieu de Dieu, qui n'est pas un lieu, qui est le contraire d'un lieu, parce qu'il n'a pas de dimension physique, comme l'éternité n'est pas un temps, mais une absence de temps, un présent qui ne change jamais, ce qui est le contraire, voire la contradiction, de la nature du temps. La dernière sphère physique qui n'a pas de marque précise qu'on puisse examiner sera le lieu des remarques les plus folles sur les anges et Dieu, mais les plus folles en attendant la

description de ce qui il y a dans le point qui est la lumière glorieuse de Dieu qu'on trouve dans les derniers chants.

Canto XXVIII.

Des néologismes.

Vers 3 : *imparadisarsi*.

Vers 39 : *inverarsi*, soit *s'en-vérité-er*. Voici encore un autre néologisme audacieux, mais qui explique pour ainsi dire le précédent : entrer dans le paradis, c'est quelque chose de substantiel, c'est entrer le paradis en soi et devenir en vérité ce qu'on est, mais sans l'être tout à fait. Le vrai Gérard, quelque extraordinaire qu'il soit ou qu'il se prétende, celui qu'on croit connaître ici-bas n'existe pas ici en ce bas monde ; le vrai Gérard n'existera qu'au ciel. Ce qui est une promesse qui me ravit, sans parler de ce que ça fait aux autres.

Vers 93 : *inmilliarsi*.

Il faut comprendre ici que Dante propose un chiffre précis. Il fait allusion au récit dit de Seta. Le roi à qui l'inventeur des échecs avait présenté son nouveau jeu et le damier sur lequel on le jouait a voulu le récompenser. Seta a demandé comme récompense un grain de riz sur le premier casier et deux fois plus sur le deuxième et deux fois plus sur le troisième et ainsi de suite. Le roi le lui a tout de suite promis, en riant sous cape parce que la demande lui semblait facile à respecter et au fond lui coûter peu de chose. Le lendemain, ses actuares lui ont expliqué qu'il avait fait une gaffe épouvantable. Digne d'un homme politique canadien ou québécois en période d'élections.

Il faut savoir que cela donne un chiffre gigantesque. 2 à la puissance 63 donne 9 décilliards, 223 372 036 milliards, 854 millions 775 mille 808 grains de riz. – On a fait le calcul en fonction du poids d'autant de riz : cela

donne 700 millions de tonnes. – Or il faut doubler pour atteindre le chiffre qui inclut tous les autres grains de riz de tous les autres casiers. Ce qui donne 18 décilliards et demi à peu près. Puis, si vous voulez connaître le nombre d'anges dans le ciel, et que Dante a vu, il faut multiplier par des milliers, mettons en ajoutant encore trois ou quatre zéros.

Quatre erreurs.

Elles se trouvent aux vers 45 et 63, 125 (la note est fausse) et 135. La dernière erreur est plus importante : à travers Beatrice, Dante précise que le pape s'est rendu dans ce ciel précis, ou cette sphère précise, soit celle du Premier Mobile. La traduction fait disparaître cette information.

Neuvième semaine

Quelques peintures et une tradition.

Comme on le verra, Dante proposera plusieurs éloges puissants de Marie qu'il mettra dans la bouche de Bernard de Clairvaux. Or il est clair que la figure de Marie est énorme dans la civilisation chrétienne, et surtout catholique. On ne saurait compter le nombre d'églises dédiées à Marie par le monde, puisqu'on en ajoute sans doute tous les jours. Je ne prends qu'un exemple : la basilique-cathédrale de Québec est l'église Notre-Dame de Québec, et son iconographie est consacrée à la Vierge, au point où le Christ en est presque absent. (Il y a quand même un magnifique Christ triomphant en or au-dessus de ce qu'on appelait autrefois le maître-autel.) On pourrait le dire ainsi : être chrétien, orthodoxe ou catholique, c'est être un admirateur de Marie. Il faut ajouter que les chrétiens protestants ont protesté, comme le veut leur nom, contre bien des rituels et attitudes qu'ils trouvaient excessifs, dont le culte marial. Pour le dire autrement, il n'y a pas de lieu de culte protestant qui porte le nom de Marie.

En tout cas, voici quelques exemples d'iconographie mariale qui s'ajoutent à ceux que j'ai déjà présentés sous le thème de la Présentation de Marie et de l'Assomption de Marie.

Il y a Marie triomphant de l'hérésie de Gian Domenico Cerrini (1609-1681). On trouve cette peinture dans l'église Santa Maria della Vittoria. On voit rarement cette peinture magnifique parce que la statue du rapt de sainte Thérèse occupe tous les yeux.

Puis, il y a le Couronnement de Marie, reine du monde par Pierre-Paul Rubens (1577-1640). J'aime beaucoup la Sainte Trinité, où le Père et le Fils sont des copies plus ou moins âgés l'un de l'autre, avec entre les deux les ailes du Saint-Esprit qui les rattache l'un à l'autre.

J'aime bien aussi les magnifiques joues de Marie.

Puis il y a, et cela convient à un cours sur le *Paradiso* de Dante, le *Paradis* du Tintoret, ou de Jacopo Robusti Tintoretto (1518-1594).

Cette peinture, qu'on trouve dans le Palais des Doges, vaut, à mon sens, le Jugement Dernier de la chapelle Sistine. En tout cas, on voit que dans le ciel, c'est Marie, la Co-Rédemptrice, qui règne avec son fils le Rédempteur.

Ce qui a été fait.

La semaine passée, j'ai terminé la présentation du *canto* XXIV. On y entend l'examen oral de Dante face à saint Pierre au sujet de la foi, et de sa foi, et des causes de sa foi.

Puis dans le *canto* XXV, Dante traite de la seconde vertu théologale, soit l'espérance. Il répond aux questions de saint Jacques. J'en ai profité pour signaler la différence entre l'espoir et l'espérance, laquelle différence existe aussi entre l'amour et la charité. Il aurait fallu ajouter que cette différence serait reprise ou annoncée par la différence entre l'opinion et la foi : ni l'une ni l'autre n'est le savoir, mais pour un chrétien, la seconde a une solidité que ne peut avoir l'opinion, ou encore c'est une sorte d'opinion consciente d'être une opinion, mais qui aurait malgré tout le statut du savoir ; un chrétien

comme Thomas d'Aquin irait jusqu'à dire que la foi a plus de solidité que le savoir. Ce qu'un Socrate nierait. En tout cas comme l'espérance et la charité, la foi est informée par Dieu et vise Dieu d'abord et tout le reste par implication.

Dans le chant suivant, Dante continue et finit son interrogatoire religieux en parlant de la charité. Or dans ce *canto*, Dante rencontre Adam qui fait des remarques sur la langue, un des sujets préférés de Dante, le poète, soit Dante pour autant qu'il est un artisan de mots.

Dans le *canto* XXVII, le lecteur a droit à une nouvelle accusation portée contre l'Église, cette fois par saint Pierre lui-même. Dans la seule troisième *cantica*, cela fait au moins la dixième fois que Dante exprime les mêmes accusations (il les dit en son propre nom, par la bouche de Thomas d'Aquin, de Bonaventure, de Cacciaguida et de plusieurs autres) et qu'il signale la même cause.

À la fin de la rencontre, j'ai abordé le *canto* XXVIII, en expliquant un des néologismes de Dante, qui présente par là le nombre effarant d'anges que Dieu a créés.

Soit dit en passant, cette semaine, les astronomes ont annoncé qu'ils ont trouvé une nouvelle galaxie, une des plus vieilles, et donc qui s'est constituée peu à près le Big Bang. Elle se trouve à 13 milliards d'années-lumière de notre galaxie. Je rappelle qu'une année-lumière, c'est 9 461 milliards de kilomètres. Il faut donc multiplier ce chiffre par 13 milliards. Comme le dit Dante, quand on regarde le ciel, on est conduit à l'humilité, dirais-je, par la main et malgré tout ce que peut la vanité humaine.

Mais il faut terminer les remarques sur le *canto* XXVIII.

Canto XXVIII (suite et fin).

Nouvel éloge de Beatrice.

Voici un nouveau *canto*, comme plusieurs autres, qui commence par un éloge de Beatrice (*Paradiso* XXVIII.1-12). Il faut donc croire que, malgré l'apparition de Marie et du Christ dans le chant précédent, Beatrice a gardé toute sa beauté et son emprise sur le cœur de Dante et donc tout son pouvoir.

Il faut examiner la possibilité que les yeux de Beatrice soient des sphères où on voit ce qui se trouve hors de la dernière sphère physique et donc dans l'Empyrée. Pourquoi ? Au fond, pendant qu'il est dans la neuvième sphère astronomique, Dante voit Dieu et les anges qui ne sont pas dans cette sphère. Il est clair que Dieu et les anges n'appartiennent pas au monde physique, au contraire des âmes qui ont eu un corps et qui sont représentées dans les sphères inférieures par des lumières qui sont leurs représentations. Et pourtant Dante dit qu'une fois dans cette sphère, il voit quelque chose qui est l'image de Dieu et des anges. Comment est-ce possible ? Les commentateurs ont de la difficulté à régler le problème.

Mais en réfléchissant un peu, le lecteur en arrive peu à peu à la seule solution qui semble possible : ce que Dante décrit n'est pas ce qui a été représenté dans la sphère, mais ce qui a été représenté dans les yeux (les sphères qui ont des cercles à l'intérieur de cercles) de Beatrice qui, elle, regarde tout droit en Dieu ou dans l'Empyrée. On a donc droit à deux sphères qui se trouvent dans la dernière sphère astronomique, dans lesquelles est représentée une autre série de sphères, les sphères des anges qui tournent autour non pas de la Terre, mais du point tout à fait petit qui représente Dieu. On a donc une représentation des sphères spirituelles

angéliques dans les sphères que sont les yeux de Beatrice, qui pour le moment se trouve dans la neuvième sphère, le *Primum Mobile*. On avouer qu'il y a de quoi faire tourner la tête de quiconque.

La correspondance entre les deux cieux.

Selon la doctrine qu'enseigne Beatrice, voici les correspondances, inversées et directes entre le ciel physique et le ciel spirituel ou l'image du ciel spirituel. Dans le monde physique, le plus grand est le meilleur, alors que dans le monde spirituel, c'est l'inverse. Dans le monde physique, ce qui est le plus loin du centre est le meilleur, alors que dans le monde spirituel, c'est l'inverse. Mais il y a aussi des correspondances directes : dans les deux mondes, la vitesse et la proximité du meilleur, qu'il soit au centre ou à la périphérie, sont les signes de la bonté.

La liste des sortes d'anges est proposée ensuite. Je rappelle la série : Chérubins, Séraphins, Trônes, Dominations, Vertus, Puissances, Principautés, Archanges et Anges, ce qui fait, je l'ai déjà dit, trois fois trois chœurs. Il faut noter qu'en faisant ainsi Dante corrige la présentation qu'il a faite lui-même dans son livre *Convivio*.

Le sens du rire.

En conséquence, le passage le plus important sur les anges est sans doute celui qui apparaît à la fin. Beatrice signale que le pape Grégoire, qui a présenté une doctrine des anges, n'avait pas la même de leur hiérarchie que celle de Denys dit l'Aréopagite. (Par ailleurs, Dante sait tout à fait que, dans son *Convivio*, il n'a pas proposé la même hiérarchie que celle de Denys ni que celle de Grégoire.) Beatrice ajoute que quand Grégoire est arrivé

au ciel, en remarquant qu'il s'était trompé, il s'est mis à rire. Mais, si Grégoire s'est mis à rire en arrivant dans le ciel où se trouve Dante, il faut que Dante lui-même l'ait fait aussi puisqu'il n'a pas présenté la même hiérarchie que celle de Denys, qui semble être la bonne. Pourtant, il ne le dit pas, et Beatrice qui sait tout au sujet de Dante ne le dit pas plus. Quoi qu'il en soit, le rire est donc, semble-t-il, la réaction qu'on a quand on compare ce qu'on a pensé, ou ce qu'on a dit, avec la réalité, qui était pensée ou dite.

Or, je suggère qu'on trouve là le mécanisme fondamental de la plaisanterie : quand on connaît quelqu'un qui est très grand, on l'appelle « le petit », ou très mince, « le gros », alors qu'on appelle un idiot « le sage » ; en somme, on joue avec la réalité en la disant mal, en inventant une autre réalité que celle qui existe bel et bien et en faisant semblant que ce qu'on dit est tout à fait ce qui est. On appelle parfois ce jeu de l'ironie. Ou encore, on parle de l'ironie de la vie, quand on veut dire que les gens sont surpris par ce qui arrive et qu'ils n'avaient pas prévu parce qu'ils avaient pensé tout le contraire.

Or au cas où on protesterait contre ce que je viens de proposer, en demandant en quoi c'est pertinent de s'y arrêter, il me semble que la réflexion sur la nature du rire est une activité essentielle quand on lit un livre qui porte le titre *Commedia*. D'autant plus que le comique est présent au ciel d'abord sur la bouche de Beatrice qui sourit et dans la bouche de Beatrice qui rit, et même dans les sphères et dans les groupes d'âmes sauvées : dans le ciel tel que Dante le pense et le représente, le rire est aussi important que la lumière et la musique. Enfin, je suggère qu'on pourrait traduire le titre du livre, et peut-être surtout cette *cantica* comme suit : *Plaisanterie*, ou en québécois, *Joke*.

Canto XXIX.

Deux erreurs, deux autres.

Vers 29 et 117. Il me semble que la première est bien plus grave que la première.

Le problème de la création.

Un des problèmes fondamentaux de la pensée théologique est de rendre compte de la création du monde par Dieu (*Paradiso* XXIX.8-21). Une fois qu'on accepte que Dieu soit bel et bien tout-puissant, la création devient quelque chose de compréhensible. Mais il reste une difficulté une fois qu'on fait cette concession essentielle : pourquoi Dieu décide-t-Il de créer ? S'Il est le Créateur, Il doit créer, et Il le peut parce qu'Il est tout-puissant. Mais pourquoi créer le monde, et aussi pourquoi à tel moment plutôt qu'avant ou qu'après tel moment ? En somme, Dieu est-il le Créateur ? Mais alors Il devait créer et il n'est pas tout-puissant. Ou bien Dieu choisit-il d'être le Créateur ? Mais alors il n'y a aucune raison possible pour même commencer à comprendre ce que Dieu a fait et pourquoi Il a décidé pour ainsi dire non seulement de créer le monde, mais encore de *se faire* le Créateur.

Il est impossible de dire que Dieu avait besoin de le produire, parce qu'Il est parfait et donc tout à fait heureux. Et il est impossible qu'Il ait eu le désir ou la volonté de le produire à tel moment plutôt qu'à tel autre parce qu'Il ne change pas, ou encore parce qu'Il existe dans un *temps* qui n'a pas d'avant ni d'après : il faut qu'Il ait toujours voulu produire le monde et à ce moment précis qui est celui où le monde est créé par Lui. Je veux bien reconnaître que cette question est abstraite ou ésotérique, mais elle a exercé les théologiens dès le début

du christianisme, comme le prouve le onzième livre des *Confessions* d'Augustin, par exemple.

La seule réponse qui vaut est la suivante, qui est donnée par Beatrice : Dieu a créé quand Il a voulu et pour la raison qu'Il a voulue.

Par ailleurs, comme il faut s'y attendre, la question à laquelle Beatrice répond est au fond une question à trois dimensions. Lire *Paradiso* XXIX.46-48. Je note en passant que la triple dimension de la question de Dante se dit en trois vers. Encore ici, la logique numérologique de la *Commedia* est apparente. Mais j'ajoute que quand Beatrice dit que tout est clair du fait qu'elle a tout expliqué, cela me laisse insatisfait. Ou parfois : l'assurance de Beatrice, ici et ailleurs, me paraît presque comique. Ce qui ne manquerait pas d'être pointé ou de justesse dans un poème qui porte le titre *Commedia*. Toute la question est de savoir si cela a de la justice selon le critère de la piété.

La révolte des anges.

Il y a une autre question théologique à laquelle Beatrice répond dans ce *canto* : pourquoi les mauvais anges se sont-ils révoltés pour devenir des diables (*Paradiso* XXIX.49-66) ? La réponse est assez simple : les bons anges sont restés humbles, alors que les mauvais anges se sont montrés fiers et orgueilleux. Mais, et ceci Beatrice ne l'explique pas ou tait la question, en quoi les mauvais anges avaient-ils une occasion de se révolter contre l'humilité qu'ils devaient avoir depuis leur création et pourquoi s'attaquent-ils surtout aux êtres humains ? Il est impensable qu'ils aient décidé soudain de se révolter contre un Dieu qu'ils savaient être plus puissant qu'eux. La réponse classique est la suivante : à un moment donné, et même avant le péché originel, ils

ont su que Dieu avait décidé de sauver l'humanité (ces êtres minables selon tout ange qui se connaît et qui connaît les humains) en devenant un homme (chute encore plus folle que la chute déjà folle d'un Dieu qui deviendrait un ange). Les anges révoltés n'ont pas pu accepter une telle folie : ils ont péché du fait de vouloir sauver la grandeur de Dieu, et du coup, faut-il ajouter, la leur.

Dans tout ce nouveau débat ainsi que dans le précédent, il faut comprendre qu'il y a encore une fois, au cœur de la réponse à la question, la doctrine de l'incompréhensibilité de Dieu : pourquoi Dieu fait-Il que ceci arrivera (par exemple l'Incarnation) ? ; et la réponse est : parce qu'Il le veut. En un sens, les anges rebelles sont des êtres qui veulent suivre leur raison, leur façon de comprendre les choses, et qui refusent de se soumettre devant la décision de Dieu. Vus de cette façon, les démons sont des êtres un peu plus compréhensibles, voire sympathiques.

Les explications des théologiens.

À la fin du *canto*, et pour compléter ces échanges sur les doctrines théologiques, Dante explique que le péché des anges est répété par les théologiens chrétiens à leur façon. Ils imaginent des questions, et ils trouvent des réponses, et ensuite ils exigent de tous qu'ils se soumettent à eux, alors que le mystère de Dieu est entier, et la pierre de touche de toute doctrine au sujet de Dieu est le texte évangélique, et c'est tout (*Paradiso* XXIX.85-102).

Mais pourquoi les théologiens, les mauvais s'entend, se mêlent-ils de ces arguties théologiques ? Encore une fois, c'est parce que les humains, et ici des humains chrétiens, cherchent le pouvoir, et non la vérité

évangélique (*Paradiso* XXIX.115-124). Au fond, on en arrive encore une fois à la même question, au même scandale : la question théologico-politique, soit la soumission de la vérité chrétienne, ou des institutions chrétiennes à un désir bas, un désir humain, et par une sorte de rétroaction magnifique cette soumission implique la soumission du pouvoir politique au pouvoir religieux.

Si j'ai bien compris ce que Dante dit ici, il est important de noter que la troisième *cantica* de la *Commedia* est remplie de questions théologiques complexes, et que Dante lui aussi se mêle à ces questions et offre son interprétation, en répétant tel ou tel théologien, souvent Thomas d'Aquin, mais aussi en s'opposant à lui. Mais à la fin, ici en particulier, il dit : « Tout cela n'est pas bien important, et en plus tout cela suppose qu'on peut comprendre Dieu et ses décisions, ce qui est le comble de l'impiété. »

J'ajoute pour ma part ceci : si dans un monde chrétien, la raison est dépassée par la foi, que reste-t-il de tout à fait humain qui pourrait englober la foi ? La réponse me semble être la poésie, et donc par-delà les philosophes et les théologiens se trouvent les poètes. Ou le poète, Dante.

Canto XXX.

Des néologismes, les derniers.

Vers 87 : *immediarsi*. Ce néologisme est au fond, et encore une fois, une façon de dire *trasumanarsi*.

Des erreurs, les dernières.

Vers 78. Il me semble que l'allusion à la messe et à une des parties établies par la tradition (*prefazi*) est voulue

par Dante, et est cachée par la traductrice, qui pourtant met une note explicative qui montre ce qui en est. J'aurais opté pour une traduction nette qui rend la note moins nécessaire.

Nouvel et dernier éloge de Beatrice et montée finale.

Dante explique (*Paradiso* XXX.10-27) que la vision de la ronde des anges bienheureux autour du point qu'est Dieu, que cette vision donc disparaît et qu'il regarde de nouveau sa Beatrice, plutôt que de se perdre dans ses yeux. Je tiens à signaler que Dante accorde ici à Beatrice la même grandeur qu'il reconnaît à Dieu : elle est si belle qu'elle dépasse son pouvoir poétique.

En revanche, il dit cela au moment même où il tente de la décrire, et réussit assez bien. D'ailleurs, en gros dire de diverses façons que quelque chose, ou quelqu'un, est indescriptible, c'est décrire un peu ce qu'est ce quelque chose. C'est le principe même de ce qu'on appelle la théologie négative, qui est au service de la description de Dieu. Et de Beatrice.

L'appel à Dieu et non aux Muses.

Pour la première fois de la *Commedia* (*Paradiso* XXX.97-99), à moins que je ne me trompe, Dante demande, non pas à Apollon ou à d'autres êtres de la mythologie gréco-romaine, voire à son art, mais à Dieu de lui donner le pouvoir de décrire ce qu'il a vu. Il se tourne donc vers Dieu même comme le ferait un bon chrétien, et d'abord Thomas d'Aquin, le maître philosophique et théologique de Dante. Il était temps, à mon sens. Les commentateurs traditionnels sont moins irrités par ce détail que je ne le suis.

Cet appel à Dieu est nécessaire sans doute parce que Dante est passé au-delà des neuf sphères et qu'il se trouve maintenant dans l'Empyrée, soit dans le lieu non localisé, sans dimension, sans temps, où se trouve Dieu et les anges, ce qui passe encore parce qu'ils n'ont pas de corps, mais où se trouve aussi les humains bienheureux qui attendent leur corps et au moins un corps, qui est mentionné, celui de la Vierge. Ce lieu qui n'est pas un lieu est, semble-t-il, une sorte de rayon lumineux. Mais il est aussi un rayon lumineux qui contient le corps de Marie et celui de Dante, et celui du Christ, qu'on ne mentionne pas du tout, et qui contiendra à un moment donné les corps de tous les bienheureux.

Le théologico-politique encore et toujours.

En un sens, la seule chose qui demeure reconnaissable dans ce *canto* est la préoccupation pour les choses politiques et pour le scandale de la religion qui hante Dante (*Paradiso* XXX.130-148). Car encore une fois, Beatrice dirige le regard de Dante et montre un point dans l'ensemble, un point vide, celui où se trouvera un jour Henri VII, le roi qui devait sauver l'Italie et la chrétienté en matant le pape et la papauté. Encore une fois, cette remarque politique est liée à une condamnation de l'Église et surtout des papes. Encore une fois, les remarques se trouvent à la fin du *canto*.

Je me permets d'ajouter que les commentateurs sont tous un peu surpris que le ressentiment de Dante, ou sa hantise, ou son radotage, continue encore ici : la première chose qu'il voit quand il entre dans la vision béatifique, c'est un détail qui lui rappelle, et qui lui permet de rappeler à son lecteur, le mal humain théologico-politique. Ils sont surpris... Puis ils oublient...

Sans doute parce qu'ils sont pris par la description du ciel chrétien, soit le ciel par-delà le ciel astronomique.

Canto XXXI.

Des erreurs.

On en trouve aux vers 24 (la note dit *lune* alors qu'il faudrait sans aucun doute *lumière*), 29 et 50. Dans le dernier cas, le singulier de l'adjectif possessif dans le texte italien indique que le rire appartient à Dieu, cet Autre qui luit dans ce que voit Dante. Il faut donc conclure que même Dieu rit. Et il faut changer le *leur* pour un *son*. Enfin, il me le semble.

Vision de l'Empyrée.

Les derniers *canti* de cette *cantica* sont difficiles parce qu'on y décrit (*Paradiso* XXXI.1-12) la vision béatifique, qui est en principe la chose la plus éloignée de l'expérience humaine ordinaire, et que le poète y propose des images qui sont des plus en plus originales et de plus de plus abstraites. La chose qu'il dit avoir vue et qu'il décrit à plusieurs reprises est une sorte de rose inversée à plusieurs étages (donc une sorte de série de cercles de plus en plus larges qui sont en gros horizontaux) dont le siège de la Vierge est le sommet et le centre, avec des rondes de lumière qui descendent et montent vers le centre de la rose puis vers un point au-dessus d'elle (donc il y a encore une autre série de cercles plus ou moins larges qui sont cette fois verticaux) : les anges semblent monter et descendre de Dieu vers Marie et de Marie vers Dieu. C'est comme si la scène de l'Annonciation est répétée des milliards de milliards de fois par tous les anges, et ce à chaque seconde.

La disparition de Beatrice.

C'est dans ce *canto* que Beatrice quitte Dante pour se placer dans la rose (*Paradiso* XXXI.52-69). Je signale qu'elle est très bien placée, comme on le montrera sous peu. En revanche, elle est remplacée auprès de Dante par saint Bernard de Clairvaux, fondateur des Cisterciens, un autre ordre qui a tenté de réformer l'Église. Cela fait donc trois ordres de prêtres réformateurs, les Franciscains, les Dominicains et enfin les Cisterciens.

Quand, guidé par Bernard, Dante le personnage voit Beatrice assise dans la rose, il lui adresse une dernière louange, qui est bien plus qu'une louange (*Paradiso* XXXI.79-93). Car il s'agit bel et bien d'une prière, comme dit Dante. Et cette prière est encore scandaleuse, du moins pour les gens qui sont à cheval sur la rectitude des termes. Car Dante s'adresse à elle comme on s'adresserait à Marie (ce que fera sous peu Bernard) ou même à Dieu. En tout cas, Beatrice est allée en enfer pour lui, lui assure le salut, le libère et le guérit, et tout cela, elle le fait par son propre pouvoir et par sa propre bonté.

Quand je lis cette prière/louange et quand je note les mots presque tous à sens religieux, le petit homme pieux en moi est scandalisé. Quand je lis le commentaire de Sapegno qui reprend chaque mot problématique (par exemple, souffrir (*soffristi*), salut (*salute*) et grâce (*grazia*) et lui attribue une signification lénitive, le petit homme pieux est rasséréné, mais demeure un peu inquiet. Quand je lis le commentaire de Hollander, et sa condamnation de lectures *allégorisantes* comme celle de Benvenuto da Imola qui évite toute prise de conscience de ce qu'il peut y avoir de blasphématoire dans le texte, le petit homme pieux reprend du poil de la bête et se permet de nouveau de sentir le scandale et d'appeler un

blasphème un blasphème. Hollander note, entre autres détails intéressants, que Beatrice est adressée pour la première fois comme un *tu*, et que Dante le fait onze fois en douze vers (je n'en ai trouvé que 9) ; il ajoute que prier à la deuxième personne du singulier était une pratique qui s'adressait en particulier au Christ. Oh là là !

L'attitude de Bernard envers Marie.

Bernard s'adresse à Marie (*Paradiso* XXXI.133-142). Il est comme le miroir chrétien de Dante le poète qui fait l'éloge de sa Beatrice. Ce serait un comble : tel que présenté par Dante le poète, Bernard imite Dante louant Beatrice pour louer la sainte Vierge. Je signale que Hollander ne propose cette idée, qui vient de moi.

Canto XXXII.

Un néologisme.

Vers 146. *Oltrarsi*, soit *s'outrer*. C'est encore le *trasumanarsi*, mais dit d'une nouvelle façon.

Une erreur.

On trouvera au vers 138 une traduction qui est tout à fait insensée.

Dixième semaine

Quelques peintures et un texte.

Le Christ et la femme adultère sont les personnages principaux d'une des scènes les plus puissantes du Nouveau Testament. C'est une anecdote qu'on ne trouve que dans l'évangile de saint Jean. Il me semble que le fait que la femme est adultère est plus ou moins accidentel au propos du texte : le sens est ailleurs. Car il était notoire que le Christ fréquentait des déviants sexuels ou autres, des fraudeurs et des Romains, soit la lie de la société juive. Donc les femmes adultères faisaient partie de son public régulier et ne faisaient qu'ajouter au scandale qu'il causait. Il n'en reste pas moins que pour des raisons sur lesquelles on pourrait gloser sans doute, je trouve cette scène et cette femme tout à fait touchantes.

Voici l'histoire telle que racontée par Jean dans le chapitre 8 de son évangile.

1. Jésus se rendit au mont des Oliviers.
2. Mais dès le matin, il revint dans le temple, et tout le peuple s'approcha de lui. Il s'assit et se mit à les enseigner.
3. Alors les spécialistes de la loi et les pharisiens amenèrent une femme surprise en train de commettre un adultère. Ils la placèrent au milieu de la foule
4. et dirent à Jésus : « Maître, cette femme a été surprise en flagrant délit d'adultère.
5. Moïse, dans la loi, nous a ordonné de lapider de telles femmes. Et toi, que dis-tu ? »

6. Ils disaient cela pour lui tendre un piège, afin de pouvoir l'accuser. Mais Jésus se baissa et se mit à écrire avec le doigt sur le sol.

7. Comme ils continuaient à l'interroger, il se redressa et leur dit : « Que celui d'entre vous qui est sans péché jette le premier la pierre contre elle. »

8. Puis il se baissa de nouveau et se remit à écrire sur le sol.

9. Quand ils entendirent cela, accusés par leur conscience, ils se retirèrent un à un, à commencer par les plus âgés et jusqu'aux derniers ; Jésus resta seul avec la femme qui était là au milieu.

10. Alors il se redressa et, ne voyant plus qu'elle, il lui dit : « Femme, où sont ceux qui t'accusaient ? Personne ne t'a donc condamnée ? »

11. Elle répondit : « Personne, Seigneur. » Jésus lui dit : « Moi non plus, je ne te condamne pas ; vas-y et désormais ne pêche plus. »

Je propose trois versions, chacune magnifique, de cette scène évangélique. Elles sont l'œuvre du Tintoret, Jacopo Robusti Tintoretto (1518-1594), de Giambattista Tiepolo (1696-1770) et de Nicolas Poussin (1594-1665).

Ce qui a été fait.

Lors de la dernière rencontre, j'ai présenté le *canto* XXVIII ; à cette occasion, j'ai focalisé sur les derniers vers qui montrent comment une âme bienheureuse peut rire et pourquoi : quand on découvre qu'il y a une différence entre ce qui est, soit le réel à connaître, et ce qu'on a dit ou pensé, soit le discours humain, le sien ou celui d'un autre, cela provoque le rire. De façon plus générale, le rire vient du contraste entre ce qui devrait être (la parole humaine qui dit ce qui est) et ce qui bien souvent est (la parole humaine qui est fausse). Or, je le rappelle, le rire est une des caractéristiques fondamentales du *Paradiso*,

et même comme le veut son titre, de toute la *Commedia* : Beatrice rit, les sphères rient et même Dieu rit. Il me semble que Dante voudrait que son lecteur rie aussi, ou du moins qu'il sourit parce que Dante le poète semble avoir ri bien souvent dans son récit.

Le *canto* suivant présente une série de questions théologiques plus ou moins abstruses, mais bien problématiques et surtout bien historiques, avec les réponses que la tradition catholique y a proposées. Or à la fin du *canto*, encore une fois, Dante dénonce l'Église. Cette fois, il s'attaque aux théologiens catholiques qui, bien souvent, développent leurs réponses moins pour arriver à la vérité, moins pour éclairer les fidèles que pour exercer un pouvoir intellectuel avec tout ce qui s'ensuit de moins que chrétien et de bien humain et donc de trop humain. Il est difficile d'oublier cette condamnation générale et de ne pas la mettre en relation avec les nombreuses interprétations théologiques qui ont été présentées dans la *Commedia*, dans le *Paradiso*, et surtout dans ce *canto*. Est-il possible que Dante se moque de lui-même ou de ceux qui croiraient trop à ses explications, et surtout aux explications qu'il met dans la bouche des saints Thomas et des saints Bernard et de tant d'autres, et surtout dans la bouche de la rieuse Beatrice.

Quand, dans le *canto* XXX, Dante décrit sa montée dans l'empyrée, soit dans le lieu sans lieu qui englobe, ou plutôt dépasse, les sphères astronomiques, il signale que la description que fait Beatrice de la rose des bienheureux, celle qui est l'Église triomphante ou qui la représente (la chose n'est pas claire), focalise sur le siège encore inoccupé d'Henri VII. J'ai profité de l'occasion pour souligner qu'encore et toujours, comme si souvent par le passé et surtout dans la *cantica Paradiso*, Dante

parle du problème théologico-politique qu'on pourrait appeler sa hantise.

Le *canto* suivant offre un des événements les plus dramatiques de l'œuvre de Dante : Beatrice, que Dante cherchait à retrouver depuis le début de l'*Inferno*, qu'il a rencontrée à la fin du *Purgatorio* dans une scène saisissante, qui l'a guidé depuis le début du *Paradiso*, disparaît pour mieux apparaître dans la rose des bienheureux, assise juste en dessous de Marie et d'Ève, et donc assise avec autour d'elle beaucoup de saintes femmes juives. Je suggère cette fois ce que je n'ai pas dit la semaine dernière, soit que c'est là une nouvelle et dernière glorification de Beatrice. On pourrait le dire comme ceci : selon la suggestion de Dante, durant toute l'histoire humaine, il y a eu trois femmes importantes, soit Ève, Marie et Beatrice. Mais il me paraît clair qu'entre les trois, c'est Beatrice qui a la palme selon Dante. La *Commedia* pourrait être une œuvre qui vise à détourner les regards pieux d'Ève qui commet le péché et Marie qui le rédime pour les tourner vers Beatrice qui sauve, ou comme le veut son nom, qui rend heureux.

Il est temps de terminer la *Commedia* en commentant les *canti* XXXII et XXXIII : c'est le propos de la première heure. Durant la seconde heure, je tenterai différentes façons de synthétiser les propos de nos rencontres.

Canto XXXII (suite et fin).

Les places dans la rose des bienheureux.

Le *canto* XXXII sert à décrire la rose des bienheureux, laquelle est compliquée, mais claire du moins en gros. Car elle est assez problématique pour avoir causé des discussions sans fin chez les experts : il y a des bizarreries évidentes que je signalerai à mesure que je tenterai de présenter les choses.

Par la voix de saint Bernard, Dante décrit donc la rose des bienheureux, qui constitue une sorte de gigantesque colisée qui monte vers le haut plutôt que descendre vers le bas. Les premières personnes qu'il place dans cet amphithéâtre inversé, ce sont les femmes (*Paradiso* XXXII.1-15). Il y a Marie au centre et en hauteur, qui regarde vers le haut et donc vers Dieu. Mais tout de suite après elle, sur différents pétales, on présente Ève, puis Rachel, Sarah, Rébecca, Judith et Ruth, la grand-mère de David. Or parmi elle et donc tout près de Marie se trouve Beatrice. Pourquoi ? Je ne le sais pas, et Dante ne le dit pas. On serait surpris qu'il en soit autrement. Mais quand même... Je reprends donc. Que fait cette chrétienne, qui n'est pas canonisée par l'Église, parmi ces saintes femmes de l'Ancien Testament ? Personne ne peut le dire, mais il est clair que cela se fait selon la logique essentielle du poème de Dante : Beatrice est très très (comme le veut la logique numérolologique de la *Commedia*, il faut le dire trois fois) grande.

Le saint Bernard de Dante explique ensuite qu'à partir de la septième rangée, ou du septième pétale, la rose se divise en deux : les bienheureuses qui sont nées avant le Christ, en gros des juives, et les bienheureuses qui sont nées après lui, et donc surtout des chrétiennes. Encore une fois, on se demande pourquoi, si la division est si claire, Beatrice se trouve avec des juives, en donc parmi les femmes qui ont vécu avant l'incarnation du Christ.

Mais en face des femmes se trouvent les hommes qui sont sauvés (*Paradiso* XXXII.28-36). On y trouve un saint chrétien qui était juif pourtant, soit saint Jean-Baptiste, et trois chrétiens, chefs d'ordre religieux : saint François, mais pas saint Dominique, saint Benoît et saint Augustin. Il y a donc une disproportion qui n'est jamais expliquée : on se serait attendu à ce qu'Adam soit

vis-à-vis d'Ève ; mais non, cette place est réservée à saint Jean-Baptiste. Cela est d'autant plus troublant que Bernard ne répète pas qu'il y a une division entre les juifs et les chrétiens du côté des hommes. On peut supposer que c'est le cas, mais il ne le dit pas.

Mais il y a encore une autre bizarrerie (*Paradiso* XXXII.40-48). Dans la suite de son explication, et en parlant de ce qui se trouve plus bas encore dans la rose, Bernard signale qu'on trouve les enfants morts avant d'avoir atteint l'âge de raison et donc incapable d'agir par eux-mêmes, et qui sont sauvés par les mérites des autres ; on devine qu'il veut dire par la foi de leurs parents. Et à la fin, il dit qu'au fond tout cela est raisonnable, mais selon la raison et la volonté de Dieu ; c'est donc incompréhensible par la raison humaine et acceptée par la foi chrétienne (*Paradiso* XXXII.61-66).

Ce n'est pas tout. Un peu plus tard, le même Bernard signale qu'il y a eu trois périodes de l'humanité (*Paradiso* XXXII.76-84). Il y a eu la période entre Adam et Abraham, où il fallait croire en Dieu et être un bon être humain pour être sauvé. Puis il y a eu la période entre Abraham et le Christ, où il fallait être circoncis et un bon juif pour être sauvé. Enfin, il y a eu la période entre le Christ et l'époque de Dante, où il faut le baptême et non la circoncision, et sans doute une vie chrétienne honnête, pour mériter le ciel. Et ce qui est terrible, c'est qu'au moins à partir de l'arrivée du Christ, les gens qui sont innocents et croient en leur dieu, ne peuvent plus aller au ciel.

Il y a au moins deux choses à signaler à ce sujet : Dante, en tant que poète et créateur de son récit, ne respecte pas ces règles qu'énonce son Bernard parce qu'il met des non chrétiens au paradis céleste (ou bien Bernard ne connaît pas le ciel, ou bien il le décrit mal, ou bien Dante

ne suit pas les consignes de Bernard) ; or ces règles, si nettes, soulignent qu'il y a quelque chose de problématique à refuser le ciel à des gens qui n'ont pas appartenu à la race juive ou qui n'ont pas connu le baptême chrétien et donc qui n'ont pas pu en profiter.

Quoi qu'il en soit de tout cela, à la fin, saint Bernard ajoute six autres noms à la liste des bienheureux : Adam, Pierre, Jean, Moïse, Anne et Lucie. Je ne sais pas pourquoi il ajoute ces noms. En tout cas, ça fait en tout dix-sept bienheureux qui sont présentés, dans ce *canto*, ou dix-huit si on compte Marie, soit dix femmes et huit hommes. Si on enlève Marie et Beatrice, les deux femmes aimées, l'une par Bernard et l'autre par Dante, cela fait huit hommes et huit femmes. Mais en rajoutant la Vierge, ça fait dix-sept. En tout cas, il est facile de voir que les deux personnages qui n'ont aucune réputation de sainteté sont Beatrice et Dante. Or ils sont, cela est clair, les sujets principaux du poème.

Canto XXXIII.

Les tout derniers néologismes.

Vers 87 : *squadernarsi*.

Le monde est un livre qui se défait, semble-t-il. Le verbe vient de *quaderno*, « cahier », et quand on ajoute le *s* initial, « cahier défait ». C'est un néologisme, rare, en tant qu'il porte sur le monde physique, au moins en partie.

Vers 138 : *indovarsi*, soit « s'en-ou-er ».

Cette fois le néologisme porte sur la structure interne de Dieu.

Une toute dernière erreur.

On la trouve au vers 49. L'inversion est injustifiée. L'idée de Dante est plutôt que le sourire de Beatrice le fait regarder vers le haut.

La prière de Bernard.

Bernard est un amoureux de Marie, comme Dante l'est de Beatrice (*Paradiso* XXXIII.1-9). Il est remarquable que le langage du saint homme et la position de son éloge dans le *canto* soient une reprise, je dirais, orthodoxe, de ce que Dante fait depuis le début du *Paradiso*. C'est l'image chrétienne convenable de l'amour *excessif* de Dante pour Beatrice.

La glorification de Dante.

Or après avoir fait l'éloge de Marie, Bernard fait une prière qui est au fond l'annonce que Dante est sauvé et que la Vierge elle-même, et tous les saints du ciel, veulent son bien (*Paradiso* XXXIII.28-39). Il est sans doute utile de rappeler que rien de ceci n'est arrivé et que ce que dit saint Bernard en faveur de Dante le personnage se trouve dans sa bouche parce que Dante le poète l'y a mis.

Nouvelle prière adressée à Dieu.

Encore une fois, c'est la seconde fois dans cette *cantica*, Dante le poète se tourne vers Dieu pour demander sa grâce et ainsi pouvoir décrire ce qu'il a vu. Cela est très pieux, je le reconnais. Mais je trouve, encore une fois, que c'est un peu tard. Les gens moins méchants que moi diront dans leur charité admirable : « Mieux vaut tard que jamais. » Quelqu'un de méchant comme moi dirait : « Il est trop tard pour fermer l'écurie, quand le cheval s'est sauvé. »

Vision finale.

La dernière vision est la plus sublime qui soit : c'est le but de toute existence humaine, la vision de Dieu, dite la vision béatifique. Je ne peux pas m'empêcher de signaler que ladite vision contient le nom de Beatrice (*Paradiso* XXXIII.115-126). Je note qu'encore une fois la traductrice ne met pas le rire dans la position finale qui y est pourtant. En tout cas, Dante dit que Dieu est une Trinité, où la substance, le verbe et l'amour se répondent, cela est de la plus pure orthodoxie chrétienne et catholique, mais aussi qu'Il est Rire. Je suis sûr que c'est la seule fois de l'histoire qu'on a osé dire une chose semblable.

Synthèse : que penser de la *Commedia* ?

J'ai offert mes avis et mes commentaires pendant plus de neuf semaines. Il est permis, à ceux qui ont aussi étudié les autres *cantiche* de s'y référer. En somme, je demande à qui le veut bien de proposer sa version d'une synthèse. Pour ce faire, on pourra tenter de répondre à des questions comme les suivantes : que signifie en dernière analyse l'ensemble du *Paradiso*, ou l'ensemble de la *Commedia* ? qu'ai-je appris en lisant le grand poème de Dante ? qu'est-ce qui me semble la chose la plus importante que propose l'auteur ?

Mes remarques de synthèse.

J'aurais plusieurs remarques finales à faire.

1. La première est au sujet du ma page Internet où on trouvera le texte de cette série de rencontres. Plutôt, on trouvera un texte qui reproduit le cours que j'ai préparé, les remarques que j'ai corrigées et complétées à la suite

aux rencontres successives et aux questions et à mes réponses *ad libitum*. On y trouvera aussi certaines remarques que je n'ai pas pu présenter faute de temps, ou parce que j'ai abrégé mon discours lors de la prestation. Ce qu'on trouvera là est offert à qui en veut bien : on en fera ce qu'on voudra. Car ici on jouit, en matière intellectuelle plutôt que religieuse, de ce qu'on appelait autrefois la liberté glorieuse des enfants de Dieu (*Romains* chapitre 8). Cela inclut la possibilité de ne rien faire avec ce qui est offert, ni même aller voir. Ceci au moins est sûr : je ne peux pas vérifier qui y est allé et qui a téléchargé le texte.

On va donc à l'adresse qui suit : <http://grald-allard-jmra.squarespace.com/>

On clique sur l'icône qui porte le titre *Cours*. Puis on clique sur le titre « *Paradiso* de Dante ». Puis on clique sur l'icône en haut à droite, celui qui porte le titre « Télécharger ». Et le tour est joué en environ trois secondes. (Il me semble que cela est significatif, étant donné le plaisir que Dante trouve avec ce nombre.)

2. Pour ce qui est de ce que je retiens de ma lecture et donc du *Paradiso* et de la *Commedia*, elle se résume à ceci : je comprends de mieux en mieux pourquoi les Italiens accordent à Dante le titre : « *il poeta* » ou, ce qui revient au même, « *il sommo poeta* ». Car il est d'abord bel et bien un poète de la littérature italienne, et un grand poète de la littérature italienne, et même le plus grand. J'ajoute que c'est ce qu'il voulait être, et que c'est ce qu'il annonce de diverses façons dans son texte et en particulier dans le *Paradiso*. Il faut bien comprendre que pour Dante, qui a été un chef de famille, un homme d'étude et un homme politique, il se dit d'abord et avant tout un poète.

Or on peut se poser la question du sens de ce statut. Je crois même, je l'ai dit au moins onze fois (un autre chiffre important pour Dante), qu'il fait réfléchir sur ce statut. Par exemple, est-il un poète qui se met au service de la foi chrétienne (c'est l'avis de la majorité des lecteurs de la *Commedia*, qui lui ont donné le titre la *Divina Commedia*) ou bien est-il un poète qui soumet tout, et même sa foi religieuse, à sa tâche de poète ? On connaît mon avis sur la question. Je permets à tout un chacun de ne pas être de mon avis, d'autant plus que mon avis premier et final et véritable est qu'il est impossible de décider avec certitude, mais qu'il est certain que la première position ne peut pas exister avec raison sans être mise en doute par la seconde grâce à la même raison. Et même si je n'accordais pas la permission, chacun a son opinion, et je n'y peux rien parce que je ne corrige pas de copies, ni n'accorde à qui ce soit le sceau institutionnel de la rectitude *doxale*.

Mais l'une et l'autre hypothèses partent de la constatation que Dante est un poète, et elle est même compatible avec l'avis qu'il est un grand poète, ou le plus grand poète italien. La suite, la conclusion plus précise, dépend d'une lecture attentive et, je dirais, ouverte du texte qui est parvenue au troisième millénaire.

3. Je peux ajouter au moins une autre idée. Pour Dante, tout son texte le prouve, la poésie est un moyen de s'exprimer puissant, qui peut, et même qui doit, reproduire le monde. Je veux dire par cela que, selon l'auteur de la *Commedia*, la poésie a comme fonction première de faire voir les choses qui constituent le monde, entre autres les principes premiers qui le structurent. Car la poésie est produite par une personne qui part de son expérience la plus intime, sans doute ; elle atteint les personnes dans leur individualité la plus intime aussi ; mais tout en partant du premier là et en

aboutissant au second là, la poésie essaie de dire le monde dans sa vérité particulière (le monde que Dante a connu à son époque), mais aussi dans sa vérité universelle (ce que Dante a compris, ou croit avoir compris au sujet de la vie en général et du monde en général). De ce fait, Dante a l'ambition des plus grands poètes, mettons celle de Shakespeare et celle de La Fontaine (je refuse de dire que Hugo ou Baudelaire sont les plus grands poètes français, même si je sais qu'ils se divisent à peu près tous les votes sur cette question).

Or parlant de Shakespeare, je voudrais examiner une page de son œuvre pour faire entendre ce qui me semble une des découvertes les plus importantes que j'ai faites en lisant Dante. Ce sera pour moi l'occasion de proposer un des textes les plus touchants de la littérature anglaise.

Il s'agit du monologue de Jacques dans la pièce *Comme il vous plaira*. Dans ce texte, récité avec l'accent et la prononciation qu'avait l'anglais de Shakespeare, Jacques, le philosophe mélancolique, parle de la vie humaine, et la compare à une pièce de théâtre, ou plutôt à une série de pièces de théâtre.

On peut le trouver ici, ou cliquer sur l'icône ci-dessous.

<http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/life/lifesubj+1.html>



Voici ledit texte avec une traduction de ma facture.

La tirade de Jacques

As you like it II.7.139-167.
Comme il vous plaira II.7.139-167.

Jacques: *All the world's a stage,*
Jacques: Le monde entier est une scène,

And all the men and women merely players;
Et tous les hommes et femmes ne sont que des acteurs :

They have their exits and their entrances,
Ils ont leurs sorties et leurs entrées,

And one man in his time plays many parts,
Et un seul homme durant son temps joue bien des rôles :

His acts being seven ages. At first, the infant,
Ses actes sont sept âges. En premier, il est le bébé

Mewling and puking in the nurse's arms.
Qui vagit et vomit dans les bras de la nourrice.

Then the whining schoolboy, with his satchel
Puis, c'est l'écolier geignard avec son cartable

And shining morning face, creeping like snail
Et son visage matinal luisant, qui se traîne comme
l'escargot

Unwillingly to school. And then the lover,
À contrecœur jusqu'à l'école. Et il y a ensuite,
l'amoureux,

Sighing like furnace, with a woeful ballad
Qui soupire comme une fournaise, avec une ballade
affligée

Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Fait à l'honneur du sourcil de sa maîtresse. Ensuite
vient un soldat,

Full of strange oaths and bearded like the pard,
Plein d'étranges jurons, et barbu comme le léopard

Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Jaloux quant à l'honneur, vif et prompt à la querelle

Seeking the bubble reputation
Qui cherche la bulle Réputation

Even in the canon's mouth. And then the justice,
Jusque dans la bouche du canon. Et ensuite, le juge,

In fair round belly with good capon lined,
À ventre bien rond rempli de bon chapon,

With eyes severe and beard of formal cut,
Avec des yeux sévères et une barbe coupée selon les
règles,

Full of wise saws and modern instances;
Plein de sages dictons et d'exemples nouveaux,

And so he plays his part. The sixth age shifts
Et ainsi joue-t-il son rôle. Le sixième âge vire

Into the lean and slippered pantaloon
Au ridicule vieillard maigre et en pantoufles

With spectacles on nose and pouch on side;
Avec des lunettes sur le nez et une escarcelle au côté ;

His youthful hose, well saved, a world too wide
Ses chausses de jeunesse, bien conservées, trop larges
de tout un monde

For his shrunk shank, and his big manly voice,
Pour sa cuisse rabougrie, et sa grosse voix mâle,

Turning again toward childish treble, pipes
Retournant au fausset enfantin, flûte

And whistles in his sound. Last scene of all,
Et siffle quant à son son. Toute dernière scène,

That ends this strange eventful history,
Qui met fin à cette étrange histoire mouvementée :

Is second childishness and mere oblivion,
C'est la seconde enfance, et le néant pur et simple

Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.
Sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien du tout.

Pour compléter ce texte magnifique et revenir une dernière fois au texte tout aussi magnifique de Dante, je signale d'abord que Shakespeare et Dante partagent la même compréhension de l'art et de la poésie, qu'elle soit dramatique ou épique : elle doit d'abord et avant tout reproduire la vie. Mais ici un personnage de Shakespeare suggère que la chose qui s'appelle le théâtre a une caractéristique (un comédien qui joue plusieurs rôles différents selon la pièce dans laquelle il joue), laquelle révèle quelque chose de fondamental au sujet de la vie humaine. Le rapport entre l'art et ce qu'il

représente est pour ainsi dire renversé ou compliqué : l'art qu'est le théâtre, dans sa nature même, est un moyen de connaître par comparaison la vie qu'il représente pourtant.

Je crois que Dante a un avis semblable au sujet de la poésie épique qu'il pratique. En somme, non seulement la poésie épique sert-elle à représenter les choses, mais encore la nature de la poésie peut servir de base pour une comparaison qui révèle le monde tel qu'il est. Comment cela ?

Je crois que pour Dante le monde est rempli de représentations, de représentations naturelles s'entend. Le monde produit des parties du monde qui sont des miroirs dans lesquels d'autres parties du monde sont reflétées. Le cas le plus simple est celui d'un lac calme dans lequel on voit une image inversée de la rive qui l'entoure, mettons une forêt et une montagne. Mais il y a d'autres exemples partout : des arcs-en-ciel qui se superposent en s'inversant, des parties qui répondent ou correspondent à d'autres parties, par exemple les racines qui imitent les branches, à moins que ce ne soit les branches qui imitent les racines, ou encore des parties du corps qui sont les exactes reprises à la droite de ce qui se trouve à la gauche.

Cela est si vrai que les biologistes ont déterminé que l'ADN humain, qui se trouve dans toutes les cellules (des milliards) de tous les humains qui ont existé et qui existeront, ils disent donc que cet ADN, qui contient toute l'information de base de l'espèce et de la particularité de tous les individus humains, que l'ADN humain donc est construit sous la forme d'une hélice double, dont les deux moitiés sont les copies de l'autre.

Mais cela, que le monde est fait de parties qui imitent d'autres parties, veut dire que la poésie humaine ne fait que refaire ce que la nature fait d'emblée : elle se reproduit dans des images, comme les poètes tentent à leur tour de la reproduire par leurs images ; ou plutôt les poètes reproduisent le monde dans des images, comme le monde tente de le faire d'emblée. La poésie est donc une invention humaine qui est naturelle dans un sens saisissant : la poésie est non seulement naturelle à l'être humain, mais elle est pour ainsi dire une ultime version de ce que la nature fait déjà, sur le plan mathématique, physique, chimique, biologique ou historique. Pour le dire de façon poétique et informatique, un poète est un lac calme dans sa version 2.0.

Mais il y a plus, me semble-t-il. La poésie représente le monde, mais elle le fait en produisant des morceaux qui vont ensemble ; la poésie est d'abord et avant tout mise en relation qui produit un tout à partir de parties. La comparaison et la métaphore sont des mises en relation. Le récit poétique est une mise en relation des personnages, inventés, et de leurs actes, fictifs, dans le temps, imaginaire. La poésie est aussi par définition une communication, soit une mise en relation entre le poète et son auditoire.

Or il me semble qu'avant que la poésie humaine n'existe, la mise en relation est déjà un des principes constitutifs du monde. On appelle cela les lois de la nature, ou la relation cause-effet, ou que sais-je encore. Car telle qu'elle apparaît d'emblée, la structure même de la nature est celle de la mise en relation. Ce qui veut dire que si on examine la poésie dans une de ses caractéristiques fondamentales, on est en train de découvrir le monde dans une de ses caractéristiques fondamentales. Si on me permet une parodie de Shakespeare, il me semble que Dante dit à pleines pages, non pas « *All the world's a*

stage», mais « *All the world's a poem* ». Ou en italien : « *Il mondo, il tutto, è una poesia, che dappertutto prepara alla poesia.* »

Enfin, et c'est un troisième point de ressemblance que je souligne, la poésie est un art de la représentation, c'est-à-dire un art qui encadre les choses et séduit le regard ou l'attention. Du moins, je le répète, c'est l'idée que Dante s'en faisait : la poète, le porteur de la poésie, en utilisant les charmes de mots, des images et du récit encadre l'expérience humaine ou des parties de l'expérience humaine (mettons l'expérience de l'amour ou de la famille ou de la perte d'un être cher) de façon à fixer le regard des auditeurs (ou des lecteurs) afin qu'ils voient mieux ce qu'ils ont déjà vu, retenu et *réfléchi*. La poésie est donc un instrument de dévoilement de ce qui est connu, mais mal connu par l'intelligence humaine et donc en partie voilé par l'intelligence qui fait mal son œuvre. Et donc le poète est un sage et un éducateur.

Mais le monde lui-même se montre à l'être humain comme *voulant* se montrer. C'est ainsi que la lumière sert à montrer les choses que la nuit voile. C'est ainsi que bien des plantes produisent des fleurs qui fascinent le regard des insectes pollinisateurs au moyen de formes et de couleurs éclatantes proportionnées à leurs yeux. C'est ainsi que les parties sexuelles des corps des animaux, et de ces animaux qu'on appelle des êtres humains, sont faites pour attirer le regard et stimuler le désir ou du moins lui donner une cible bien claire. Au risque de sembler *anthropomorphiser* la nature, celle-ci se montre pour être vue nue.

Mais alors la poésie qui révèle le monde et le souligne peut faire découvrir qu'elle ne fait que répéter par l'action humaine ce que la nature fait sans l'homme et avant l'homme et donc avant la civilisation.

Quelques mots de Dante.

Il reste à accomplir une dernière tâche, quelque chose qui ne fut pas fait durant les rencontres : entendre Dante lui-même. Car une des faiblesses dirimantes de ces rencontres est le fait irrécusable que les mots mêmes de Dante, les mots italiens, ne servaient presque pas ; ce n'est pas par la faute de qui que ce soit, ni par la mienne ; notre connaissance de l'italien est trop élémentaire pour pouvoir lire les mots du poète avec facilité.

Dans l'espoir non pas de corriger cette situation, mais de faire sentir que tout reste encore à faire, je voudrais faire entendre le discours d'Adam, qui parle du langage et surtout du nom de Dieu. Il s'agit du canto XXVI.

http://ia801407.us.archive.org/32/items/divina_commedia_librivox/divina_commedia_18_alighieri.mp3

Il faut écouter à partir de la 52^e minute.

Ce qui est remarquable c'est que le nom d'Adam n'est jamais prononcé. En revanche, certains lecteurs de Dante signalent que son nom, celui de Dante, apparaît comme en cachette dans le discours d'Adam. Cela aurait lieu au vers 104. Hollander est irrité par les gens qui suggèrent cela.

Pour ma part, je note qu'autour de ce vers, et d'abord dans le vers précédent il y a un nombre disproportionné de *di*, *an*, *te*, qui sont les bases vocales du nom de Dante.

Je rappelle ensuite qu'Adam est célèbre du fait qu'il est le premier être humain à avoir nommé les animaux : ici sous la plume de Dante, Dante serait nommé par le premier homme, mais en secret seulement.

Je rappelle enfin qu'Adam donne ici le nom de Dieu, et même deux versions de son nom.

Ce sera donc avec le nom de Dante, peut-être, qui surgit de son texte avec le nom de Dieu, selon Adam, dont le nom n'apparaît jamais, qu'on finira ces rencontres.

Le tout dernier mot.

Il y a les grands poètes et il y a les petits poètes. Voici un poème chanté par le bluesman Blind Willie Johnson. Cela porte sur le Dieu que Dante atteint à la fin du *Paradiso*.

Voici la chanson : il suffit de cliquer pour entendre.

<https://www.youtube.com/watch?v=oKxdqLqOtgs>

Et voici les paroles de la chanson de ce magnifique poète, humble comme je voudrais l'être.

Yes God, God don't never change
He's God, always will be God

God in the middle of the ocean
God in the middle of the sea
the help of the great creator
Truly been a God to me

Hey God, God don't never change
God, always will be God

God in creation
God when Adam fell
God way up in heaven
God way down in hell

He's God, God don't never change
God, always will be God

Spoke to the mountain
Said how great I am
Want you to get up this mornin'
Skip around like a lamb

Well he's God, God don't never change
God, always will be God

God in the time of sickness
God in the doctor too
In the time of the influenza
He truly was a God to you

Well he's God, God don't never change
He's God, always will be God

God in the pulpit
God way down at the door
He's God in the amen corner
God all over the floor

Well he's God, God don't never change
God, always will be God.