

**La Terre vue du ciel : la sanctification de la vie active dans le *Paradis* de Dante**

Ambroise Bernier

Département de langues, littératures et cultures - études italiennes  
Université McGill, Montréal

Juin 2024

Mémoire de maîtrise soumis à l'Université McGill  
en vue de l'obtention du grade Maître ès arts



## Table des matières

Résumés.....	1
Remerciements.....	2
<b>Introduction.....</b>	<b>3</b>
La vie active.....	8
Corpus et méthodologie.....	8
<b>Première partie. <i>Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra</i> .....</b>	<b>17</b>
<b>Préambule .....</b>	<b>17</b>
Le problème.....	19
<b>Chapitre I. Le ciel de la Lune : la vie dans le monde .....</b>	<b>22</b>
La volonté des âmes au paradis.....	22
La charité dans le cloître : Piccarda .....	24
La charité dans le monde : Constance.....	26
Constance et Dante.....	29
<b>Chapitre II. Le ciel de Mercure : un monde de noble image .....</b>	<b>34</b>
La valeur théologique de l'instance politique : la loi .....	34
La valeur théologique de l'instance politique : la paix et le domaine.....	38
Le tout de l'histoire.....	40
Romieu de Villeneuve : l'histoire invisible.....	46
<b>Chapitre III. Le ciel de Vénus : du désordre mythologique à l'ordre naturel et spirituel..</b>	<b>51</b>
Les deux frères.....	53
Nature et société.....	56
Cunice : du refus de la nature à la <i>civitas diaboli</i> .....	60
Cunice, Folquet et Rahab : vers la Terre sainte .....	62
<b>Seconde partie. <i>Qui facit veritatem, venit ad lucem</i> .....</b>	<b>70</b>
<b>Préambule .....</b>	<b>70</b>
<b>Chapitre IV. Le ciel de Mars : l'éclat des événements.....</b>	<b>73</b>
L'entrée dans le temps et dans l'histoire .....	74
La beauté de l'acte héroïque .....	78
Gloire, rayonnement et poésie .....	84
Construction auctoriale et statut de la <i>Comédie</i> .....	87
<b>Chapitre V. Le ciel de Jupiter : la justice révélée .....</b>	<b>91</b>
La justice voilée .....	92
La justice révélée .....	94
Construction auctoriale et statut de la <i>Comédie</i> .....	99
<b>Conclusion.....</b>	<b>104</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>109</b>

## Résumé

Ce mémoire examine la mise en valeur de la vie active dans le troisième cantique de la *Comédie* de Dante. Que ce soit dans un contexte chrétien ou non, la vie active est souvent pensée dans son infériorité et dans sa subordination par rapport à la vie contemplative et, surtout, dans son caractère éphémère, humain et terrestre. Or, la lecture du *Paradis* ici proposée expose le lien entre les affaires divines et les affaires humaines, entre le ciel et la terre et entre la vie contemplative et la vie active. Les événements se déroulant dans le temps ne sont pas tant minés par l'éternité que légitimés par elle : cela constitue l'un des axes principaux de l'éducation du protagoniste du récit (le pèlerin) et, par extension, du lecteur. Cette mise en valeur est opérée selon deux pôles successivement analysés. Le pèlerin entrevoit d'abord que l'ordre divin intègre le monde humain au moyen de la vie active (chants I à IX), avant d'être amené à comprendre que les actes et les œuvres des humains réalisés sur la terre, parce qu'ils s'inscrivent dans l'ordre providentiel divin, sont étroitement liés à la divinité et peuvent même être des objets de contemplation pour les âmes du ciel (chants XIV à XX). Le pèlerin, qui deviendra narrateur, peut ainsi saisir plus justement ce qu'est la vie active et la portée de ses propres actes futurs, notamment l'écriture du texte de la *Comédie*. La recherche s'intéresse donc à la construction auctoriale et au statut de la *Comédie*, car le *Paradis* est une légitimation de l'acte d'écriture lui-même.

## Abstract

This thesis examines the value attributed to the active life in the third canticle of Dante's *Comedy*. In both the Christian and the secular context, the active life is often seen as inferior and subordinate to the contemplative life, with an emphasis on its ephemerality, humanness, and earthliness. The reading of the *Paradise* developed here highlights the relationship between divine and human affairs, between heaven and earth, and between the contemplative and active life. Events in time are not so much undermined by eternity as they are legitimized by it: this is one of the central pillars of the education received by the book's protagonist—the pilgrim—and, by extension, the reader. This valuation of the active life is achieved in two steps, which I analyze successively. In the first place, the pilgrim intuits that the divine order integrates the human world by means of the active life (cantos I to IX). In the second place, he comes to understand that earthly human actions, which belong to the order of Providence, are closely tied to divinity and can even be objects of contemplation for the souls in heaven (cantos XIV to XX). The pilgrim, who will himself become the narrator, can thus better grasp the nature of the active life as well as the importance of his future actions—most notably his writing of the *Comedy* itself. My research therefore concerns Dante's authorial self-construction and its relation to the status of the *Comedy*, for the *Paradise* amounts to a legitimation of the act of writing itself.

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon superviseur, Matteo Soranzo, qui a accueilli mon intérêt pour la littérature italienne médiévale ainsi que toutes les versions de ce projet avec enthousiasme. Son érudition et sa vaste connaissance de la littérature et de la philosophie, de l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne, ont grandement contribué à donner une direction à ce mémoire. Dans ses judicieuses propositions, ses lectures attentives et sa clairvoyance, il a été d'un excellent soutien.

Je suis également redevable envers plusieurs professeurs rencontrés lors de séminaires et grâce auxquels j'ai pu explorer des mondes qui m'étaient bien peu connus. Je remercie Torrance Kirby, Diane Desrosiers, David Piché, Karin Bauer et Lyudmila Parts. J'aimerais témoigner de ma profonde gratitude envers Eugenio Bolongaro, qui m'a initié au cinéma italien et à la grande tradition de la *novella*. Son écoute, son amour de la discussion et son jugement avisé m'ont offert l'exemple d'un professeur rigoureux et convaincu de la valeur de son métier.

J'ai durant ma maîtrise découvert les études italiennes. Je garderai un très bon souvenir du Département et spécialement de mes collègues des cycles supérieurs. Je pense notamment à Meghri et Matteo, qui m'ont fait parcourir quelques-unes des terres ayant vu passer Dante.

Il m'est impossible d'exprimer toute ma reconnaissance envers ma famille, mes amis et mes anciens professeurs. Je suis profondément heureux d'avoir eu et de toujours avoir de si remarquables compagnons, de si sages guides et de si forts soutiens. C'est à mon épouse Frédérique Anne que va ma plus haute gratitude : la vie à tes côtés est une joie, un charme et une aventure; nos discussions, tes encouragements, ton jugement et ton appui ont été pour beaucoup dans la rédaction de ce mémoire. Peut-être, en fait, cette vie à tes côtés constitue-t-elle la meilleure preuve de la valeur de la vie active que j'ai tant bien que mal tenté de cerner dans cette étude.

Ce mémoire a reçu le soutien financier du Fonds de Recherche du Québec — Société et Culture (FRQSC), du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et de l'Université McGill.

## Introduction

Quelle pourrait être la valeur de la vie active? Que ce soit à travers l’agir ou le faire, la vie active se déroule dans le temps et sur la terre; ses fruits, des plus belles actions aux plus insignes œuvres d’art, émergent et se produisent en ce monde. Il semble dès lors, amèrement, qu’elles disparaîtront avec ce monde qui est d’une manière ou d’une autre condamné à s’éteindre. En plus de cette apparemment tragique considération, la vie active souffre d’une comparaison avec la vie contemplative : de fait, depuis Platon et à travers la tradition chrétienne en général, l’élan d’après lequel le philosophe ou le religieux quitte ce monde pour séjourner dans le ciel du savoir a été estimé supérieur à celui qui rappelle le citoyen ou l’artisan à ses devoirs. Après tout, la vie contemplative permet de s’unir à la vérité éternelle au moyen de la pensée ou encore de joindre le Créateur dans un mouvement de charité<sup>1</sup>; la *vita contemplativa* « relève directement et immédiatement de l’amour de Dieu<sup>2</sup> », ce à quoi ne peut aspirer la *vita activa*, qui « se rapporte plus directement à l’amour du prochain, puisque “elle est tout occupée du service<sup>3</sup>” ». Cette dernière est de fait apparue à plusieurs penseurs avant tout comme un palliatif ou un baume permettant de cheminer et d’aider les autres à cheminer en cette vie plus aisément, comme une sorte de nécessité commandée par Dieu afin d’agir saintement et d’obtenir — avec le concours de la grâce — le salut. La vie active s’offre dans son aspect passager et dans son caractère péniblement inévitable; elle est toute de temporalité, et la vie contemplative toute d’éternité.

Dans le présent mémoire, nous souhaitons examiner les réponses que Dante Alighieri (1265-1321) a proposées à ces graves difficultés dans son *Paradis* (c. 1321). Nous pensons en effet que l’intellectuel florentin compte parmi ceux ayant tenté de révéler éloquemment et adroitement la dignité et la hauteur non négligeables qu’arbore la vie active. C’est donc d’après un point de vue chrétien et médiéval, qui dans son incontestable continuité a toujours conservé une riche et féconde pluralité et a

---

<sup>1</sup> « C’est à cause de la charité [...] que la contemplation chrétienne se distingue de la contemplation philosophique, telle qu’Aristote l’évoque au livre X de l’*Éthique à Nicomaque*. Et c’est sur quoi insiste si fortement le *Commentaire des Sentences* de Thomas d’Aquin. » François-Xavier Putallaz, « Thomas d’Aquin, Pierre Olivi : figures enseignantes de la vie contemplative », Christian Trottmann (dir.), *Vie active et vie contemplative au Moyen Âge et au seuil de la Renaissance*, Rome, École française de Rome, 2009, p. 378, n. 19.

<sup>2</sup> Saint Thomas d’Aquin, *Somme théologique*, IIa IIae, 182, 2. Traduction française, introduction et notes par A. Raulin et alii, Paris, Cerf, 1984, [http://docteurangelique.free.fr/saint\\_thomas\\_d\\_aquin/oeuvres\\_completes.html](http://docteurangelique.free.fr/saint_thomas_d_aquin/oeuvres_completes.html).

<sup>3</sup> *Id.* La citation est de Luc, X, 40. Nous suivons ici la traduction offerte dans l’édition de la *Somme théologique* susmentionnée. Cependant, toutes les autres traductions de la Bible, même celles citées dans la littérature secondaire, sont tirées de cette traduction française de la Vulgate : *La Sainte Bible polyglotte*, traduction française de l’abbé Glaire, Paris, Roger et Chernoviz, 1900. Il nous arrivera de citer le texte latin. L’édition utilisée est celle-ci : *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*, édition de Michael Tweedale, 2006, <https://www.biblegateway.com/versions/Biblia-Sacra-Vulgata-VULGATE/#vinfo>. Le titre de la première partie provient de Matthieu, VI, 10 et celui de la seconde de Jean, III, 21.

su discuter de la vie active de manières diverses, que nous souhaitons explorer la valeur des opérations se déroulant sur terre, dans le temps et au sein de l'humanité.

Dante se présente comme un auteur de choix pour aborder un tel problème. La préoccupation pour la vie active traverse l'ensemble de son œuvre. Pour ne mentionner qu'un exemple, on trouve le couple formé par la vie active et la vie contemplative dans la reprise des figures bibliques de Léa et de Rachel à la fin du *Purgatoire*, l'une s'adonnant à l'action, l'autre à la contemplation (XXVII, 101-108). Ensuite, il est connu des critiques du *sommo poeta*, surtout depuis les études d'Étienne Gilson<sup>4</sup>, que le poète et philosophe italien tenta d'opérer toute sa vie durant une saisie neuve et nette des diverses catégories d'après lesquelles nous orientons nos existences, ce qui le conduisit à réévaluer, du moins à penser à nouveau, la hiérarchie de ces sphères, leur relation de subordination et de supériorité. Dante fut ainsi celui qui, dans la *Monarchie*, remet en question les images de la Lune et du Soleil pour traiter des pouvoirs temporel et spirituel. Il repensa aussi les domaines du vernaculaire et du latin, dignifiant et octroyant un vaste espace poétique au premier dans *De l'éloquence en langue vulgaire*. Chez Dante, une juste compréhension des domaines est capitale, de même que, dans un monde médiéval épris d'ordre et de hiérarchie, la nature, la justification et la raison d'être d'une chose nous indiquent la place de cette chose parmi l'échelle des êtres, des domaines et des activités. Chaque chose doit être saisie pour ce qu'elle est et Dante, pourrions-nous dire, est un virtuose de la légitimation de sphères sous-estimées ou mal comprises : il est celui qui souhaite remettre en lumière les catégories que les plus importantes ont comme assourdies. L'étude de la dignité de la vie active s'inscrit ainsi dans une attitude typiquement dantesque.

Plus surprenant pour une telle enquête est peut-être le choix du *Paradis*. Ce dernier cantique de la *Comédie*, suivant l'*Enfer* et le *Purgatoire*, a lieu dans différentes sphères célestes, bien loin de la terre et de la vie active qui s'y déroule, et se clôt sur la vision béatifique, c'est-à-dire sur la rencontre du personnage principal avec Dieu qui constitue l'aboutissement de son pèlerinage. Or, comme l'a constaté la critique<sup>5</sup>, cet itinéraire est complémentaire à un autre, tout aussi important pour le *Paradis* : le retour du pèlerinage, le fait que le pèlerin reviendra sur terre pour raconter son voyage et pour, déclare le narrateur, « traiter d'un bien que j'y trouvai » (« *trattar del ben ch'i' vi trovai* », *Enf.*, I, 8<sup>6</sup>). La *Comédie* est

---

<sup>4</sup> Étienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Âge : des origines patristiques à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot, 1986 (1922). Voir notamment les pages 578-579. Voir aussi *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939.

<sup>5</sup> Voir notamment Elisa Billi, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Rome, Carocci, 2012, p. 338-339.

<sup>6</sup> Nous utilisons le texte italien de l'édition de la *Commedia* de Giorgio Petrocchi, Milan, Mondadori, 1967, <http://dante-lab.dartmouth.edu/reader>. Pour les autres œuvres de Dante, nous utilisons les textes de référence suivants, accessibles sur <https://www.danteonline.it/opere/index.php> : « Convivio », édition de Brambilla Ageno, *Le opere di Dante Alighieri*, Florence, Le Lettere, 1995, « De vulgari eloquentia », édition de Pio Rajna, *Le opere di Dante*, Florence, Società Dantesca Italiana,

ainsi une route vers deux destinations : Dieu et la terre. C'est d'ailleurs ce qu'indiquent les chants centraux du poème : tous deux traitent du libre arbitre, mais tandis que les chants XVII et XVIII du *Purgatoire* portent sur l'amour qui provient de Dieu et retourne à lui, le chant XVI a pour sujet l'égarement et l'affaissement d'un monde que les êtres humains sont appelés à relever. La critique a également souligné que cette veine plus politique de la *Comédie* se poursuit dans le *Paradis*, comme en témoigne la rencontre du pèlerin avec son trisaïeul Cacciaguida qui l'exhorte à réaliser son œuvre poétique (le cœur de toute sa future vie active) une fois qu'il sera redescendu dans le monde (*Par.*, XVII). Le couronnement de Dante par Virgile précédant l'envolée au paradis, lors duquel son guide lui affirme que son jugement « est droit, libre et lucide » (« *libero, dritto e sano è* », *Purg.*, XXVII, 140), pourrait contribuer à entretenir l'avis inverse, de même que l'aspect éminemment didactique du *Paradis*, dans lequel apparaissent tant de discours théologiques et philosophiques abstraits qu'on pourrait croire que ce cantique n'est que l'exposition de la doctrine dantesque et que le pèlerin a achevé son parcours pédagogique. Il n'en est rien : de même qu'en enfer et au purgatoire le pèlerin doit être intérieurement transformé en voyant ce qui advient, par exemple, aux amoureux esclaves de leur passion (*Enf.*, V) ou aux orgueilleux attachés à leur renommée (*Purg.*, X à XII), il est conduit au paradis par ses guides et ses interlocuteurs vers un apprentissage qu'il se doit de réaliser. Il est encore pèlerin, encore Ulysse, encore Énée ou encore Boèce. Comme Ulysse devait pleurer sa mère en Hadès afin de sentir l'appel des siens et d'être ainsi prêt à rentrer résolument et courageusement à Ithaque après son merveilleux et cruel voyage, comme Boèce devait suivre les leçons de dame Philosophie afin de délaïsser son chagrin et se préparer à la mort, de même Dante, au paradis, mûrit afin qu'une fois revenu sur terre il soit paré devant l'adversité. Bien qu'il y ait un versant contemplatif au parcours du pèlerin, ce dernier est également orienté selon une perspective inverse, car il aura à prendre pied dans le monde, à quitter le paradis (qui risquerait de trop le séduire et de le convier uniquement à un recueillement méditatif) pour écrire la *Comédie*. Le paradis devient dès lors un lieu où il apprend la valeur de la vie active, sa valeur pour un chrétien. Le paradis doit lui enseigner que le domaine des affaires humaines a une dignité non négligeable, qu'il est justifié par ce paradis même. Sinon, pourquoi s'inscrirait-il dans le monde en écrivant la *Comédie*?

Le *Paradis* et le voyage du pèlerin est donc l'occasion pour Dante de rappeler la dignité de la vie active et, surtout, sa dignité selon le règne dans lequel le pèlerin se trouve, les cieux et le paradis,

---

1960, « Epistole », édition d'Ermenegildo Pistelli, *Le opere di Dante*, Florence, Società Dantesca Italiana, 1960 et « Monarchia », édition de Prue Shaw, *Le opere di Dante Alighieri*, Florence, Le Lettere, 2009. À moins d'indication contraire, la traduction de toutes les œuvres de Dante est tirée de l'édition de Christian Bec : Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, traduction de Christian Bec *et alii*, Paris, Librairie générale française, 1996.

ou, en d'autres mots, sa dignité selon la perspective éternelle de Dieu, des anges, des saints et des étoiles. Dans ce mémoire, nous chercherons à démontrer que le personnage principal de la *Comédie* reçoit une éducation dont l'un des termes est la compréhension de la valeur de la vie active en tant qu'elle est étroitement liée à l'éternité et donc à Dieu. Le lecteur du *Paradis* comme son protagoniste sont invités à jeter un regard nouveau sur la valeur des affaires humaines et terrestres et à examiner comment elles sont légitimées par les affaires divines. Vision béatifique et vie terrestre, éternité et temps, contemplation céleste et vie active sont davantage liés qu'on ne le croit, et le dernier membre de ces couples n'est pas dépourvu de valeur parce le premier est le plus grand des biens.

L'hypothèse que nous venons d'énoncer ne pointe assurément pas vers une autonomie de la terre. Comme l'a indiqué Erich Auerbach, une telle idée était certainement hostile à la pensée dantesque, laquelle s'oppose à l'esprit mercantile et bourgeois qui émergeait à Florence au XIV<sup>e</sup> siècle et qui tendait vers un rejet de la tutelle divine<sup>7</sup>. À coup sûr, aux yeux de Dante, l'attitude des Florentins s'apparentait à une cupidité et à un orgueil par lesquels l'être humain met sa fin en lui-même et non en Dieu, soit l'inverse de la vertu chrétienne de charité. Pour Dante, les choses du temps ne sont pas valorisées en elles-mêmes, mais en tant qu'elles sont en rapport étroit avec l'éternité, bien davantage qu'une certaine dichotomie pourrait le laisser entendre. Nous désirons montrer que c'est depuis le ciel que Dante aime la terre et que c'est en proposant un fondement théologique à la vie active qu'il en rappelle le rayonnement.

Notre hypothèse se vérifiera par l'analyse de cinq moments du *Paradis* qui illustrent diverses possibilités de la vie active : les rencontres du ciel de la Lune, où la vie dans le monde apparaît dans son rapport harmonieux à la volonté divine (chant III), celles du ciel de Mercure, où s'observent le lien entre la loi, l'Empire, l'histoire et le projet divin (chant VI), celles du ciel de Vénus, où l'agir social se présente à la fois comme naturel et spirituel (chants VIII et IX), celles du ciel de Mars, où les actions héroïques sont célébrées dans l'éternité (chants XV à XVIII), et celle du ciel de Jupiter, où les œuvres justes sont dévoilées dans les cieux (chants XVIII à XX). Comme on l'aura sans doute remarqué, ce qui se déroule dans ces différentes sphères octroie à la vie active ses lettres de noblesse selon deux grandes manières. Dans les cieux de la Lune, de Mercure et de Vénus, il est montré au pèlerin que la vie active éthique, politique et sociale permet d'entrer en relation avec la divinité, de faire partie de l'ordre bon souhaité et fixé par l'Éternel. Là est évoqué comment les choses humaines peuvent, sur terre, approcher une harmonisation avec ce que Dieu désire; le fait que la corruption existe dans le

---

<sup>7</sup> Erich Auerbach, *Écrits sur Dante*, traduction de Diane Meur, Paris, Macula, 2023 (1929), p. 170-171.

monde terrestre ne saurait faire oublier qu'il est possible d'agir en conformité avec les décrets éternels et de s'associer, par son activité, à la vertu divine pénétrant sur la terre, arrimant et intégrant d'une certaine manière Dieu dans le temps – tout en reconnaissant, évidemment, que la bonté même de ce geste est un effet de Dieu. Ce versant constituera la première section de notre mémoire, composée des chapitres I à III. Dans les cieux de Mars et de Jupiter, c'est davantage de la beauté de l'activité qu'il est question : l'œuvre connaît une forme d'éternité par sa mémoire que portent les âmes du paradis même; l'activité est comme admirable dans l'éternité — voire, elle y est contemplée. Cela sera étudié dans les chapitres IV et V et constituera la seconde partie, peut-être la plus originale de cette étude. Ainsi, alors que la première section de notre analyse tentera de rendre le mouvement descendant, du ciel vers la terre, la deuxième illustrera un mouvement ascendant, de la terre vers le ciel. Tous les deux lient la vie active à l'éternité. Car, si les premiers chants du *Paradis* exposent le reflet des réalités divines dans les humaines, les chants médians révèlent le miroitement des humaines dans les divines, donnant ainsi du poids aux humaines.

Au surplus, il ne faut pas négliger que la légitimation de la vie active, qui consiste en fait à relever la bonté et la beauté humaines dans leur rapport à l'éternité, est ancrée dans un récit et est exprimée à un personnage de manière personnelle. C'est pourquoi nous explorerons tout au long de notre étude comment la vie active concrète du pèlerin lui est annoncée et caractérisée, et donc en quoi l'écriture de la *Comédie* — l'œuvre qu'il devra rédiger une fois qu'il sera devenu narrateur de ses propres aventures — est édifiée en acte haut et digne qui, bien qu'ancré dans le temps, revêt sainteté et grandeur. Nous ne pourrions retracer cette défense de la poésie qu'en offrant une série de portraits, car la caractérisation est opérée au moyen de l'association entre le pèlerin et certaines âmes qu'il rencontre, parfois au premier abord marginales et superflues, mais clés en réalité, soit, entre autres, l'impératrice Constance (III), le connétable Romieu de Villeneuve (VI), l'ancienne prostituée Rahab (IX), le croisé Cacciaguida (XV-XVIII) et le Troyen Riphée (XX). Dans un brouillage de la frontière entre *agere* et *facere* (les deux facettes de la vie active selon Dante<sup>8</sup>) ou plutôt dans une illustration de leur croisement, l'œuvre future du pèlerin apparaît à la lumière de l'agir d'autres personnages. C'est donc non seulement de la vie active en général, mais aussi de ce qu'elle signifiera plus précisément pour le pèlerin qu'il sera question dans ces pages. Enfin, il va sans dire que l'éducation, d'un point de vue extérieur à l'œuvre, participe à une fine construction auctoriale. Nous espérons donc, en suivant l'un des fils d'Ariane

---

<sup>8</sup> Voir *Monarchie*, I, 2. Pour placer la distinction adoptée par Dante entre les *agibilia* et les *facibilia* dans son contexte médiéval, voir Andrea Tabarroni, « Dante et Marsile : deux voies à la naturalisation de la politique », traduction d'Andrea Bruschi, Alain de Libera *et alii* (dir.), *Dante et l'averroïsme*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, §1. Surtout, voir les études réunies par Christian Trottmann, *op. cit.*

tissant le texte si plurivoque qu'est la *Comédie*, parvenir à mieux cerner la figure de Dante lui-même ainsi que le rôle et la valeur qu'il attribuait à l'ouvrage qui occupa vingt ans de sa vie.

### *La vie active*

Il est difficile de déterminer exactement les opérations et les sphères de la vie humaine que la vie active recoupe selon Dante. Bien qu'il distingue la vie active et la vie contemplative dans ses ouvrages, il n'en propose jamais de définitions précises. Nous ne pouvons pas non plus donner des définitions reconnues tout au long au Moyen Âge. En effet, « [héritée] du monde antique, dans ses composantes juive et hellénique, la distinction des genres de vie active et contemplative connaît [...] de profondes modifications au Moyen Âge<sup>9</sup>. » Nous pouvons toutefois rappeler l'opinion de saint Thomas d'Aquin, qui devance Dante de quelques décennies et qui l'a grandement influencé. Selon l'Aquinat, la vie active consiste en des « opérations extérieures<sup>10</sup> ». François-Xavier Putallaz résume comme suit : « l'action est l'exercice de l'esprit raisonnable qui dirige sa propre vie et le monde, pour l'organiser au service de l'homme. On appellera "vie active" celle qui s'organise en vue d'une certaine activité dans le monde. Et la diversité en est très grande, comme le demande d'ailleurs l'intérêt de la communauté<sup>11</sup>. » Rappelons d'ailleurs que la vie active s'oppose non seulement à la vie contemplative, mais encore à la vie de plaisir (ou vie de volupté). À partir de là, nous pouvons voir qu'elle recoupe des réalités aussi vastes que la vie politique et civique, l'aide aux démunis, l'art et l'artisanat, bref, ce qui en dehors de la vie de plaisir n'a pas pour fin la jouissance de la vérité et de Dieu. Cela ne signifie évidemment pas que la vie active se prive de réflexion; au contraire, il est bon que la sagesse la régisse; même, plusieurs de ses opérations constituent en fait une réflexion — afin de bien réaliser un objet d'artisanat, ou un vers, par exemple.

### *Corpus et méthodologie*

Il convient de noter certaines limites que nous donnerons à notre enquête ainsi que les considérations méthodologiques qui la guideront.

---

<sup>9</sup> Christian Trottmann, « Introduction », Christian Trottmann, *ibid.*, p. 14.

<sup>10</sup> *Somme théologique*, *IIa IIae*, 181, 2.

<sup>11</sup> Art. cit., p. 377.

Commençons par indiquer que notre recherche portera avant tout sur les chants I à XX de l'ultime cantique de la *Comédie*, bien que nous mentionnerons à l'occasion des passages de l'*Enfer*, du *Purgatoire* et des treize derniers chants du *Paradis*. Le choix des vingt premiers chants s'explique par le fait que de nombreux critiques ont exploré ces chants sous des angles éthiques et politiques ainsi que par l'avis de Dorothy L. Sayers, laquelle affirme que les six premières sphères du *Paradis* sont le théâtre d'une réflexion sur la vie active<sup>12</sup>, mais également par un constat intradiégétique. En effet, Béatrice, lorsqu'elle décrit au pèlerin les hiérarchies angéliques au chant XXVIII, évoque la fête et les jeux des anges des trois ordres inférieurs (124-126), la musique des trois ordres médians (115-123) et la vision des trois ordres supérieurs (98-108). Il semble donc y avoir une progression sur un spectre allant de l'agir à la contemplation, la poésie faisant figure d'intersection. Ce qui est notable, c'est que, dans l'astronomie du *Paradis*, les différentes hiérarchies correspondent aux planètes et sont mises en parallèle avec elles (76-78), ce qui place, si l'on pousse le raisonnement jusqu'au bout, les trois planètes inférieures sous le signe de l'activité et les trois planètes moyennes sous celui d'une rencontre entre la vie active et la vie contemplative — ce qui correspond, par ailleurs, à la division de notre mémoire. En plus de cette division du *Paradis* (qui est, après tout, une parmi d'autres), notons aussi qu'un même schéma narratif sert à broder les vingt premiers chants : avant l'arrivée chez les esprits contemplatifs qui couronnent Saturne, le pèlerin, dans chaque sphère, se voit présenter au moins une figure qui ne parle pas et qui lui ressemble sous certains aspects, soit Constance (III), Romieu (VI), Rahab (IX), saint François et saint Dominique (XI et XII), les représentants de la maison anonymisée des della Scala (XVII) et Riphée (XX). C'est à travers ces vingt premiers chants que semble prendre part de la manière la plus importante l'éducation du pèlerin.

De plus, si de temps à autre elles serviront à étoffer notre propos, les autres œuvres de Dante, qu'il s'agisse de ses lettres ou de ses textes théoriques, ne feront pas l'objet d'une étude serrée. Assurément, le *Banquet* et la *Monarchie* traitent de la vie active. Seulement, Dante, qui figure en tant que protagoniste de la plupart de ses ouvrages, s'est peint en tant qu'être évoluant et changeant : les chants XXXI et XXXII du *Purgatoire* le montrent se repentant de ses anciennes fautes, de même que le chant VIII du *Paradis* peut être lu comme une rectification des vues qu'il avait adoptées dans le *Banquet*<sup>13</sup>. Un tel argument est justifié pour le *Banquet*, probablement interrompu alors que débutait de la rédaction de la *Comédie*<sup>14</sup>; il l'est moins pour la *Monarchie*, composée après 1314<sup>15</sup>, soit quelques mois

---

<sup>12</sup> *Introductory Papers on Dante*, Londres, Methuen, 1954, p. 117.

<sup>13</sup> Voir Rachel Jacoff, « The Post-Palinodic Smile: *Paradiso* VIII and IX », *Dante Studies*, n° 98, 1980, p. 111-122.

<sup>14</sup> Richard H. Lansing, « Convivio », Richard H. Lansing (dir.), *The Dante Encyclopedia*, Londres, Routledge, 2010, p. 224.

<sup>15</sup> Anthony K. Cassell, « Monarchia », *Ibid.*, p. 616.

ou quelques années à peine avant l'achèvement du *Paradis*. Il faut cependant voir que le projet de la *Monarchie* est tout autre que celui de la *Comédie* : l'objectif de l'ouvrage n'est pas de légitimer la vie active, mais bien plutôt de rendre plausible l'intérêt d'une monarchie universelle afin de déployer l'entière de l'intellect humain; la vie active et les vertus pratiques y apparaissent en fait en tant qu'adjoints de la contemplation et d'un royaume bien ordonné, ainsi que comme des preuves pour établir la primauté de Rome. (Dans une certaine mesure, elles figurent toutefois également en tant que ce que la loi doit permettre et encourager.) Mais à la vérité, le foisonnement poétique, narratif et philosophique jaillissant en chacun des chants de la *Comédie* fait paraître l'ajout d'autres textes du corpus dantesque comme une entreprise quelque peu audacieuse dans le cadre de ce court mémoire.

Il va sans dire que notre recherche prend le contrepied des perspectives critiques ayant abordé le *Paradis* comme un texte avant tout axé sur la contemplation, par exemple celle de Natalino Sapegno qui traite du « détachement<sup>16</sup> » par rapport au temps et celle d'Anna M. Chiavacci Leonardi qui, en analysant le rôle poétique que joue la terre dans le *Paradis*, estime qu'une « conscience tragique<sup>17</sup> » informe ce cantique. Nous nous inscrivons dans une tradition critique distincte, qui a plutôt illustré la visée politique du *Paradis*. Claire E. Honess a ainsi fait valoir dans un chapitre et dans une longue étude l'aspect primordial de la citoyenneté pour Dante, qui s'adresse aux lecteurs en tant qu'« animaux politiques<sup>18</sup> ». Ainsi, nous nous situons dans le sillon d'Erich Auerbach, de Dorothy S. Sayers et de Stewart Farnell<sup>19</sup> — pour ne nommer que quelques chercheurs.

L'un des traits moins communs de notre étude est probablement d'envisager la vie active dans sa *justification*. En effet, l'essentiel de notre analyse ne porte pas tant sur l'idéal politique, social ou éthique dantesque que sur la dignité de la vie active que le *Paradis* souhaite révéler. L'objet n'est pas tel point de doctrine, mais la légitimité de l'ensemble d'une sphère de la vie humaine.

En outre, nous ne nous adonnerons pas à une lecture historicisante de la *Comédie*, qui a connu dans les dernières années une certaine popularité à travers les travaux d'Umberto Carpi<sup>20</sup> notamment. Cette école a fait valoir l'importance de l'intersection entre la vie de Dante et son œuvre en proposant

---

<sup>16</sup> Natalino Sapegno, « How the *Commedia* Was Born », Thomas Goddard Bergin (dir.), *From Time to Eternity: Essays on Dante's Divine Comedy*, New Haven, Yale University Press, 1967, p. 15. À moins d'indication contraire, nous traduisons les citations provenant de la littérature secondaire.

<sup>17</sup> Anna M. Chiavacci Leonardi, *Lettura del Paradiso dantesco*, Florence, Sansoni Editore, 1963, p. 235. Toutefois, nous verrons que Chiavacci Leonardi s'est également intéressée à certains aspects du *Paradis* davantage liés à la vie active.

<sup>18</sup> Claire E. Honess, « Politics », Zygmunt G. Barański et Simon A. Gilson (dir.), *The Cambridge Companion to Dante's "Commedia"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 192. Voir aussi *From Florence to the Heavenly City: the Poetry of Citizenship in Dante*, Londres, Legenda, 2006.

<sup>19</sup> Voir *The Political Ideas of The Divine Comedy: an Introduction*, Lanham, University Press of America, 1985.

<sup>20</sup> Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Florence, Polistampa, 2004.

diverses analyses biographiques. Bien qu'elle brosse un portrait permettant d'appréhender de manière plus érudite le *Paradis*, leur méthode ne sera pas la nôtre. En effet, cette démarche attribuée à certains passages de l'œuvre dantesque a une raison avant tout historique, déterminée selon les nécessités politiques du moment; elle risque toutefois de négliger deux éléments importants, qu'il convient de mettre en valeur pour compléter et nuancer ce genre de thèse. D'abord, il peut être certes tentant de comprendre certains passages apparemment inutiles à la trame narrative comme une manière de répondre à diverses et potentiellement changeantes visées pratiques, par exemple la condamnation d'un détracteur, l'attaque d'un ancien ennemi politique ou encore le remerciement à un bienfaiteur. Les vers sujets à une telle lecture peuvent cependant, tout en étant liés à des événements européens, s'intégrer à la trame du récit de manière plus subtile qu'il y paraît, par exemple (et c'est là une chose que nous tenterons de démontrer) dans le cas des figures secondaires qui ne font pas avancer le récit, mais sont données à voir au pèlerin en tant que modèles. Ces passages apparaissent dès lors comme de véritables trésors pour aborder l'éducation du personnage principal. En second lieu, la critique historicisante, en isolant certains éléments comme des échos de l'histoire européenne, risque de négliger des constantes dans le texte dantesque, constantes qui forment un tout poétique et narratif et ne sauraient être simplement le produit de nécessités passagères. Face à l'idée d'un livre instantané<sup>21</sup>, notre recherche visera plutôt à établir l'unité de l'enseignement du *Paradis*, lequel, nous le postulons, connaît une continuité.

Nous tenterons ainsi de révéler la forme d'apprentissage que poursuit le pèlerin et d'en montrer la cohésion. Une telle perspective pédagogique est fréquente dans la critique en ce qui a trait à la rencontre avec Cacciaguida, où la chose apparaît avec évidence; elle l'est cependant moins pour les neuf premiers chants du troisième cantique.

Suivre le point de vue du pèlerin est l'un des principes méthodologiques les plus importants qui baliseront cette recherche. Examiner ce point de vue se justifie avant tout par le récit même du *Paradis*, au sein duquel les relations entre le personnage principal et les agents qu'il rencontre sont établies sur des principes différents que dans les règnes inférieurs. Les enfers comme le purgatoire présentent des âmes comme déjà-là, vers lesquelles le pèlerin se dirige. Le paradis cependant est une réflexion de l'Empyrée, véritable séjour des âmes saintes après leur mort; de ce fait, bien que le pèlerin gravi les échelons du royaume céleste, ce sont les âmes qui vont vers lui. Parfois, même, elles se manifestent sans que le pèlerin ne le demande, comme si elles avaient quelque chose à lui apprendre. Notons, d'ailleurs, que l'enseignement du pèlerin comporte une unité indubitable, du fait que les âmes

---

<sup>21</sup> Marco Santagata, *Dante: Il romanzo della sua vita*, Milan, Mondadori, 2012.

du paradis sont en état de perfection et en parfaite communion avec la volonté divine (*Par.*, III, 79-84) : elles sont en quelque sorte différentes expressions et ramifications d'un même vouloir, parfait dans les cieux. Les paroles de l'ancêtre Cacciaguida, lequel sous-entend qu'une force intelligente guide le pèlerin en général dans son voyage (« Et c'est pourquoi l'on te montre », « *Però ti son mostrate* », XVII, 136), s'appliquent donc d'une manière singulière au paradis, où cette force apparaît nécessairement dans les paroles et les gestes mêmes des âmes dont la volonté se calque sur la divine.

Adopter le point de vue du personnage principal requiert quelques précautions. Le narrateur et le personnage de la *Comédie* sont, aux dires du narrateur et d'après l'écriture à la première personne du singulier, le même individu, qui se trouve cependant à deux moments différents. En tant que personnage, Dante évolue dans le récit, tandis qu'en tant que narrateur, il se situe après son achèvement. Dès lors, bien qu'il ne s'affiche pas comme omniscient, le narrateur autodiégétique a connaissance de certaines réalités auxquelles n'a pas ou n'a pas encore accès le pèlerin — lequel, tout au long du récit, affine son regard et se rapproche de plus en plus de la perspective du narrateur. Afin de privilégier la perspective du pèlerin, il convient de la délimiter et d'opérer quelques distinctions narratologiques. La majeure partie de notre analyse portera sur les discours rapportés directs, dont Dante-pèlerin est soit auditeur, locuteur ou locutaire, dont il est nécessairement témoin et sur lesquels le narrateur n'a pour ainsi dire aucune prise poétique ou narrative. Il sera dans une moindre mesure question des faits relatés directement par la parole de Dante-narrateur, des événements qui parsèment le récit, c'est-à-dire le contenu narratif, l'histoire<sup>22</sup> qui n'est pas sous forme de discours rapportés. Ces événements sont des manifestations de l'effort entrepris au paradis pour éduquer le pèlerin. Ce qui est extérieur à cet effort cependant, c'est l'ensemble des procédés du narrateur qui lui servent à représenter les réalités d'en haut, par exemple une métaphore décrivant un personnage. Il ne sera donc pas question de la narration en tant que discours, soit du discours narratif<sup>23</sup>. Nous prévoyons toutefois deux exceptions à cette règle. D'abord, nous examinerons à l'occasion le discours narratif en nous assurant d'évoquer sa postériorité par rapport à la perspective du pèlerin; ainsi, il figurera parfois comme une confirmation que le pèlerin, une fois devenu narrateur, a saisi le message qui lui est présenté au ciel et a voulu le transmettre poétiquement au narrataire. En ce sens, il est envisageable de considérer la parole de Dante-narrateur comme une attestation du succès du cheminement pédagogique de Dante-pèlerin. Dans tous les cas cependant, ce genre d'examen apparaîtra comme une forme de complément extérieur et accessible. Ensuite, en dehors des prises de parole des personnages, il est certains moments où le narrateur

---

<sup>22</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

<sup>23</sup> *Id.*

adopte le point de vue limité du protagoniste; c'est là une focalisation interne<sup>24</sup>. Ces passages revêtent un intérêt pour notre recherche : certaines métaphores créées par le narrateur semblent évoquer le point de vue du pèlerin et tendre à révéler l'impression qu'il a eue. Il suffit de les distinguer de ceux où le point de vue du narrateur est différent de celui du pèlerin<sup>25</sup>. Au demeurant, les chants que nous examinons comportent généralement une grande part de dialogue et une faible part de relation d'événements réalisée directement par le narrateur; pour reprendre la terminologie de Seymour Chatman, le narrateur y est rarement manifeste<sup>26</sup>. C'est par ces moyens, en somme, que nous parviendrons, à l'inverse de plusieurs *lecturae dantis* qui prennent parfois l'ensemble d'un chant comme une seule voix sans en démêler les niveaux, à éviter de confondre la perspective du narrateur, plus englobante, avec celle du pèlerin, plus restreinte.

Notre analyse visera ainsi à retracer l'éducation du pèlerin et à en révéler le sens. Pour ce faire, nous ne nous concentrerons évidemment pas que sur la signification de ce qui est dit par les nombreuses figures que le pèlerin rencontre. En effet, il n'y a pas que le narrateur qui, dans la *Comédie*, façonne la forme de son discours; c'est aussi le cas des interlocuteurs du protagoniste, lesquels face au pèlerin construisent leur discours de manière poétique afin de lui donner à voir certaines réalités. Du point de vue du récit, elles sont en quelque sorte responsables de l'instauration d'un climat poétique servant à faire parvenir diverses impressions au pèlerin. Par exemple, au chant III du *Paradis*, un personnage, Piccarda, a recours à l'intertextualité en usant du vocabulaire des Clarisses pour réaliser un tableau de sa triste vie; de plus, elle peint un autre personnage, l'impératrice Constance, avant tout d'après des traits maternels. Ces deux portraits au riche aspect formel, parce qu'ils sont juxtaposés par la locutrice, suscitent un vif contraste que le pèlerin peut relever. Ce mémoire se veut un travail de critique littéraire, bien qu'il comporte une dimension importante (pour dire les choses de manière un peu trop schématique) de philosophie et de théologie.

Toute cette insistance sur le point de vue du pèlerin ne doit toutefois pas faire perdre de vue que nous souhaitons, par cette voie, aboutir en fait à une compréhension plus juste du texte en lui-même et de son propos — par exemple, en le comparant à d'autres écrits influents au Moyen Âge. Il n'est pas besoin ici d'entreprendre l'exercice périlleux de déterminer qui est la grande figure dirigeant

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>25</sup> Il existe d'autres difficultés, dont une seule apparaît dans notre enquête, et encore en marge. Dans la première partie, en note 54, nous hésitons en effet à attribuer une métaphore aux propos du pèlerin ou bien au propos du narrateur, et donc à qualifier un discours de rapporté indirect ou de narrativisé. Étant donné l'ambiguïté, nous ne nous servons pas du passage comme une preuve, mais comme un signe.

<sup>26</sup> Nous traduisons « *covert* » par « manifeste ». Voir *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, p. 196-262.

l'ensemble du texte. (Est-ce l'auteur réel, de chair et de sang, ou bien un « *implied author* » qui « choisit, consciemment ou inconsciemment, ce que nous lisons », celui que nous inférons « comme une version idéale, littéraire et créée de l'homme réel », la « somme de ses propres choix<sup>27</sup> »?) Il faut plutôt observer que le narrateur de la *Comédie* s'affiche lui-même en tant qu'auteur, qu'il affirme rédiger et écrire en plusieurs endroits du texte<sup>28</sup>. Nous tiendrons donc pour acquise une certaine adéquation entre ce qui est signifié par le narrateur et ce que le texte signifie, dans le souci que nous avons de prendre au sérieux le texte lui-même, en acceptant le jeu imposé par la lecture la *Comédie*, comme nous l'indiquons plus loin. Après tout, le texte associe non pas un narrateur et un narrataire, mais plutôt un narrateur-scribe (et donc un narrateur-auteur) et un lecteur, le premier intimant le second à le suivre :

Lève donc avec moi, lecteur, ta vue  
vers les célestes roues, droit vers ce lieu  
où le zodiaque et l'équateur se heurtent,  
et là, commence à te complaire en l'art  
de ce maître qui l'aime en soi si fort  
que jamais son regard ne s'en éloigne [...].  
Or donc, lecteur, reste assis sur ton banc,  
poursuivant par l'esprit cet avant-goût :  
ta joie viendra bien avant la fatigue.  
Je t'ai servi; à toi de te nourrir;  
car elle veut tout mon soin, la matière  
dont j'ai la charge d'être ici le scribe.

*Leva dunque, lettore, a l'alte rote  
meo la vista, dritto a quella parte  
dove l'un moto e l'altro si percuote;  
e li comincia a vagheggiar ne l'arte  
di quel maestro che dentro a sé l'ama,  
tanto che mai da lei l'occhio non parte. [...]  
Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,  
dietro pensando a ciò che si preliba,  
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.  
Messo t'ho innanz; omai per te ti ciba;  
ché a sé torce tutta la mia cura  
quella materia ond' io son fatto scriba.  
(Par., X, 7-12, 22-27)*

Cette perspective du lecteur qui, à la suite du pèlerin et du narrateur-auteur, élève sa vue, cette perspective affirmée au sein même de l'œuvre, nous la trouvons féconde.

D'aucuns pourraient toutefois arguer qu'un tel point de vue consiste en fait à entrer naïvement dans le jeu que Dante a lui-même déterminé, en « oubliant qu'il est en fait en train de créer le monde qu'il décrit<sup>29</sup> ». Cette remarque serait d'autant plus importante s'il existait entre le Dante réel et le Dante-narrateur une différence de rapport, disons, à la ruse. Ce rapport, après tout, concerne notamment la figure du pèlerin une fois revenu sur terre, et donc la *persona* du narrateur, en plus de la construction auctoriale et du statut de la *Comédie* qui en découle. Il pourrait apparaître une sorte de scission entre l'honnêteté du narrateur qui présente son récit, son supposé ouvrage, et une forme d'ingéniosité du poète, qui édifie son autorité devant le lecteur au moyen de diverses associations. Par exemple, le narrateur peut indiquer que son récit s'apparente à celui de l'Apocalypse et révéler en quoi l'entreprise

<sup>27</sup> Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 (1961), p. 74-75.

<sup>28</sup> Voir, par exemple, *Purg.* XXXIII, 136-141.

<sup>29</sup> Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 16.

future du pèlerin s'inscrira dans le sillage divin; mais approcher le texte selon cet angle serait exactement tomber dans le piège du poète, qui en réalité s'érigerait en figure inattaquable au moyen d'une construction auctoriale savamment orchestrée. Il existerait donc une différence d'attitude fondamentale entre un voyageur honnête et un poète menteur, entre le point de vue intérieur de l'œuvre et celui qui s'intéresse à sa fabrication depuis l'extérieur.

Or, c'est à Teodolinda Barolini que nous devons d'avoir résolu cet épineux problème. Dans *The Undivine Comedy*, elle montre en effet que, depuis une perspective chrétienne, un tel écart n'est pas nécessaire. Selon elle,

Dante a consciemment utilisé les ressources de la fiction [...] au service d'une vision qu'il croyait vraie lui-même, créant ainsi une réalité hybride définie comme un « vrai dont le visage ment » (« *ver c'ha faccia di menzogna* »). Nous devrions nous rappeler que l'utilisation de techniques rhétoriques au service d'un message inspiré par Dieu est explicitement approuvée par Augustin dans *De doctrina Christiana*, qui fournit les exemples des prouesses rhétoriques de Paul et demande : « Dirons-nous que l'Apôtre est en contradiction avec lui-même quand d'un côté il affirme que c'est l'Esprit-Saint qui fait les docteurs, et que de l'autre il leur trace lui-même ce qu'ils doivent enseigner et la manière de l'enseigner<sup>30</sup> » En d'autres mots, Augustin discredite l'erreur fréquente selon laquelle un « prophète » ne peut pas aussi être un « poète », selon laquelle celui qui est inspiré ne devrait pas aussi se préoccuper du « comment » du langage et de la rhétorique [...]. L'auteur de la *Comédie* n'est pas une exception solitaire en étant à la fois *poeta* et *theologus* [...] <sup>31</sup>.

Avec ces remarques, Barolini souhaite présenter une nouvelle, du moins une rare manière de lire la *Comédie*. Elle montre l'accord entre la perspective du poète et du prophète pour illustrer qu'une perspective extérieure ne contredit pas les propos du narrateur, et pour ainsi s'adonner à une étude de la fabrication de la grande œuvre dantesque. Elle désire « s'évader des prescriptions herméneutiques que Dante a structurées dans son poème<sup>32</sup> », ce qui permet d'« apprécier pleinement ses réalisations en tant qu'artéfact<sup>33</sup> ». Un de ses chapitres porte ainsi sur les dispositifs rendant possible à Dante de montrer tout à la fois l'unité et la différence des âmes de saint François et de saint Dominique aux chants XI et XII du *Paradis*<sup>34</sup>. Notre analyse se donne cependant un objectif tout autre et plus modeste que celui de la *Undivine Comedy*. Aussi, bien que notre regard adoptera quelques fois la perspective extérieure dont Barolini se fait l'avocate, il ne s'agira nullement du cœur de notre étude. Nous estimons plutôt que la construction auctoriale et narrative survient lors de l'enseignement du pèlerin et, en suivant

---

<sup>30</sup> IV, 16. Nous avons emprunté la traduction de saint Augustin de l'édition suivante : « De la doctrine chrétienne », traduction de l'abbé Hussenot, *Œuvres complètes*, édition de M. Raulx, Bar-le-Duc, L. Guérin et Cie, 1866, <https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/doctrine/index.htm>.

<sup>31</sup> Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>34</sup> Voir « The Heaven of the Sun as a Mediation on Narrative », *ibid.*, p. 194-216.

l'opinion de Barolini, qu'elle ne contredit pas, dans son attitude, celle qu'élabore minutieusement le poète.

C'est selon cette méthode que nous pourrions fouiller le *Paradis* dans son traitement fin d'une des questions qui, à cause de l'essor des nouveaux ordres religieux et du monde universitaire dans le Moyen Âge classique, s'est révélée d'une grande importance pour l'Europe que connut Dante. Le *Paradis* affirme que la vie active n'est pas coupée de l'éternité, mais y est bel et bien intimement liée. C'est ce qu'apprend le pèlerin, qui œuvrera dans le monde après avoir compris que la poésie lui permettra d'activement se joindre au divin, de se « *trasumanar* » (I, 70) et d'adapter au cercle divin l'image humaine (XXXIII, 136-137).

## Première partie

### *Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra*

#### Préambule

L'ensemble du *Paradis* s'articule autour d'un double mouvement évoqué lors de la transition entre le deuxième et le troisième cantique. Aux derniers vers du *Purgatoire* « Je m'en revins [...] / pur et prêt à monter jusqu'aux étoiles » (« *Io ritornai [...] / puro e disposto a salire a le stelle* », XXXIII, 142-145) semblent répondre les premiers vers du *Paradis* : « Sa gloire — à lui qui élance le monde — / pénètre toute chose, et resplendit / davantage en tel lieu, moins en tel autre. » (« *La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove.* », I, 1-3) À l'éloignement du monde se joint le retour vers le monde, suivant le mouvement de la gloire divine qui descend à travers les cieux vers la terre. Nous entendons adopter cette vue en plongée dans la première partie de ce mémoire afin d'observer comment la gloire divine, selon Dante, pénètre les choses humaines et leur octroie une valeur. Nous essaierons de montrer que, pour le Florentin, c'est en s'intégrant dans cette gloire qui rayonne en divers ordres que les êtres humains, au moyen de l'activité, touchent à une certaine perfection et se font vases de la divinité, comme Dante qui, par son entreprise poétique, souhaite se faire Marsyas : « Entre dans ma poitrine et, toi seul, souffle, / comme tu fis le jour où tu tiras / Marsyas du fourreau couvrant ses membres ! » (« *Entra nel petto mio, e spira tue / sì come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue.* », I, 19-21)

Plusieurs critiques ont vu le *Paradis* comme une forme d'utopie, un chant où Dante présente son idéal éthique et politique, que ce soit au moyen de structures politiques et sociales ou de figures individuelles<sup>35</sup>. La Rome au temps du Christ, la disposition des âmes au ciel de Mercure, la figure de Justinien ou celle de Charles Martel peuvent en effet sembler d'excellents modèles, dont le pèlerin doit tracer le portrait afin de les montrer aux autres une fois qu'il sera revenu dans le monde. Il nous apparaît cependant qu'il faut aller plus loin, et que le pèlerin reçoit aussi une éducation sur la manière par laquelle ces situations idéales s'intègrent et sont déjà intégrées à la terre, et donc en quoi cette dernière est elle-même pèlerine vers une perfection, ce qui revêt certainement une valeur pédagogique non négligeable pour celui qui aura gravi les planètes et les étoiles. L'individu et le groupe, par l'agir,

---

<sup>35</sup> La récente thèse de doctorat de Luigi Martelli constitue un exemple caractéristique de cette tradition interprétative. Voir *La rappresentazione del potere politico nel Paradiso dantesco*, Università degli Studi di Milano, 2013, p. 3.

contribuent ainsi à réaliser socialement « une réflexion de la hiérarchie céleste [...], de Dieu lui-même et de la cité éternelle de l'Empyrée<sup>36</sup> ».

Le but du *Paradis* ne se cantonne donc pas à la description mélancolique d'un règne meilleur visant à relever l'imperfection des royaumes de la terre. Certes, il y a contraste « entre la sphère idéale et céleste et l'évolution historique des faits terrestres<sup>37</sup> », mais le mouvement du *Paradis* tend surtout à entraîner le dépassement de cette dichotomie, en faisant valoir une pénétration du divin dans le monde humain. En cela, le troisième cantique s'oriente dans une direction tout autre que celle du livre XIX de *La Cité de Dieu* de saint Augustin, dans lequel l'auteur s'assure de supprimer toute potentielle finalité politique parfaite pour les cités du monde, car : « [toutes] choses humaines ne sont-elles pas livrées à ce désordre? »; la vie sociale n'est-elle pas « ténèbres<sup>38</sup> »?

Le préambule vise justement à illustrer comment le pèlerin est amené dans le deuxième chant à nuancer cette dichotomie entre le ciel et la terre, à éviter de penser l'homme comme un fleuve d'imperfection et de mortalité et de prendre conscience de la place mitoyenne qu'il occupe, qui exige qu'on le pense aussi — même sur la terre — selon la perfection.

Le pèlerin pourra ensuite entrevoir les potentialités de perfection de la vie active et du monde terrestre, perfection à laquelle il est lui-même appelé. Et comme la « restauration de la cité humaine<sup>39</sup> » et la citoyenneté constituent des enjeux non seulement politiques mais aussi moraux<sup>40</sup>, Dante et par extension le lecteur sont conduits vers différentes configurations de la vie active qui permettent à l'être humain de s'inscrire dans une relation avec la divinité. Le premier de ces ordres est la volonté divine, avec laquelle l'être humain peut entrer en adéquation même en étant dans le monde, comme en témoigne le discours de Piccarda et la présence de Constance (chant III). Le deuxième est explicité par Justinien : il s'agit de l'ordre politique et historique (chant VI). Le troisième est celui de la nature, loué par Charles Martel et exemplifié entre autres par Rahab (chants VIII et IX).

Le fait d'étudier ces trois sphères en bloc n'est pas arbitraire. Le récit lui-même expose ces cieux comme formant un tout, au sein duquel la Lune, Mercure et Vénus reçoivent toutes trois l'ombre

---

<sup>36</sup> Joan M. Ferrante, *The Political Vision of the "Divine Comedy"*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 310. Cette étude fut particulièrement utile pour la première partie de ce mémoire. Nous noterons à l'occasion certaines divergences entre l'opinion de cette excellente dantologue et les nôtres.

<sup>37</sup> Luigi Martelli, *op. cit.*, p. 62.

<sup>38</sup> 4 et 6. Traduction de Louis Moreau revue par Jean-Claude Eslin, Paris, Seuil, 1994.

<sup>39</sup> Johannes Bartuschat, « Exile », Manuele Gagnolati *et alii* (dir.), *The Oxford Handbook of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2021, p. 414.

<sup>40</sup> Claire E. Honess, *From Florence to the Heavenly City: The Poetry of Citizenship in Dante*, *op. cit.*, p. 63.

de la terre, et ainsi présentent une forme de manque<sup>41</sup>. Notons aussi que, si le troisième cantique suit les deux autres dans sa structure, le neuvième chant du *Paradis* doit faire figure de frontière, étant donné la porte du purgatoire (*Purg.*, IX) et celle de la cité de Dité (*Enf.*, IX). Comme nous l'avons dit en introduction, le paradis est ainsi divisé selon des groupes de trois (nombre auquel Dante n'était certainement pas insensible); après les trois premières sphères suivent une seconde triade, laquelle concerne davantage l'intersection entre les opérations de la vie active et la contemplation.

Nous proposons ainsi de retracer le chemin que parcourt le pèlerin dans l'*ante-paradiso* à travers trois *lecturae dantis*, afin d'observer comment la vie terrestre doit lui apparaître digne et excellente en tant que moyen de faire rayonner la gloire du divin sur la terre.

### *Le problème*

Le deuxième chant du *Paradis* est au premier abord austère, étant donné le long discours scientifique et métaphysique que tient Béatrice. Or, dit l'amoureuse, ses paroles rendront Dante apte à « passer le gué tout seul » (« *sol tener lo guado* », 126), ce que, comme l'affirme Robert Hollander, « prépare Dante à raisonner par lui-même [...]. S'il apprend grâce à cette expérience, il ne comprendra pas seulement le principe qui explique le phénomène des taches lunaires, mais aussi d'autres choses<sup>42</sup>. » L'hypothèse que nous soutenons est que cet apprentissage concerne avant tout le rapport entre le monde céleste et le monde terrestre, d'abord en posant un écart entre les deux puis en évoquant la situation de l'être humain quant à ces réalités.

En effet, les premiers vers scindent le céleste du terrestre. En témoigne la description de la Lune, vue comme une « merveille » (« *mirabil cosa* », 21) par le pèlerin; il se croit en « un nuage/dense, poli, solide, étincelant/comme un diamant que frappe le soleil » (« *nube [...] / lucida, spessa, solida e pulita, / quasi adamante che lo sol ferisse* », 31-33). La comparaison (suscitée probablement par l'agent focalisateur, soit le pèlerin) sert à forger l'image d'un voyageur admiratif devant une perfection, une permanence, à laquelle s'oppose le monde d'en bas, caractérisé par son impermanence : « je remercie [...] celui/qui m'a mis hors du monde périssable » (« *ringrazio lui / lo qual dal mortal mondo m'ha remoto* », 47-

---

<sup>41</sup> Teodolinda Barolini, « Paradiso 9: The Shadow of Earth », *Commento Baroliniano*, New York, Columbia University Libraries, 2014, <https://digitaldante.columbia.edu/commento-baroliniano/>, §14.

<sup>42</sup> Dante Alighieri, *Paradiso*, édition de Robert et Jean Hollander, New York, Doubleday/Anchor, 2007, <http://dante-lab.dartmouth.edu/reader>.

48). Ce rapport antithétique n'est pas sans rappeler le monde accusé dans *La Consolation de la philosophie* de Boèce, qui apparaît sans « règles stables<sup>43</sup> » au sage persécuté.

Cela n'empêche toutefois pas le pèlerin de commettre une erreur, en traitant les corps du ciel comme ceux de la terre et jugeant de leurs effets d'après leur densité ou leur rareté. De fait, il attribue aux taches de la Lune une cause purement physique (59-60), ce pour quoi Béatrice le corrige, lui faisant voir que la Lune n'est pas « comme un corps vif [qui] se répartit/en gras et maigre » (« *come comparte/lo grasso e 'l magro un corpo* », 76-77), mais qu'elle obéit aux vertus qui viennent d'en haut. Son erreur semble donc épistémologique : comme le note Hollander, le pèlerin « a tenté d'analyser les taches de la Lune en termes physiques; Béatrice en a rendu compte en termes métaphysiques<sup>44</sup> ». L'une des leçons que reçoit le pèlerin est ainsi que les choses du ciel ne se comprennent pas comme celles de la terre — peut-être est-ce d'ailleurs pour cela que tout le cantique qui explorera le « règne déiforme » (« *deiiforme regno* », 20) est adressé à ceux qui ont « tendu le col au pain des anges » (« *Voialtri pochi che drizzaste il collo/per tempo al pan de li angeli* », 10-11), c'est-à-dire à ceux ayant déjà une connaissance de la sagesse divine<sup>45</sup>.

L'enseignement d'adopter un regard céleste et neuf convient sans aucun doute à un nouvel arrivé dans l'altérité des cieux. Ce qui est curieux, cependant, c'est que le chant ne se termine pas ainsi et nuance le jugement fait sur le corps. Alors qu'il était considéré uniquement selon ses propriétés physiques (muscle ou graisse) afin de le contraster avec la Lune, il en est à nouveau question à la fin du chant, mais en tant que la vie y fut insufflée :

Et, comme l'âme, dans votre poussière,  
se développe en membres différents  
et conformés aux facultés diverses,  
ainsi l'intelligence épand ses dons  
multipliés à travers les étoiles,  
tout en tournant sur sa propre unité.  
Chaque vertu s'allie diversement  
aux précieux corps célestes qu'elle avive  
en s'y fondant comme en vous fait la vie [...].

*E come l'anima dentro a vostra polve  
per differenti membra e conformate  
a diverse potenze si risolve,  
così l'intelligenza sua bontate  
moltiplicata per le stelle spiega,  
girando sé sopra sua unitate.  
Virtù diversa fa diversa lega  
col prezioso corpo ch'ella avviva,  
nel qual, sì come vita in voi, si lega.*  
(133-141)

Le corps devient un comparant satisfaisant pour décrire le ciel, à cause de l'âme qui s'y loge. Il n'apparaît plus comme simplement mortel, mais aide à comprendre le ciel. Béatrice met donc en lumière

---

<sup>43</sup> I, 9. Traduction de Colette Lazam, Paris, Payot & Rivages, 2020.

<sup>44</sup> Dante Alighieri, *Paradiso*, édition de Robert et Jean Hollander, *op. cit.*

<sup>45</sup> Dante Alighieri, *Paradiso*, commentaire d'Anna M. Chiavacci Leonardi, Milan, Mondadori, 2014, <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.

la nature immortelle de l'homme et l'intègre dans le même registre et la même sphère philosophique que les choses du ciel : l'homme devient dès lors cet être singulièrement situé, car, bien qu'il se trouve parmi les choses mortelles que le pèlerin dépréciait au début du chant, il constitue une réalité analogue à l'ensemble des cieux. En cela, le poète reprend le motif médiéval de l'homme-microcosme<sup>46</sup> — il joint d'ailleurs le langage anatomique aux astres en les qualifiant d'« organes » (« *organi* », 121).

Aux deux niveaux de réalité dissociés au début du chant (la mortalité terrestre et la perfection céleste) vient donc s'ajouter un troisième type, l'être humain, qui doit être pensé partiellement comme le ciel bien qu'il soit sur la terre. Comme les cieux, il gagne à être soumis à un certain ordre que le délitement du monde périssable ne rend pas entièrement. L'homme, même sur terre, ne peut pas être pensé uniquement selon sa mortalité.

Il ne faut toutefois pas aller trop vite. Cette dignité donnée à l'être humain et par extension à sa vie terrestre n'apparaît qu'en filigrane. Si le pèlerin a pu goûter la perfection céleste, la comparaison entre l'être humain et l'univers n'est qu'un indice qui le guide vers la question de son lien avec Dieu tel qu'il se développe au ciel et sur la terre, et qui fera l'objet du premier chapitre.

---

<sup>46</sup> Pour une histoire de cette tradition, voir Denis Hüe, « Le corps de l'homme, petite histoire du microcosme » Denis Hüe et alii (dir.), *Corps et encyclopédies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 305-324.

## Chapitre I. Le ciel de la Lune : la vie dans le monde

Comme l'annonce la fin du deuxième chant, qui met en parallèle l'être humain et le ciel, le troisième chant du *Paradis* reprend la question de la séparation entre le ciel et la terre en y intégrant celle de l'être humain au moyen d'une philosophie de la volonté : l'objet n'est plus les cieux ordonnés dans un grand tout, mais les vouloirs humains ordonnés et hiérarchisés. L'adéquation de la volonté humaine à la volonté divine est l'état des âmes au paradis, mais on la trouve aussi sur terre, dans la vie consacrée et dans la vie active et mondaine, qui par conséquent n'est pas complètement détachée du ciel. Nous proposons ainsi d'explorer les paroles de Piccarda Donati (qui constituent environ les deux tiers du chant) afin de montrer comment la vie active se dégage comme une avenue digne et potentiellement liée au divin en transposant la perfection céleste au cloître puis à la vie mondaine. Nous ferons d'abord état de l'accord entre les âmes et Dieu au paradis; ensuite, nous examinerons comment cette dynamique est l'objectif de la vie consacrée louée par Piccarda; enfin, nous ferons voir comment la présence de Constance complète et nuance les propos de Piccarda. En effet, malgré leurs ressemblances (sur laquelle Piccarda attire l'attention : Constance « entend sa propre vie dans [son] récit », « *ciò ch'io dico di me, di sé intende* », 112), ces deux personnages sont construits afin de former deux figures distinctes offrant au pèlerin et au lecteur l'occasion de comparer deux attitudes envers la vie active et le monde<sup>47</sup>.

### *La volonté des âmes au paradis*

Piccarda expose l'état des âmes dans le ciel de la Lune et dans le paradis en général :

une vertu de charité apaise  
notre vouloir, et nous donne l'envie  
de ce que nous avons, sans autre soif.  
Si nous voulions nous trouver au-dessus,  
notre désir ne s'accorderait pas  
au vouloir de celui qui nous limite,  
ce que tu ne peux voir parmi ces sphères  
où, *neccesse*, l'on vit en charité,  
si tu en scrutes à fond la nature.  
Bien plus, l'*esse* de la béatitude  
est de s'ancrer dans la vouloir divin  
pour que tous nos désirs n'en fassent qu'un :  
si bien qu'au ciel notre répartition

*la nostra volontà quieta  
virtù di carità, che fa volerne  
sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.  
Se dissiassimo esser più superne,  
foran discordi li nostri disiri  
dal voler di colui che qui ne cerne;  
che vedrai non capere in questi giri,  
s'essere in carità è qui neccesse,  
e se la sua natura ben rimiri.  
Anzi è formale ad esto beato esse  
tenersi dentro a la divina voglia,  
per ch'una fansi nostre voglie stesse;  
sì che, come noi sem di soglia in soglia*

<sup>47</sup> Sayers conçoit également le ciel de la Lune comme une réflexion sur la vie active par rapport à la vie contemplative. Elle présente Piccarda et Constance dans leur ressemblance (*op. cit.*, p. 118); nous proposons ici de montrer leur différence.

de seuil en seuil plaît à tout le royaume  
 comme au roi, qui fait nôtre son vouloir.  
 Et notre paix réside en ce vouloir :  
 il est la mer vers quoi tout se dirige  
 de ce qu'il crée ou que fait la nature.

*per questo regno, a tutto il regno piace  
 com' a lo re che 'n suo voler ne 'nvoglia.  
 E 'n la sua volontade è nostra pace:  
 ell' è quel mare al qual tutto si move  
 ciò ch'ella cria o che natura face.*  
 (70-87)

Piccarda explique qu'au paradis il est inévitable, à cause de la charité, que la volonté humaine soit harmonisée à la divine, ce qui constitue l'« *esse* de la béatitude ». Cette intégration, qui ne signifie pas la disparition du « moi » et de sa singularité<sup>48</sup>, est mise en relief tout au long du chant par l'omniprésent champ lexical de l'eau. Piccarda illustre l'adaptation à l'ordre grâce à la métaphore de la mer (« ce vouloir [...] / est la mer vers quoi tout se dirige »), caractérisant ainsi la volonté divine comme ce à quoi concourent les autres volontés, qui sont comme des gouttes. Cet aspect apparaît d'ailleurs au pèlerin au début et à la fin du chant, ce qui fait dire au narrateur que les âmes des bienheureux se manifestent à lui comme « en des eaux limpides et tranquilles » (« *per acque nitide e tranquille* », 11), puis que celle de Piccarda « s'évanouit / comme un corps lourd en l'eau s'enfonce » (« *vanio come per acqua cupa cosa grave* », 122-123). Quitte à devancer quelque peu notre analyse et à quitter la perspective limitée du pèlerin, on peut entrevoir que cette métaphore marine porte en elle des considérations métalittéraires, en ce qu'elle a été développée depuis l'Antiquité et s'est répandue à travers le Moyen Âge comme une image de l'œuvre poétique. C'est ce dont témoigne le début même du *Paradis*, où le narrateur compare son entreprise à une audacieuse aventure nautique (II, 1-15)<sup>49</sup>. Par la mise en parallèle de ces deux passages, l'activité poétique s'apparente à une union de la barque du poète avec la mer de la volonté divine. En filigrane apparaît donc l'idée que c'est notamment par son ouvrage que Dante se joindra à Dieu.

Pour revenir à notre propos, la pensée de Dante succédant au discours indique qu'il a saisi l'ampleur de la perfection des âmes, qu'il a saisi quelque chose de paradoxal, soit que les âmes sont à la fois dans un rapport d'égalité et d'inégalité, et donc qu'il a progressé et qu'il a dépassé son état premier d'ignorance : « Il me fut clair alors qu'au ciel tout lieu / est paradis, quoique partout la grâce / du bien suprême y pleuve différente » (« *Chiaro mi fu allor come ogne dove / in cielo è paradiso, etsi la grazia / del sommo ben d'un modo non vi piove* », III, 88-90). Notons encore une fois, d'ailleurs, que cette description de la descente des biens venant d'en haut rappelle la caractérisation des astres eux-mêmes qui, comme

<sup>48</sup> À ce sujet, voir Vittorio Montemaggi, « The Bliss and Abyss of Freedom: Hope, Personhood and Particularity », George Corbett et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante's Comedy. Volume 1*, Cambridge, Open Book Publishers, 2015, p. 73.

<sup>49</sup> Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, traduction de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 2013 (1953), p. 128-130.

l'a expliqué Béatrice, revêtent différents aspects selon les vertus qui proviennent du ciel<sup>50</sup>. Par l'évocation de la diversité, ce moment poursuit le parallèle tracé entre l'être humain et le monde à la fin du deuxième chant, et attribue aux âmes célestes une perfection digne des astres.

Les mêmes lois opèrent pour les hommes et pour les cieux : la capacité individuelle à agir est liée à la capacité d'absorption de la lumière divine, comme la luminosité de la Lune dépend de sa capacité d'absorption et de reflet de la lumière solaire physique. Les taches lunaires ne sont pas tant attribuées à la rareté et à la densité qu'à une capacité différente, différents pouvoirs qui résultent de différents principes formels. Le terme utilisé pour le pouvoir des planètes est le même que celui utilisé pour la vertu de l'âme, *virtù*<sup>51</sup>.

### *La charité dans le cloître : Piccarda*

Après son explication sur l'harmonisation des âmes à la volonté divine, Piccarda répond à la question du pèlerin souhaitant s'enquérir de la « toile » (« *tela* », 95) de sa vie. Toutefois, Piccarda, dans sa réponse, ne réalise pas uniquement son portrait, mais aussi celui de Constance, peignant à la fois son propre séjour dans un ordre mendiant contemplatif et celui de Constance impliquée dans le monde. D'abord, la vie de Piccarda se présente comme une tentative de mener sur terre une existence à la manière des âmes du paradis, c'est-à-dire selon la volonté de Dieu.

La solution de Piccarda fut d'être clarisse et, comme elle le dit, de vivre le rapprochement de Dieu *en fuyant le monde* (104). Cette avenue semble fonctionner, et permettre réellement une forme de perfection sur la terre, du moins si le pèlerin et le lecteur se fient à la manière dont Forese Donati parle de sa sœur au *Purgatoire* (« je ne sais si elle fut/ou meilleure ou plus belle », « *tra bella e buona/non so qual fosse più* », XXIV, 13-14) et aux mots qu'emploie Piccarda pour décrire sainte Claire d'Assise, qui a mené une « parfaite vie » (« *Perfetta vita* », 97) et dont l'ordre et la règle visent à ce que « jusqu'à la mort, sur terre, on veille/et dorme avec l'Époux ouvert aux vœux/qu'à son plaisir forme la charité » (« *fino al morir si vegghi e dorma/ con quello sposo ch'ogne voto accetta/ che caritate a suo piacer conforma* », 100-102). L'état de sommeil n'indique certainement pas un épanouissement complet (auquel il manquerait le réveil et les pleines conscience et connaissance), mais le langage nuptial — qu'on retrouve par exemple au chapitre XXV de l'Évangile selon saint Matthieu, au chapitre III de l'Évangile selon saint Jean et dans les *Sermons* de saint Bernard de Clairvaux —, laisse entendre une forme d'adéquation avec la volonté divine<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Cela annonce aussi le discours de Charles Martel au chant VIII, dont il sera question plus loin.

<sup>51</sup> Joan M. Ferrante, *op. cit.*, p. 261, n. 7.

<sup>52</sup> L'analogie conjugale se retrouvera d'ailleurs dans chacun des chants faisant l'objet des trois premiers chapitres.

Dans ce passage qui rappelle le vocabulaire des Clarisses et notamment leur règle<sup>53</sup>, le cloître est ainsi conçu comme un petit ciel, ou bien comme un « préciel », un lieu pensé pour se préserver de la cruauté et du mal du monde, lequel apparaissait assurément hostile à de nombreuses femmes de l'Italie des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles<sup>54</sup>. Il s'agit d'un espace ayant ses propres règles, son propre habit, sa propre enceinte, voué à mettre l'être humain à l'abri et à l'écart du monde. « La cité de Claire est comme la cité d'Abel, et elles forment toutes deux une antithèse à la cité de Caïn et à celle de Romulus, fondée sur l'élimination de la rivalité, sur l'amour des ennemis et sur un objet de désir commun<sup>55</sup>. » Piccarda se peint « close dans sa robe » (« *nel suo abito mi chiusi* », 104), comme si le voile lui-même créait une frontière avec l'extérieur. C'est donc dire que le cloître se construit en tant que lieu sécuritaire et dirigé selon la volonté de Dieu dont le monde sert de terme antithétique, ce qui se confirme par la fin de son récit : « Des gens rompus au mal plutôt qu'au bien/m'ont ensuite arrachée à mon doux cloître :/Dieu sait dès lors ce que fut ma vie<sup>56</sup>. » (« *Uomini poi, a mal più ch'a bene usi, / fuor mi rapiron de la dolce chiostra: / Iddio si sa qual poi mia vita fusi.* », 106-108) Ces vers illustrent une violence et une brutalité provenant de l'extérieur, qui prennent une allure masculine et plurielle (« *Uomini* ») antagoniste d'une unité féminine (« *la dolce chiostra* »), ce qui n'est pas sans rappeler la situation de Pénélope face aux prétendants dans l'*Odyssée*<sup>57</sup>. Tout concourt donc à créer une image d'isolement et de fragilité qu'incarne Piccarda, cette femme qui entra très jeune (« *giovinetta* », 103) au couvent.

Le propos du poète, et celui qui est enseigné au pèlerin grâce à Piccarda, ne nous apparaît évidemment pas être une critique du mode de vie des clarisses, ni des choix que fit Piccarda après son enlèvement par son frère Corso ayant décidé de la marier, dont la suite est exprimée dans une formule terriblement euphémisante : « Dieu sait dès lors ce que fut ma vie ». Par ces mots, Piccarda affirme ou bien qu'elle ne souhaite pas dire ce que fut sa vie, parce qu'elle est trop dure à narrer, ou bien qu'elle

<sup>53</sup> Voir « Regola », *Scritti di Chiara d'Assisi*, édition et traduction de Feliciano Olgiati, Padoue, Edizioni Messaggero, 2001, [https://ora-et-labora.net/regolasantachiara.html#\\_ednref2](https://ora-et-labora.net/regolasantachiara.html#_ednref2), §2748 et §2788. Sur le langage amoureux des Clarisses, voir Costanzo Cargnoni, « Due e Trecento. Alle origini della spiritualità italiana », Pietro Zovatto (dir.), *Storia della spiritualità italiana*, Rome, Città Nuova, 2002, p. 128-130. Pour une étude portant sur les rapports entre des textes de sainte Claire (la *Forma vitae* et le *Testament*) et la communauté idéale de ce chant, voir Inga Pierson, « Piccarda's Weakness: Reflections on Freedom, Force, and Femininity in Dante's *Paradiso* », *Speculum*, vol. XCIV, n° 1, 2019, p. 91-94.

<sup>54</sup> « Son langage n'est pas une anomalie culturelle : les historiens nous apprennent que le cloître était une option désirable par rapport au mariage pour de nombreuses femmes des classes sociales élevées. » Teodolinda Barolini, « *Paradiso 3: Celestial Real Estate* », *Commento Baroliniano, op. cit.*, § 22.

<sup>55</sup> Inga Pierson, art. cit., p. 93.

<sup>56</sup> Nous modifions légèrement la traduction de Scialom.

<sup>57</sup> Cette perspective faisant de Piccarda une Pénélope semble toutefois être celle du narrateur – à moins que le discours ne soit pas narrativisé mais rapporté indirect, auquel cas il s'agirait de la perspective du pèlerin qui aurait déjà saisi l'ancienne précarité de Piccarda. Les vers 94 à 96 disent : « ainsi fis-je, du geste et du langage, / pour que l'ombre m'apprit sur quelle toile/s'était brisé l'élan de sa navette » (« *così fec' io con atto e con parola, / per apprendere da lei qual fu la tela / onde non trasse infino a co la spuola* »). L'allusion à la toile et surtout à son incomplétude rappelle Pénélope tissant et déissant son ouvrage.

ne s'en souvient plus, ayant passé par les fleuves du paradis terrestre qui rappellent le bien et font oublier le mal (*Purg.*, XXXI et XXXIII). Son histoire postconventuelle se résumerait alors, horriblement, en un entremêlement de péchés et de violences perpétrées contre sa personne. Et dès lors, au même titre que Piccarda pour ainsi dire se fondait en la volonté du Christ et s'intégrait dans le couvent avant qu'elle en soit arrachée, elle disparaît dans le monde après sa capture. Aucune avenue mitoyenne n'est envisageable dans cette image du monde par rapport auquel on ne peut être que marginal, victime ou agresseur.

### *La charité dans le monde : Constance*

S'il y a critique d'un élément du récit de Piccarda, c'est peut-être l'excès de la division qu'elle opère entre le cloître et le monde, division qui apparaît quasiment manichéenne et que le pèlerin se doit de remettre en question. C'est la figure de l'impératrice Constance qui représentera une autre avenue.

Il faut d'abord noter que le pèlerin n'avait nullement demandé d'en savoir davantage sur les âmes qui entourent Piccarda. Constance se montre comme d'elle-même (« *E quest' altro splendor che ti si mostra* », 109), comme si elle souhaitait que Dante la vît. Et, en plus de n'être pas requise par le personnage, la présence de l'impératrice n'est pas utile à la trame du récit, puisque son apparition n'aidera en rien à saisir les réflexions que fera Béatrice dans le champ suivant. Cela indique que son entrée en scène est primordiale et que cette âme souhaite faire une faveur à Dante en se miroitant (elle siège après tout dans l'Empyrée) dans la sphère de la Lune pour, par son exemple, offrir une voie au pèlerin. C'est aussi de cette manière qu'il faut comprendre le fait que c'est Piccarda qui parle de Constance (c'est elle seulement qui la décrit et qui narre sa vie) : elle juxtapose son récit au sien, mais le construit en une sorte de négatif, un négatif éducatif.

L'hypothèse que nous émettons est que son importance n'apparaît pas du premier coup, mais se situe néanmoins dans l'itinéraire pédagogique du pèlerin. Elle est l'un des personnages qui aident progressivement Dante à comprendre son rôle dans le monde; elle fait ainsi office de première figure servant à valoriser la vie active.

En effet, tandis que Piccarda traite de sa vie dans les ordres et ne fait qu'évoquer son sombre retour dans le monde, elle définit Constance selon son existence proprement mondaine :

elle fut nonne aussi, et de sa tête  
fut arrachée l'ombre des saints bandeaux;

*sorella fu, e così le fu tolta  
di capo l'ombra de le sacre bende.*

mais, quand on l'eut remise dans le monde  
contre son gré, contre l'honnête usage,  
jamais son cœur ne dépouilla le voile.  
Cette lumière est la grande Constance  
qui engendra, du second vent de Souabe,  
le vent troisième et dernier dominant.

*Ma poi che pur al mondo fu rivolta  
contra suo grado e contra buona usanza,  
non fu dal vel del cor già mai disciolta.  
Quest'è la luce de la gran Costanza  
che del secondo vento di Soave  
generò 'l terzo e l'ultima possanza.  
(113-120)*

Entre Piccarda, sœur contemplative, et Constance, reine, le contraste est évident : la seconde est décrite au moyen de son mariage avec Henri VI de Souabe et par sa mise au monde de Frédéric II. L'accent sur sa maternité est visiblement ce qui l'éloigne le plus de la vie contemplative cloîtrée et l'ancre le plus dans celle d'une femme du monde<sup>58</sup>. De plus, cela la rapproche de la figure biblique de Léa, la première épouse de Jacob qui eut de lui plusieurs enfants<sup>59</sup> et que la tradition chrétienne appréhende souvent comme une représentation de la vie active. La grossesse de Constance semble d'ailleurs avoir été une véritable épreuve, considérant qu'elle dut faire face à de violentes calomnies, si terribles qu'« elle aurait fait dresser une tente en plein marché et, après sa délivrance, aurait fièrement montré à tout le peuple ses seins gonflés de lait<sup>60</sup> ».

La reine apparaît ainsi comme une figure ayant pris pied dans le monde sans disparaître ténébreusement comme Piccarda. Cette situation n'est sans doute possible que parce que Constance réussit à se ménager une place mitoyenne, entre la perfection contemplative du couvent et l'envie du monde, c'est-à-dire être pure comme au couvent au milieu du monde — tout en participant à son bien, au moyen de la maternité et de l'essor de l'Empire. La formule utilisée, « jamais son cœur ne dépouilla le voile », est à cet égard révélatrice, car elle établit une possibilité de vivre selon Dieu dans le monde et non en le fuyant, en suivant par le cœur la volonté divine<sup>61</sup>. En cela, Constance porte très bien son

---

<sup>58</sup> Il peut paraître étrange ou insensible que Dante use d'une image si violente — les possibles viols de Constance — pour traiter de sujets qui forment la trame du *Paradis*. Notons toutefois que le lecteur, à qui le narrateur vient de rappeler le mythe de Marsyas, devrait être habitué à ce genre de portrait brutal.

<sup>59</sup> Genèse, XXIX-XXX.

<sup>60</sup> Ernst Kantorowicz, *L'Empereur Frédéric II*, traduction de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1987 (1927), p. 19.

<sup>61</sup> Il est intéressant de constater que le thème du cœur religieux apparaît aussi dans le *Banquet*, où il est traité bien différemment. Le retour du cœur à Dieu, dont Dante traite étrangement surtout à partir de sources laïques dans le *Banquet* (IV, 28), n'est pas conçu d'une manière analogue dans la *Comédie*. Dans le traité, il apparaît comme un passage du mondain (même dans ses expressions les plus nobles) vers le religieux (28, 3) lors du grand âge, alors que dans le poème cela se manifeste comme une possibilité à tout moment de la vie. (Les deux ouvrages témoignent toutefois d'un désir d'étendre le cœur religieux à l'extérieur des ordres : « en religion n'entre pas seulement celui qui par son comportement et sa vie se fait semblable à saint Benoît, saint François et saint Dominique, mais l'on peut aussi entrer en une bonne et véritable religion en restant marié, car Dieu ne voulut de nous qu'un cœur religieux », « non si puote alcuno escusare per legame di matrimonio, che in lunga etade lo tegna; ché non torna a religione pur quelli che a santo Benedetto, a santo Augustino, a santo Francesco e a santo Domenico si fa d'abito e di vita simile, ma eziandio a buona e vera religione si può tornare in matrimonio stando, ché Dio non volse religioso di noi se non lo cuore », 28, 9.). Cette différence s'explique peut-être par celle des destinataires des deux traités — l'un vise les chevaliers et

nom, puisqu'elle a maintenu son vœu en son esprit et a saisi que la vie sainte est une question de volonté intérieure : l'important n'est pas le lieu de sa mise en œuvre, mais son adéquation avec le vouloir divin. Piccarda avait déjà explicité cette réalité pour les âmes du paradis, disant à propos de la place des âmes de la Lune dans la hiérarchie céleste : « Si nous voulions nous trouver au-dessus,/notre désir ne s'accorderait pas/au vouloir de celui qui nous limite » (« *Se dissiassimo esser più superne,/foran discordi li nostri disiri/dal voler di colui che qui ne cerne* », 73-75). La perfection ne saurait dès lors être définie selon un espace unique; elle peut se situer à l'intérieur comme à l'extérieur du couvent, et suivre ou non la règle de sainte Claire<sup>62</sup>. *Il sommo poeta* reprend donc, en l'orientant à sa manière, la thèse développée par saint Augustin dans le premier livre de *La Cité de Dieu*, où il affirme avec emphase que la chasteté est gardée par une volonté qui refuse un consentement intérieur à des actes infâmes qui l'assaillent de l'extérieur<sup>63</sup>.

Cette situation ne peut être envisageable que dans la perspective où avoir rompu les vœux ne constitue pas nécessairement une forme grave de péché. C'est ce qui sera développé par Béatrice dans le quatrième chant où, en distinguant à la suite de saint Thomas d'Aquin volonté absolue et volonté relative<sup>64</sup>, elle accorde tout de même une bonne volonté aux malheureuses qui ont dû mener une vie en marge de leurs vœux, sans être devenues martyres ou sans en avoir eu l'occasion — ce dont leur place au paradis témoigne également. Il s'agit du premier des trois adoucissements que le poète s'assure de présenter dans les trois cieux du *Paradis* qui s'ombragent encore de la terre et qui présentent pour cette raison une forme de manque<sup>65</sup>. Le deuxième adoucissement concerne le désir de gloire, qui apparaît au pèlerin comme un moteur (bien entendu imparfait) vers la réalisation du plan divin; le troisième est la force amoureuse, qui peut être redirigée vers le bien<sup>66</sup>. Dans les trois cas, une situation problématique survenant dans la vie active et mondaine est considérée certes comme imparfaite, mais aussi comme associée à de belles et saintes actions.

Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que Constance est révélée au pèlerin de manière favorable. En effet, elle ne lui apparaît non pas en tant que complice passive du mal<sup>67</sup>, mais en tant

---

les nobles (*Banquet*, I, 9, 5), l'autre ceux ayant mangé le pain des anges (*Par.*, II, 11) —, mais il est aussi probable que Dante ait changé d'opinion entre ces deux rédactions.

<sup>62</sup> Comme nous le montrerons plus loin, Dante indique que d'autres règles, notamment le Code justinien, peuvent aider l'âme à accorder sa volonté à la divine.

<sup>63</sup> Voir notamment I, 18.

<sup>64</sup> *Somme théologique*, Ia IIae, 6, 6.

<sup>65</sup> Voir la note 38 de ce mémoire.

<sup>66</sup> Il sera question de ces deux adoucissements dans les deuxième et troisième chapitres.

<sup>67</sup> C'est ce qu'affirme Joan M. Ferrante, qui intègre aussi Piccarda dans cette description. *Op. cit.*, p. 262. Il est à noter que Ferrante présente ailleurs Constance de manière plus favorable : « Il semble que, pour Dante, peu importe ce que Frédéric

qu'adjuvant de la force politique impériale que le poète loue hautement, que ce soit dans le *Banquet*, dans la *Monarchie* ou dans la *Comédie*, au moyen, par exemple, de la figure de Manfred au chant III du *Purgatoire* — lequel se présente d'ailleurs comme le petit-fils de Constance (113). Mais surtout, en plus de décrire Constance par des termes lumineux (« splendeur », « *splendor* », *Par.*, III, 109; « s'illumine », « *s'accende* », 110; « clarté », « *lume* », 111; « lumière », « *luce* », 118), Piccarda l'associe à la Vierge Marie par son chant : « Ainsi dit-elle, et puis, chantant *Ave/Maria*, en chantant s'évanouit/comme un corps lourd en eau sombre s'enfonce. » (« *Così parlommi, e poi cominciò "Ave,/Maria" cantando, e cantando vatio/come per acqua cupa cosa grave.* » 121-123) L'évocation de la maternité avait préparé la mention de la Vierge, qui vient garantir la pureté de Constance. En outre, le parallèle donne une haute dignité à la maternité de l'impératrice et illustre la grandeur du fruit de son labeur, en ce que par extension il associe l'institution impériale (et non pas Frédéric II, lequel est en enfer [*Enf.*, X, 118-120]) au Christ, association qui ne devrait d'ailleurs plus surprendre le pèlerin qui s'est fait présenter le sauveur de l'Italie d'après un modèle christique (*Enf.*, I, 103-111)<sup>68</sup>. Mais c'est surtout l'évènement témoin du premier *Ave Maria* qui est ici primordial, l'Annonciation, car il s'agit de l'exemple par excellence de la volonté humaine acceptant la divine et lui faisant une place sur la terre. Vittorio Montemaggi écrit ainsi : « Il est bien sûr extrêmement approprié que l'épisode se termine avec un *Ave Maria*. De fait, il s'agit d'une prière célébrant cet exercice particulier de la liberté humaine — le "oui" de Marie à l'Incarnation — sur lequel, selon Dante [...], l'ensemble de l'histoire du salut repose<sup>69</sup>. »

Il n'est pas vain de noter aussi que, comme Piccarda entonne l'*Ave Maria* (*Par.*, III, 121-123), louant la Vierge et légitimant la volonté de l'impératrice Constance, de même le poète, au moyen du troisième *canto*, souligne la hauteur morale de ses contemporaines violentées.

---

fut, il servit le plan divin en tant qu'empereur et que Constance servit mieux l'intention divine en lui donnant naissance que si elle était restée nonne. » *Ibid.*, p. 263.

<sup>68</sup> Ce lien annonce ou rappelle les lettres politiques de Dante, dans lesquelles « Henri est "théologisé" avec minutie et ferveur, afin qu'il [...] n'apparaisse pas simplement comme le sauveur politique de l'Italie déchirée par la guerre, mais comme un sauveur *tout court*\* ». Claire E. Honess, « Dante and the Theology of Politics », Claire E. Honess et Matthew Treherne (dir.), *Reviewing Dante's Theology. Volume 2*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 175. Il est également à noter que Frédéric II avait lui-même réalisé une telle association. Ernst Kantorowicz, *op. cit.*, p. 19. Dante semble reprendre sa perspective sur l'institution impériale.

<sup>69</sup> Vittorio Montemaggi, « The Bliss and Abyss of Freedom: Hope, Personhood and Particularity », art. cit., p. 74. Voir aussi les intéressantes remarques du même critique à propos du lien entre la Vierge Marie, les œuvres de Grégoire le Grand et la *Comédie*. « Dante and Gregory the Great », Claire E. Honess et Matthew Treherne (dir.), *Reviewing Dante's Theology. Volume 1*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 260-262.

Cette mise en valeur de l'impératrice présente d'autant plus d'intérêt qu'il semble qu'un parallèle puisse être tracé entre Constance et l'avenir du pèlerin, c'est-à-dire entre Constance et Dante écrivain.

Elisa Brillì note deux notions de l'exil qui entrent en tension dans le poème :

D'un côté, l'exil politique, que Dante conçoit d'abord sous une forme qu'on pourra qualifier, avec lui, de boétienne et dont il a progressivement mis en valeur la dimension prophétique; de l'autre, l'exil comme aliénation de Dieu à cause du péché, d'après le sens anagogique courant au Moyen Âge et que Dante formalise, conformément à la tradition médiévale, dans les termes métaphoriques de la *peregrinatio*<sup>70</sup>.

Ces deux élaborations finissent par créer une nouvelle *persona* pour l'écrivain, obtenue grâce à « la double métamorphose du pécheur pénitent et du sage malheureux en prophète persécuté<sup>71</sup>. »

Comme Piccarda, Constance est définie d'après une forme d'exil (le rapt dans le couvent), ce qui sera le lot de Dante. Cependant, cet exil prend lui-même la forme retracée par Brillì : comme Dante s'érige en persécuté, Constance est présentée comme opprimée. Les vers 113 et 114 en font (provisoirement) une figure passive subissant jusque dans son habit la violence extérieure des hommes : « de sa tête/fut arrachée l'ombre des saints bandeaux » (« *le fu tolta/ di capo l'ombra de le sacre bende* »). À cela s'ajoute le vers 116 qui, préparant la mention de sa pureté au vers 117 (« jamais son cœur ne dépouilla le voile », « *non fu dal vel del cor già mai disciolta* »), évoque le péril et l'opposition d'agents mauvais : l'épanaphore « contre son gré, contre l'honnête usage » (« *contra suo grado e contra buona usanza* ») rend la prolifération des dangers auxquels elle et le poète-prophète font face. Ainsi, Dante et Constance se ressemblent dans leur isolement — non celui du cloître, mais de l'homme ou de la femme de Dieu qui va vers le peuple et la cité hostiles.

En outre, le rapprochement est intéressant en ce qui a trait au rôle *actif* des deux personnages. Constance est définie par une fonction considérée comme secondaire bien qu'appuyant la puissance politique; comme il a été dit, elle est présentée au moyen de l'allusion à d'autres individus, deux empereurs, dont elle fut épouse et mère, conseillère, procréatrice et pédagogue. Le poète la construit ainsi en tant qu'adjuvant à l'Empire, caractérisation qui sied aussi très bien à Dante écrivain qui, comme indiqué plus haut, fera de cette institution l'un des thèmes majeurs de son œuvre et s'assurera

---

<sup>70</sup> Elisa Brillì, « *De exiliis Dantis* : raisons textuelles et culturelles de l'harmonie entre exil politique et exil anagogique chez Dante », *Arzana*, n° 16-17, 2013, p. 223.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 225.

fréquemment de la défendre. Le fruit de l'activité conseillère et de l'activité maternelle de Constance est d'ailleurs habilement rapporté à celui de Dante, car son mari et son fils sont tous deux comparés à des vents (« *vento* », 119), ce qui correspond exactement au terme qu'utilisera Cacciaguida au chant XVII pour décrire au pèlerin son œuvre : « ton cri agira comme le vent/qui bat plus fort les cimes les plus hautes,/ce qui n'est pas mince argument d'honneur. » (« *Questo tuo grido farà come vento,/che le più alte cime più percuote;/e ciò non fa d'onor poco argomento.* », 133-135) Ainsi, Constance est érigée en figure annonciatrice et en modèle pour le pèlerin : comme elle, il devra quitter un lieu qui lui est cher (Florence ou le paradis), mais, à l'inverse de Piccarda, il est appelé à s'inscrire dans le monde plutôt qu'à s'y dissoudre âprement. La rencontre avec Constance lui est utile et constitue une éducation.

On peut d'ailleurs par là saisir la dimension profondément politique de l'œuvre dantesque, qui se trouve dans une sphère d'action similaire à celle des rois et des empereurs. Elle se rapproche d'une *action* politique, de l'agir et de la parole, mais aussi d'une autre prérogative des gouvernants : la loi qui, comme la *Comédie*, est *écrite* et sert de *guide*. Cet aspect n'est pas manifeste au chant III, mais il le deviendra au chant VI, lorsque cet autre double de Dante qu'est Justinien parlera de son œuvre de clarification légale. Du reste, ce parallèle entre l'œuvre dantesque et la législation, qui tient du fait qu'elles ont toutes deux comme but de conduire les humains (ainsi que Dante l'affirme dans le *Banquet* et la *Comédie*<sup>72</sup>), apparaît dans la lettre à Cangrande della Scala, où le poète décrit par ces mots la *Comédie* et le *Paradis* : « le but du tout et de la partie est de détourner les vivants dans cette vie de l'état de misère et de les conduire à l'état de bonheur<sup>73</sup> » (« *finis totius et partis est removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis* »). Cette phrase apparemment anodine reprend en réalité le vocabulaire que saint Thomas d'Aquin utilise pour traiter de la loi divine<sup>74</sup>, ce qui indique peut-être que Dante se place aux côtés non seulement des rois mais aussi des prêtres, et fait ainsi de la poésie le terrain de rencontre de la loi laïque et de la loi religieuse. Boccace avait d'ailleurs bien repéré cet aspect primordial de l'œuvre de celui dont il commença la biographie avec le nom d'un législateur célèbre, Solon<sup>75</sup>.

L'écriture ne doit donc pas uniquement se comprendre comme un passage vers la contemplation, mais comme une réalité active ayant une portée active. Tout en conservant un caractère

<sup>72</sup> Dans le *Banquet*, voir IV, 4, et dans la *Comédie*, le discours de Marc Lombard en *Purg.*, XVI, 91-96.

<sup>73</sup> XIII, 15. Nous modifions la traduction de Roberto Barbone et Antonio Stäuble présentée dans l'édition de la Librairie générale française.

<sup>74</sup> On remarquera cependant que Dante ne reprend pas l'idée d'éternité évoquée par saint Thomas. Dante écrit : « *finis totius et partis est removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis* ». Saint Thomas écrit : « *Finis autem legis divinae est perducere hominem ad finem felicitatis aeternae* ». *Summa theologiae*, Ia IIae, 98, 1, édition de l'Aquinas Institute, *Summa Theologiae*, <https://aquinas.cc>. Selon nous, il faut comprendre qu'encore une fois, Dante attribue un caractère divin à des choses ayant lieu dans le temps.

<sup>75</sup> Giovanni Boccaccio, *The Life of Dante*, traduction de Vincenzo Zin Bollettino, New York, Garland, 1990, p. 3.

proprement contemplatif à travers le langage poétique qui convient à la spéculation<sup>76</sup> et qui est le mieux adapté pour rendre l'ineffabilité divine, la *Comédie* se déploie dans le monde et se lie à lui. Elle est politique au sens fort du terme.

\* \* \*

Une étude attentive du troisième chant du *Paradis*, en plus de faire entrevoir le caractère politique et législatif de l'œuvre dantesque, a permis de retracer l'itinéraire du pèlerin dans son apprentissage de la valeur de la vie active au sein du monde. À travers les très malheureuses histoires de Piccarda et de Constance, divers éléments du récit et du discours indiquent au pèlerin en quoi cette voie est bonne et comment elle lui conviendra, lorsqu'il passera de pèlerin à écrivain. Comme, à la suite de Constance et de Piccarda, Dante sera victime d'un incident qui le tirera hors d'un lieu heureux, il lui faut pénétrer la valeur de sa future vie, qui n'advient que s'il laisse place à la volonté divine, car si elle est parfaite dans les cieux et qu'elle est apparemment facile à suivre dans le couvent, elle se manifeste aussi dans le monde, malgré toutes ses violences et ses impuretés, à travers un cœur qui élit la volonté de l'Éternel comme la sienne.

Peut-être aura-t-on remarqué qu'il s'agit là d'un rappel des chants III de l'*Enfer* et du *Purgatoire*. Les âmes du chant III sont en marge de l'enfer même, car elles n'ont pas suffisamment pris part aux affaires humaines et n'ont pensé qu'à elles seules (*Enf.*, III, 34-51). Leur marginalité volontaire et leur refus de l'engagement les condamnent. Une progression apparaît au purgatoire, où les âmes des excommuniés restent à l'écart de la montagne (*Purg.*, III, 136-138), mais sont sauvées et intégrées en la volonté divine étant donné leur repentir tardif (118-123), intégration qu'indique une métaphore de l'étreinte qui fait paraître l'individu dans sa réunion avec Dieu : la divine bonté a les « bras si larges » (« *sì gran braccia* », 122). La marginalité de l'âme du fils naturel de Frédéric II, Manfred (car c'est cette âme qui mentionne les bras de Dieu), ne prit fin qu'au dernier moment. Pour sa grand-mère Constance, l'écart physique par rapport au couvent ne l'a pas empêchée d'être toute sa vie dans le cercle de la volonté divine. Nous sommes donc témoins d'un passage d'une marginalité complète à une marginalité partielle puis d'une marginalité partielle à l'absence de marginalité.

Enfin, cette manière de rendre digne la vie active est éminemment personnelle et prend appui sur le cœur de chaque être humain; elle apparaît tenir davantage de l'éthique que de la politique.

---

<sup>76</sup> Quoi qu'en dise saint Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique*, Ia, I, 9.

Toutefois, il convient de concevoir cette adéquation entre la volonté individuelle humaine et la volonté divine comme une matrice des autres potentielles harmonisations dont il sera question dans ce chapitre. L'accord de Constance au vouloir divin, bien que partant du cœur, entraîne le déploiement d'une réalité assurément politique, soit l'avènement d'une certaine image divine sur terre qui rapproche l'aspect du monde de celui des cieux : la justice et la paix de l'Empire.

## Chapitre II. Le ciel de Mercure : un monde de noble image

C'est au chant VI que la question de l'Empire se pose de la manière la plus manifeste. Occupant l'ensemble du sixième chant, la voix de l'empereur Justinien reprend le fil du troisième (interrompu par diverses considérations sur la volonté, la destination des âmes après la mort et les vœux exposées par Béatrice) en proposant une manière extraconventuelle de réaliser la volonté divine sur la terre. Les propos de Justinien participent ainsi à la démonstration de la viabilité du monde terrestre au moyen d'une idée de l'activité politique. C'est la structure politique, telle qu'elle se concrétise dans la loi et dans la forme de l'Empire, qui fait apparaître une image divine sur la terre<sup>77</sup>. Or, l'ordre des choses humaines survient dans une certaine succession temporelle, et l'histoire elle-même doit être comprise comme un cadre où l'être humain gagne à se déployer et par conséquent à s'associer au plan politique divin. Nous traiterons d'abord de ces deux harmonisations avant d'aborder leur point culminant : le personnage muet de Romieu de Villeneuve que Dante a élu comme double au même titre que la silencieuse Constance. La stratégie narrative concernant la construction auctoriale dantesque, qui consiste à caractériser d'autres figures d'après ses propres traits, apparaît cette fois de manière très marquée.

Il nous apparaît qu'en aucun autre endroit de la *Comédie* Dante n'entretient un dialogue aussi serré avec l'un des penseurs politiques les plus influents pour le Moyen Âge, saint Augustin. Tant pour son idée de Rome que pour son idée de l'histoire, il est probablement l'un des saints avec lesquels Dante s'est le plus débattu.

### *La valeur théologique de l'instance politique : la loi*

L'intégration d'une volonté divine apparaît simplement et dès la première description que Justinien fait de lui-même : « Je fus César et suis Justinien / qui, inspiré par le premier amour, / ôtai des lois le trop et l'inutile. » (« *Cesare fui e son Iustiniano, / che, per voler del primo amor ch'ï sento, / d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano.* », 10-12) Justinien est certainement l'une des figures historiques les plus appropriées pour traiter de la loi, lui qui au Moyen Âge était représenté dans les écoles de droit comme un modèle<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Le couple formé par la loi et la paix a été noté par plusieurs critiques, dont Enrico Bisanti, *Lecture dantesche a Brescia*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2014, p. 122.

<sup>78</sup> « À partir de la redécouverte du *Corpus* justinien mise de l'avant par Irnerio et d'autres intellectuels liés à l'Université de Bologne entre les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, le souverain byzantin devient une figure symbolique du droit romain dans le milieu

et dont le Code que Dante cite dès la *Vie nouvelle*<sup>79</sup> reste encore aujourd’hui célèbre. Or, l’empereur s’assure de mentionner le caractère divin de la loi, qui est le fruit d’une inspiration — du « voler » de Dieu. Et bien qu’il s’agisse d’une épuration (« [j]’ôtai des lois le trop et l’inutile »), soit du mouvement opposé à celui de la création des lois, ses propos contribuent à en faire un Moïse laïque. Il apparaît alors que l’aspect légal de la politique vient donner une dignité à cette dernière de deux manières : d’abord dans la mise en œuvre, car elle est un moment d’inspiration et d’une forme d’établissement des requêtes divines, ensuite dans l’obéissance au code, qui constitue une voie — peut-être comparable à celle de Claire d’Assise — pour que la volonté humaine accepte de s’orienter selon la divine. Nous pouvons donc citer Claire E. Honess, qui réitère l’aspect divin de l’œuvre législative : « Il est digne de mention [...] que ce n’est pas seulement Agapit [le pape qui détourna Justinien de l’hérésie] qui est présenté en tant que faisant le travail divin [...]. Ainsi, les deux buts de la vie humaine [le bonheur terrestre et le bonheur céleste] ne correspondent pas, d’un côté, à un but simplement humain, et de l’autre, à un but divin – les deux sont, tel qu’il est dit dans la *Monarchie*, ordonnés par la divine providence<sup>80</sup>. »

De plus, comme il a été dit, la formation du Code justinien constitue un retour à l’essentiel : le travail de débroussaillage et de sélection indique qu’une forme de corruption est venue *de l’extérieur* se rajouter et occasionner quelque chose d’imparfait, malgré une sorte de noyau qui, lui, reste bon. Peut-être y a-t-il là un parallèle avec la situation de Piccarda et de Constance dans le cloître, menacées d’êtres mauvais, mais, surtout, il s’agit d’un phénomène semblable à ce que décrira Justinien plus tard dans le chant à propos des gibelins qui usent de l’Empire plutôt qu’ils ne s’y soumettent (100-106). À travers plusieurs figures successives, Justinien (et le poète) crée un schéma donnant l’impression au pèlerin (et au lecteur) d’une forme de pureté assaillie par des agents ou des éléments néfastes. Seulement, cette pureté inspirée de Dieu est *sur la terre*, comme le furent le cœur et l’action de Constance. C’est donc dire que Justinien établit une position mitoyenne entre la corruption terrestre et la perfection divine, soit une certaine perfection sur la terre — ou du moins, fixe un idéal de cette perfection par les lois.

Il convient aussi de signaler que la dignité de la loi est rehaussée par la mention de l’Incarnation, ces deux réalités suivant un mouvement commun de descente du divin vers le terrestre pour lui donner sa meilleure forme. Comme l’ont noté plusieurs commentateurs, il est notable que Justinien

---

des études de droit. » Luigi Martelli, *op. cit.*, p. 6. On remarquera aussi, à la suite d’Enrico Bisanti, que « dans le nom même de “Justinien” résonne le mot “justice” ». *Op. cit.*, p. 114.

<sup>79</sup> XIII.

<sup>80</sup> Claire E. Honess, « Divided City, Slavish Italy, Universal Empire », George Corbett et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante’s Comedy. Volume 1, op. cit.*, p. 131.

ait tamisé la loi après son adhésion à la doctrine défendue par Agapit, soit l'union hypostatique dans la personne du Christ<sup>81</sup> : sans dire que la législation revêt une hauteur similaire à celle du Christ, elle réduit la distance entre le ciel et la terre et fait venir, ou du moins donne l'occasion de faire advenir, une transcendante harmonie entre l'agir humain et la volonté divine.

Le court épisode à propos de la loi permet ainsi au pèlerin de saisir la dignité d'une activité politique. Mais elle lui donne aussi l'occasion d'entrevoir sa future entreprise poétique comme contribuant à une réalisation similaire. En effet, la figure de Justinien est conçue dans ce passage comme un (autre) double de Dante<sup>82</sup>. D'un point de vue narratif, la voix de Justinien, s'étendant sans interruption sur l'ensemble du chant, se calque sur celle du poète; son activité est appelée « ouvrage » (« *ovra* », 13); l'inspiration juridique rappelle l'inspiration poétique. On retrouve donc de nouveau – et cela contribue également à la construction auctoriale — un Dante-Solon, ou encore un Dante-sainte Claire ou un Dante-saint François : son texte, du moins la fonction de son texte, se rapproche audacieusement des règles des gouvernements et de celles des ordres religieux. Mais ce parallèle, surtout, rattache la poésie que Dante écrira à une prise de conscience du mouvement qu'est celui de l'Incarnation; pas plus tard qu'au chant suivant, Béatrice louera à Dante le sacrifice du Christ que rendit possible l'Incarnation, car : « Du premier jour à la dernière nuit, / jamais acte si haut, si magnifique, / ne fut ou ne sera » (« *Né tra l'ultima notte e 'l primo die / sì alto o sì magnifico processo, / [...], fu o fie* », *Par.*, VII, 112-114). Le pèlerin est donc doucement amené à saisir que son avenir est en quelque sorte lié au mystère de la venue du Christ sur la terre, en guidant le monde vers un ordre provenant de Dieu. Il va sans dire que ce rattachement au Christ n'est pas sans importance pour la construction auctoriale, qui par association édifie la *Comédie* en une forme d'évènement unique et grandiose. De plus, cela rapproche la *Comédie*, dans sa causalité et son autorité, des textes bibliques, que les commentateurs médiévaux tentaient constamment de rapporter à l'autorité divine<sup>83</sup>.

En somme, le début du chant VI constitue probablement l'une des plus claires légitimations du droit (et de la poésie), qu'en définissant adéquatement ou en suivant honnêtement fait parvenir

---

<sup>81</sup> Voit notamment Joan M. Ferrante, *op. cit.*, p. 267 et Robin Kirkpatrick, « Massacre, *Miserere* and Martyrdom », George Corbett et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante's Comedy. Volume 1*, *op. cit.*, p. 116-117. Le monophysisme de Justinien ne semble toutefois pas avéré historiquement; c'est la lecture de l'ouvrage de son maître Brunetto Latini qui aurait induit Dante en erreur. Enrico Bisanti, *op. cit.*, p. 114.

<sup>82</sup> Cette hypothèse et la phrase qui suit doit beaucoup à Luigi Martelli, *op. cit.*, p. 29-33.

<sup>83</sup> Voir Alastair Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2010 [1988], p. 40-72, pour l'intérêt davantage porté vers l'autorité divine (plutôt qu'humaine) dans les commentaires des Écritures.

l'être humain à un accord avec la volonté divine<sup>84</sup>. Le pèlerin est donc amené dans une tout autre direction que celle de l'avenue augustinienne, dont la tendance est sans aucun doute à la déconsidération du droit humain (malgré un accord pratique). Pour le Père de l'Église qui ne connaissait pas l'œuvre de Justinien, une loi qui n'est issue ni de l'Ancien ni du Nouveau Testament ne se présente aucunement comme inspirée et comme permettant une réelle justice. Au contraire, du moins dans son application, elle apparaît comme une suite d'erreurs et de tortures inutiles<sup>85</sup>. À ses yeux, ce n'est pas la justice d'un quelconque État qui peut correspondre à la volonté divine, mais bien la volonté individuelle de chacun des êtres humains, qui obéissent à l'État s'il dit juste, et qui lui désobéissent s'il brime la pratique de la foi. L'État est une institution humaine et non pas le fruit d'une inspiration venue des cieux, et « il ne faut pas en effet appeler droits, ni considérer comme droits les iniques institutions des hommes<sup>86</sup> ». À l'inverse, Dante ne justifie pas la politique par une philosophie ou une théologie de l'obéissance requise pour atteindre une maigre paix terrestre, mais sur une défense de l'aspect divin de la loi (laquelle permet probablement une paix plus riche que celle à laquelle pense Augustin). Lui et Augustin se séparent à l'embranchement de la loi, l'évêque d'Hippone décrivant par ces mots l'attitude de la personne chrétienne devant les normes humaines :

différences de mœurs, de lois, d'institutions, toutes choses qui servent à obtenir ou maintenir la paix terrestre, peu lui importe; elle n'en retranche rien, elle n'en détruit rien; que dis-je? Elle les conserve et les suit. Car toutes, nonobstant leurs diversités, selon la diversité des peuples, tendent à une seule et même fin, la paix d'ici-bas, si toutefois elles laissent à la religion la liberté d'enseigner le culte du seul et vrai Dieu. La cité du ciel use donc, en ce pèlerinage, de la paix de la terre [...]<sup>87</sup>.

À l'inverse, pour l'auteur de la *Comédie*, la loi a une valeur propre; le Code confirme la valeur de l'Empire et l'élève au-dessus d'une « troupe de brigands<sup>88</sup> ». On connaît l'anecdote d'Alexandre le Grand demandant à un pirate : « À quoi penses-tu d'infester la mer? » et la réplique de ce dernier : « À quoi penses-tu d'infester la terre<sup>89</sup>? ». Si c'eût été Justinien et non Alexandre qui eût rencontré le pirate, sa réponse, certes hardie, eût néanmoins été vaine. Et justement, la deuxième inspiration de Justinien est l'extension de l'Empire.

---

<sup>84</sup> L'enseignement semble avoir été reçu par le pèlerin qui, devenu narrateur, invective ironiquement Florence en faisant voir que c'est le propre des mauvaises cités aux lois changeantes et mal appliquées de ne pas diriger les citoyens vers l'action juste. Cela survient d'ailleurs dans un autre chant VI, celui du *Purgatoire* (139-147).

<sup>85</sup> Voir *La Cité de Dieu*, XIX, 6.

<sup>86</sup> *Ibid.*, XIX, 21.

<sup>87</sup> *Ibid.*, XIX, 17. Peut-être le poète florentin serait-il en accord avec ces termes en ce qui concerne de plus petites communautés politiques. Il existe cependant une loi première, celle de l'Empire.

<sup>88</sup> *Ibid.*, IV, 4.

<sup>89</sup> *Id.* L'anecdote est tirée du *De republica* de Cicéron.

Au cours du sixième chant, le pèlerin est conduit par le discours de Justinien à travers trois moments civilisationnels. Les vers 1 à 27 narrent les entreprises de Justinien; les vers 28 à 96 indiquent le modèle romain d'après lequel elles sont en fait orientées; les derniers peignent un sombre tableau de l'Italie que connût Dante. Ainsi, les premiers vers, lorsqu'ils sont étudiés à l'aune des vers mitoyens, constituent une illustration de ce que la politique permet d'envisager.

Justinien affirme :

Dès que je fus dans la voie de l'Église  
il plut à Dieu de m'inspirer par grâce  
le haut labeur où je mis tout mon être :  
confiant mon armée à Bélisaire,  
je vis la main du ciel le soutenir,  
signe pour moi de m'astreindre à la paix.

*Tosto che con la Chiesa mossi i piedi,  
a Dio per grazia piacque di spirarmi  
l'alto lavoro, e tutto 'n lui mi diedi;  
e al mio Belisar commendai l'armi,  
cui la destra del ciel fu sì congiunta,  
che segno fu ch' i' dovessi posarmi.  
(22-27)*

Encore une fois, l'élan divin est noté. Justinien parvient à redonner une silhouette à l'Empire qui semble celle voulue par Dieu, qui soutient Bélisaire jusqu'à l'obtention d'une paix, d'un arrêt. Mais si la « droite de Dieu » constitue un fort signe de l'accord entre la forme politique et la volonté divine, c'est l'« image » divine qui apporte sa confirmation à la validité de l'Empire romain. On retrouve donc un peu plus loin dans le chant une idée qui joue un rôle capital dans la *Monarchie*<sup>90</sup> : « Puis, à l'approche du temps où le ciel/voulut le monde en paix à son image,/César reprit, par le vouloir de Rome,/l'emblème. » (« *Poi, presso al tempo che tutto 'l ciel volle/ redur lo mondo a suo modo sereno,/ Cesare per voler di Roma il tolle.* », 55-57) Au temps du Christ, donc, la terre arborait pour ainsi dire le sceau de Dieu, et la tentative justinienne de reconstitution d'un Empire envahi et brisé revêt par là, à la lumière des vers 55 à 57, l'allure d'un retour à une forme ordonnée par le Ciel (un retour probablement impossible, car l'Incarnation qui demanda une telle paix est le point focal de l'histoire<sup>91</sup>). Justinien, qui loue l'action de César, illustre ainsi un exemple d'insertion en la volonté divine (« le haut labeur où je mis tout mon être »), insertion qui contribue à rapprocher les instances politiques et leur étendue de ce qu'on pourrait

<sup>90</sup> Dans tout le livre I, mais surtout en I, 4.

<sup>91</sup> Honess affirme : « La paix universelle réalisée sous Auguste dans la *plenitudo temporis* s'oppose manifestement au manque universel de paix exemplifié dans l'Italie contemporaine [...]; mais Dante indique clairement, à travers le récit de Justinien, qu'il s'agit d'une situation unique — c'est-à-dire qu'il n'y a jamais eu de paix universelle dans le monde entier sous un parfait monarque excepté à ce moment sous Auguste. Tout ce qui vient avant ce moment n'est qu'une préparation, et ce qui vient après n'est qu'un écroulement historique. » « *Divided City, Slavish Italy, Universal Empire* », art. cit., p. 132-133.

qualifier d'un modèle — l'Empire s'étendant aux quatre coins du monde connu, qui sera le sujet du premier livre de la *Monarchie*.

L'impression d'un modèle est d'ailleurs confirmée par la première périphrase évoquant l'étendue de l'Empire : « l'ombre sacrée de son plumage [celui de l'aigle impérial] » (« *l'ombra de le sacre penne* », 7). En plus de rendre manifeste le lien entre l'Empire et le divin au moyen du « *sacre* », elle évoque la fraîcheur, l'unité, la tranquillité et la paix de l'Empire, en présentant son territoire comme la conséquence d'une figure intermédiaire — l'aigle qui, par son vol, se situe justement entre le ciel et la terre. On ne pourrait être plus loin de « l'hostilité d'Augustin vis-à-vis de la Rome classique<sup>92</sup> », lui qui, plus clairvoyant que Dante, a vu en Rome et ses frontières une entité politique sans doute passagère au même titre que l'empire des Assyriens<sup>93</sup>.

Dans le texte de Dante, en revanche, l'idée d'un cheminement politique joignant la terre et le ciel perce par le biais d'une allusion matrimoniale : « Quand Constantin eut inversé le vol/de l'aigle — qui suivit le cours des astres/jadis avec l'époux de Lavinia [...] » (« *Poscia che Costantin l'aquila volse/contr' al corso del ciel, ch'ella seguio/ dietro a l'antico che Lavina tolse [...]* », 1-3). Se référant à l'épopée d'Énée narrée par Virgile et Tite-Live et dans laquelle le héros troyen prépare la fondation de l'Empire romain en s'installant en Italie et en s'unissant à Lavinia, Justinien décide de qualifier Énée d'après son mariage, mettant ainsi l'ensemble du chant sous ce signe. De ce fait, l'expédition d'Énée apparaît comme une *rencontre* entre l'Empire et le Latium, entre une instance politique et une terre. Le chant VI du *Paradis* reprend ici un thème du même chant du *Purgatoire*, dans lequel le narrateur fait de Rome sans empereur une femme « veuve, esseulée » (« *vedova e sola* », *Purg.*, VI, 113) en raison de l'absence de son César<sup>94</sup>. C'est donc selon l'état le plus doux, si lié à l'amour que les Clarisses dormant avec l'Époux en font leur modèle de relation à Dieu (voir le chapitre précédent et *Par.*, III, 101) et si évocateur qu'on emprunta maintes fois son lexique pour traiter du rapport entre l'Église et Dieu, que Justinien souhaite aborder la forme de l'Empire s'unissant aux terres par les armes et le gouvernement, et assure (selon des termes qui viendraient peut-être peu spontanément au lecteur moderne) l'idée d'une adéquation et d'une harmonie toujours à retrouver et à actualiser.

---

<sup>92</sup> Tristan Kay, « Politics », Manuele Gragnolati *et alii* (dir.), *The Oxford Handbook of Dante*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>93</sup> Voir *La Cité de Dieu*, IV, 6-7.

<sup>94</sup> Claire E. Honess (« Divided City, Slavish Italy, Universal Empire », art. cit., p. 135) note en outre l'emprunt aux *Lamentations*, I, 1, ce qui confirme l'aspect spirituel d'une telle perte : « Comment est-elle assise solitaire, la ville pleine de peuples? elle est devenue comme veuve, la maîtresse des nations; la reine des provinces a été assujettie au tribut. » Dante cite d'ailleurs ce passage en ouverture de sa onzième épître.

Car, comme il a été dit, l'amplitude de l'Empire ne rencontre plus l'extension et la paix qu'elle eut lors du temps d'Auguste. Son « *volo* » (VI, 62) a changé de direction<sup>95</sup> (1-2), de même que son ombre a changé de forme. Comme ses intendants prennent le pouvoir, meurent et se succèdent, de même l'Empire est géographiquement altéré — ce qui n'est pas sans rappeler les phases de paix, de guerre et d'exil du peuple hébreu, de même que la fuite des Troyens menée par Énée. Cependant, afin que ces changements n'apparaissent point comme une suite d'imperfections au pèlerin, la pérennité de l'Empire doit émerger de la discussion; et c'est par la permanence de cette institution qu'il est possible de retracer sa constante unité dans l'ondoiement du monde, que les lois et le territoire de juridiction visent à soumettre à l'influence divine. Et ainsi, de même que Justinien étend sa parole à l'ensemble du chant et de même qu'il s'assure de filer une métaphore aviaire tout au long de son discours, de même il relate l'histoire en lui accordant (d'une manière tout à fait romaine) une unité et une valeur. Car c'est en effet la succession d'événements mis en récit que constitue l'histoire qui permet de ne pas concevoir les fluctuations comme un flot interminable d'imperfections; et c'est pourquoi la valeur de l'Empire est garantie et continue à se garantir, pour Justinien et pour le poète, par son histoire :

Jusqu'ici, ma réponse ne concerne  
 que ta question première; mais je dois,  
 vu sa tournure, y adjoindre une suite,  
 pour que tu juges de quel droit s'élèvent  
 contre l'emblème sacro-saint de l'aigle  
 ceux qui l'usurpent et ceux qui l'affrontent!

*Or qui a la question prima s'appunta  
 la mia risposta; ma sua condizione  
 mi stringe a seguitare alcuna giunta,  
 perché tu veggì con quanta ragione  
 si move contr' al sacrosanto segno  
 E chi 'l s'appropria e chi a lui s'oppone.*  
 (28-33)

### *Le tout de l'histoire*

Justinien se fait virtuose de la narration historique laudative et, en à peine quelques dizaines de vers (34-96), parvient à conter Rome d'Énée à Charlemagne. Condensant une vaste histoire en une brève fresque (ce qui n'est pas sans rappeler la description du bouclier forgé par Vulcain dans l'*Énéide*<sup>96</sup> dont il sera question plus loin), l'empereur donne à l'épopée romaine un lustre éclatant (48), triomphal (52), qu'il est bon d'encenser (48). C'est une histoire dont la grandeur apparaît par le nombre de ses vénérables exploits (qu'accumulent et accentuent les anaphores « ce qu'il fit » [« *quel che fé* », 58, 61 et 73] et « avec lui » [« *con costui* », 79 et 80]), qui ne sauraient être ignorés (« *tu sais* ce qu'il fit<sup>97</sup> », « Tu sai

<sup>95</sup> Sur ce sujet, voir Joan M. Ferrante, *op. cit.*, p. 267.

<sup>96</sup> VIII, 626-731.

<sup>97</sup> Nous soulignons et traduisons.

*ch'el fece*», 37, 40 et 43) tant ils sont dignes de resplendir<sup>98</sup> : car César amène la paix (80), tandis que Titus rend directement justice à la mort du Christ (91-93) et Charlemagne se fait *advocatus Ecclesiae*<sup>99</sup> (94-96). (On ne peut qu'admirer la construction de ce chant, articulé autour de quatre figures impériales, Justinien, César, Titus et Charlemagne, qui forment un accord symétriquement réalisé : César et Titus participent à la *plenitudo temporis*, dans le moment le plus parfait de l'histoire, alors que Charlemagne et Justinien illustrent une tentative de retour à un meilleur état; Justinien et César inscrivent leurs actions dans l'une des finalités laïques de la politique, la paix et la loi, tandis que Titus et Charlemagne servent d'adjuvants à des entreprises plus directement religieuses à travers la vengeance de la mort du Christ et l'aide à l'Église.) De plus, il s'agit d'une épopée mue par la « *virtù* » (34), terme aussi utilisé pour traiter de l'influence astrale. Au pèlerin est donc présentée une grandeur qui apparaît ainsi au-dessus des êtres humains, mais portée par ceux-ci; même, l'histoire romaine et particulièrement la geste césarienne est dite ineffable par Justinien, terme qui, étrangement, est généralement réservé à Dieu, au paradis ou à la beauté de Béatrice : « Son ample vol, lorsque, laissant Ravenne,/il sauta par-dessus le Rubicon,/plume ni langue ne saurait le suivre. » (« *Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna/e saltò Rubicon, fu di tal volo,/che nol seguiteria lingua né penna.* », 61-63)

Or, l'agent principal de cette aventure grandiose n'est pas un homme en particulier, mais, plutôt, une figure englobante dont l'unité traverse le chant : c'est l'aigle, emblème de Rome, dont nous avons d'ailleurs déjà évoqué le caractère intermédiaire. C'est l'aigle qui gouverne le monde (8); c'est son « vol » (« *volo* », 62) qui constitue l'unité de l'Empire et de l'histoire. Les humains trouvent une valeur et une gloire certaines en s'inscrivant dans cette histoire avec laquelle ils s'identifient et partagent ainsi la grandeur. À ce sujet, le chiasme introductif de Justinien est éclairant : « je fus César et suis Justinien » (« *Cesare fui e son Iustiniano* », 10). Le temps passé évoque l'aspect transitoire de la charge impériale — qui se lègue de main en main et n'appartient en fait qu'à l'aigle seul — et le doublon du verbe « être » fait état de la double identité de l'empereur, dont le rôle est si considérable qu'il revêt temporairement le même degré d'être pour lui que sa personne propre. Mais César est, par-dessus tous les autres, celui qui affiche la plus grande adéquation entre son être et l'aigle :

Puis, à l'approche du temps où le ciel  
voulut le monde en paix à son image,  
César reprit, par le vouloir de Rome,  
l'emblème : et ce qu'il fit, du Var au Rhin,

*Poi, presso al tempo che tutto 'l ciel volle  
redur lo mondo a suo modo sereno,  
Cesare per voler di Roma il tolle.  
E quel che fé da Varo infino a Reno,*

<sup>98</sup> La qualification de Dante en tant que celui qui connaît les grands faits romains n'est pas non plus anodine, et le confirme dans sa capacité à les narrer, à faire une nouvelle *Énéide* ou une nouvelle *Cité de Dieu*, à proposer une large vue historique sur les événements. Cela sera traité dans le quatrième chapitre de ce mémoire.

<sup>99</sup> Enrico Bisanti, *op. cit.*, p. 120.

Isère et Loire et Seine ont pu le voir  
 et tous les vals qui font enfler le Rhône.  
 Son ample vol, lorsque, laissant Ravenne,  
 il sauta par-dessus le Rubicon,  
 plume ni langue ne saurait le suivre.  
 Il tourna vers l'Espagne son armée,  
 puis vers Duras; et il frappa Pharsale  
 si dur, qu'au Nil le deuil en fut cuisant;  
 Il revit Simois où gît Hector  
 et Antandros d'où il était parti,  
 puis s'élança pour meurtrir Ptolémée;  
 Fondit de là pour foudroyer Juba;  
 fit volte-face vers votre Occident  
 où sonnaient les trompettes de Pompée.

*Isara vide ed Era e vide Senna  
 E ogne valle onde Rodano è pieno.  
 Quel che fè poi ch'elli uscì di Ravenna  
 e saltò Rubicon, fu di tal volo,  
 Che nol seguitaria lingua né penna.  
 Inver' la Spagna rinvolve lo stuolo,  
 poi ver' Durazzo, e Farsalia percosse  
 sì ch'al Nil caldo si sentì del duolo.  
 Antandro e Simeonta, onde si mosse,  
 rivide e là dov' Ettore si cuba;  
 e mal per Tolomeo poscia si scosse.  
 Da indi scese folgorando a Juba;  
 onde si volse nel vostro occidente,  
 Ove sentia la pompeana tuba.  
 (55-72)*

L'ensemble de ces vers sont construits d'après des verbes au singulier indiquant un agent unique. Seulement, pour le pèlerin et pour le lecteur, l'identité de cet agent est ambiguë, car il peut s'agir de César comme de l'emblème. C'est César qui passa le Rubicon, mais c'est par un langage aviaire que ses exploits fougueux sont relatés; ainsi le conquérant et l'aigle se jumellent en une sorte de calque.

Ce que donne à penser la manière justinienne de raconter l'histoire, c'est qu'il existe non seulement la loi et la structure impériale qui, toutes deux, étendent une certaine influence divine sur la terre, mais encore un grand récit, celui de l'Empire que souhaite la Providence (noter le rapprochement sémantique créé par la paronomase liant le vouloir divin, « voler », « volle », et le vol de l'aigle, « volse », « volo ») et qui offre une trame dans laquelle l'être humain gagne à s'intégrer. L'erreur politique des mauvais hommes est justement de refuser ce récit et de tenter de dévier l'institution impériale selon leur propre plan, leur propre récit, leur propre *cupiditas*, que ce soit en l'utilisant ou en l'arrêtant<sup>100</sup>. Les guelfes et les gibelins se trouvent ainsi dans une position analogue à celle de Fiesole, à qui parut amère la victoire romaine (54); ils se situent pour cette raison aux marges de l'histoire et ne font que la miner. De ce fait, si le pèlerin entrevoit que certains ramènent la politique à une suite de luttes intestines et basses, il devine néanmoins que les évènements humains octroient aux êtres bons la possibilité de s'inscrire dans l'histoire et par le fait même de participer à l'inscription de cette histoire dans le monde au moyen de l'action.

<sup>100</sup> Le chant VI du *Paradis* file ainsi un thème déployé dans les autres chants VI de la *Comédie*, où l'on retrouve comme cause du mal politique l'« envie » (« *invidia* », *Enf.*, VI, 50), la « convoitise » (« *cupidigia* », *Purg.*, VI, 104). Voir Claire E. Honess, « Divided City, Slavish Italy, Universal Empire », art. cit., notamment p. 123 et 127. De plus, le modelage imposé et indu de l'histoire selon ses propres désirs se retrouve aussi au chant XVII du *Paradis*, comme le remarque Catherine Keen dans *Dante and the City*, Stroud, Tempus, 2003, p. 228.

C'est entre autres dans ce contexte qu'il faut comprendre les paroles de l'empereur qui suivent son récit de Rome, où il traite de l'orgueil et du désir de renommée, qui contraste avec la situation des âmes dans le ciel de Mercure ici décrite :

Cette petite étoile se décore  
de bons esprits qui ont été actifs  
pour que l'honneur et le renom les suivent;  
certes, quand le désir vise ces buts,  
déviant de la sorte, les rayons  
de l'amour vrai tendent moins vifs au ciel.  
Mais c'est une partie de notre joie  
de mesurer notre salaire au mérite,  
ne le voyant ni moindre ni plus grand :  
Ainsi la vive justice embellit  
notre désir au point qu'il ne peut plus  
jamais se tordre vers quelque malice.  
Des voix diverses font un doux accord :  
ainsi divers degrés de vie heureuse  
font l'harmonie suave de ces sphères.

*Questa picciola stella si correda  
d'i buoni spirti che son stati attivi  
perché onore e fama li succeda :  
e quando li disiri poggian quivi,  
sì disviando, pur convien che i raggi  
del vero amore in sù poggin men vivi.  
Ma nel commensurar d'i nostri gaggi  
col merto è parte di nostra letizia,  
perché non li vedem minor né maggi.  
Quindi addolcisce la viva giustizia  
in noi l'affetto sì, che non si puote  
Torcer già mai ad alcuna nequizia.  
Diverse voci fanno dolci note;  
così diversi scanni in nostra vita  
Rendon dolce armonia tra queste rote.  
(112-126)*

Ayant recueilli un enseignement sur la grandeur d'un ordre dans lequel il est bon que l'homme s'incorpore, le pèlerin est prêt à en recevoir un sur l'amour de la gloire. Comme dans le cas de la volonté brisée, le poème est indulgent avec une forme d'orgueil, faute qui peut pourtant être appréhendée comme « le commencement de tout péché<sup>101</sup> » : Justinien concilie cet amour pour soi avec l'amour pour Dieu, en affirmant que le second n'atteint pas sa pleine vigueur, et non qu'il disparaît, lorsque le premier survient. Ainsi, les propos de Justinien font de l'amour de la gloire un moteur des actions humaines qui permet aux bons esprits actifs d'obtenir un mérite en réalisant d'une certaine manière la volonté divine<sup>102</sup>.

Mais surtout, Justinien fait intervenir la notion de mérite qui procure la joie aux âmes logées au paradis. C'est donc dire que les lumières du ciel de Mercure s'enchantent du bien qu'elles ont fait sur la terre — peu importe son étendue — et, de ce fait, du rôle qu'elles y ont joué, de la manière selon laquelle elles ont participé noblement au plan divin. Le passage de la gloire sociale au mérite n'est pas un thème nouveau et est, par exemple, tout à fait boétienne : « Le mérite possède en effet une dignité qui lui est propre et qu'il communique automatiquement à ceux qui en font preuve. Mais comme les honneurs décernés par le peuple ne peuvent avoir le même effet, il apparaît clairement qu'ils ne

---

<sup>101</sup> Ben Sira le Sage, X, 15.

<sup>102</sup> On peut ainsi affirmer, à la suite de Luigi Martelli, qu'il y a bel et bien synthèse entre la « magnanimité — typiquement païenne — [...] et la foi chrétienne [...] une conciliation [...] entre la *magnanimitas* et l'*humilitas* chrétienne » (*op. cit.*, p. 26), bien que, comme les figures vétérotestamentaires de la page 49 l'indiquent, il faille nuancer cette dichotomie.

possèdent pas en propre la beauté de la dignité<sup>103</sup>. » On le retrouve également comme solution à l'orgueil critiqué par le Siracide<sup>104</sup>. La clairvoyance, la « vive justice » (*Par.*, VI, 121), font en sorte que le désir « ne peut plus/jamais se tordre vers quelque malice » (122-123) : le remède à l'orgueil est ainsi la justice qui ramène l'être humain à la divinité non pas en gommant la beauté des événements, mais en faisant valoir le mérite et en indiquant la place de l'individu au sein du tout ordonné par Dieu, dans lequel les âmes ne souhaitent pas changer de place, monter ou descendre.

Et nous revenons ici à l'ordre dont il a été question plusieurs fois. Le pèlerin apprend que l'ordre s'orne de la gloire, et que l'individu y travaille et obtient, par son labeur, une participation à la gloire divine<sup>105</sup>. Qu'on remarque d'ailleurs le contraste entre ce moment et un autre où la gloire est en jeu. Au *Purgatoire*, Odéris traite de la gloire comme d'une succession potentiellement infinie d'honneur et d'oubli des grandes œuvres des mortels, des miniatures aux poèmes en passant par les fresques (*Purg.*, XI, 82-102). Le conflit et la compétition s'apaisent en *Paradis* VI dans la formation d'un tout où la grandeur de l'un ne mine pas celle de l'autre, mais concorde avec elle à l'institution une harmonie.

La forme du ciel devient ainsi une sorte de confirmation spatiale de l'unité du récit temporel — ce que l'on retrouvera aussi dans le discours de Folquet au neuvième chant. Dès le chant V, les âmes de Mercure, tout en apparaissant chacune selon sa « fulguration » (« *folgór* », *Par.*, V, 108), émergeaient dans leur cohésion au moyen d'un jeu sur les pronoms (qui fait parler à la première personne du pluriel chacune des âmes singulières) et d'une comparaison qui mobilise une fois de plus le lexique aquatique relevé dans le troisième chant :

Tels, du profond d'un vivier pur et calme  
s'élancent les poissons vers ce qui tombe,  
s'ils croient pouvoir y trouver leur pâture,  
ainsi vis-je accourir bien plus de mille  
splendeurs, et en chacune j'entendais :  
« voici qui fera croître nos amours » [...].

*Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura  
traggonsi i pesci a ciò che vien di fori  
per modo che lo stimin lor pastura,  
sì vid' io ben più di mille splendori  
trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:  
"Ecco chi crescerà li nostri amori."  
(Par., V, 100-105)*

Mais pour le ciel de Mercure, c'est le chant VI qui amène le thème de la diversité au sein de l'unité vers un point culminant. Reprenant le questionnement relatif au positionnement des âmes dans le règne céleste (soulevé au chant III), Justinien use d'un langage qui ne saurait être anodin dans une œuvre littéraire, soit celui de la musique : « Des voix diverses font un doux accord:/ainsi divers degrés

<sup>103</sup> *La Consolation de la philosophie*, III, 6.

<sup>104</sup> Ben Sira le Sage, X, 31. La Vulgate affiche d'ailleurs le terme « *meritum* ».

<sup>105</sup> C'est d'ailleurs l'une des avenues expliquant le choix temporaire de la vie active pour saint Thomas d'Aquin : « par surabondance d'amour divin et en vue d'accomplir la volonté de Dieu pour sa gloire [une personne] supporte parfois d'être privée pour un temps de la douceur de la contemplation divine. » *Somme théologique*, *IIa IIae*, 182, 2.

de vie heureuse/ font l'harmonie suave de ces sphères. » (« *Diverse voci fanno dolci note;/ così diversi scanni in nostra vita/ rendono dolce armonia tra queste rote.* », 124-126)

Or, ce qui est remarquable, c'est que le propos de ce passage décrivant le ciel peut aussi bien s'appliquer, et même invite à s'appliquer, à l'histoire romaine que vient tout juste de narrer Justinien. Car l'unité de l'harmonie rappelle l'aigle, et la diversité des notes, les actions humaines. L'analogie musicale peut s'appliquer à la narration justinienne, dont le caractère mélodieux a été révélé au moyen de deux dérivations à la fin du cinquième chant : « l'image sainte/[...] me répondit/de la façon que le chant suivant chante » (« *la figura santa/[...] mi rispuose/nel modo che 'l seguente canto canta* », *Par.*, V, 137-139). Bien qu'il s'agisse d'une remarque du narrateur, il est envisageable qu'il l'ait indiquée justement parce Justinien apparaît *chanter* (« *canta* »). Quoi qu'il en soit, le rapprochement entre le discours de l'empereur et une harmonie *artistique* est évident : comme il a été mentionné, la geste césarienne appartient à cette part des événements humains que les poètes aspirent à narrer, mais qu'aucun talent ne peut rendre (« plume ni langue ne saurait le suivre », « *nol sequiteria lingua né penna* », 63); de plus, la concision justinienne disposant plusieurs siècles en quelques vers évoque le bouclier d'Énée où furent gravés par Vulcain les temps héroïques de Rome. On retrouve donc une fois de plus des événements singuliers unifiés et ouvragés en un tout artistique et admirable par un regard immortel.

L'histoire humaine apparaît par conséquent comme un tout et un grand art. Le sixième chant reprend ainsi le rapprochement classique (romain, surtout) qui, à travers l'épopée notamment, tissait les événements du monde en un récit et associait histoire et poésie, histoire et art. La qualité humaine qu'intime une telle perspective est l'acceptation d'un rôle bon, ou bien le désir de s'inscrire dans une histoire; et on retrouve ici une similarité entre la *pietas* d'Énée fondant la nouvelle Rome et l'humilité des figures de l'Ancien Testament qu'intègre saint Augustin à la trame historique des livres XV à XVIII de *La Cité de Dieu*, qui tente de parcourir les événements humains à travers un fil d'Ariane ecclésial, faisant du temps un « sublime chant des siècles<sup>106</sup> », dans lequel la hauteur des figures véritablement chrétiennes est relevée par antithèse aux figures de la cité terrestre<sup>107</sup>.

Tous ces éléments concourent à faire des événements humains un tout qui prend une forme artistique, ce que l'apparemment simple tercet « Des voix diverses font un doux accord:/ ainsi divers degrés de vie heureuse/ font l'harmonie suave de ces sphères » affirme aussi, mais pour les cieux. Après

---

<sup>106</sup> XI, 18.

<sup>107</sup> On pressent probablement que cette comparaison avec *La Cité de Dieu* a d'importantes implications pour la *Comédie*, qui tente aussi de suivre par la langue et la plume (*Par.*, VI, 61-63) différents moments de l'histoire. Nous tenterons d'en éclairer certaines dans la seconde partie de ce mémoire.

que le pèlerin a entrevu la grandeur et l'unité de l'histoire dans laquelle il peut s'intégrer<sup>108</sup> et ainsi participer à la gloire divine, ces trois vers de Justinien viennent non seulement exprimer le bonheur des âmes au paradis, mais aussi légitimer la forme que Justinien a donnée à l'histoire en l'associant à l'harmonie mélodieuse que Dieu a donnée aux cieux. Justinien a appris à Dante à lire l'histoire; au soir de son discours, il lui montre qu'encore une fois, une réalité se déployant sur terre obéit à une logique similaire à celle des cieux.

Aussi, l'épilogue est consacré à Romieu de Villeneuve, qui n'a pas obtenu la gloire sur terre, mais s'est harmonieusement inscrit dans l'histoire à travers son action méritoire contribuant à étendre la paix.

### *Romieu de Villeneuve : l'histoire invisible*

Romieu n'a pas obtenu les honneurs terrestres auxquels il aspirait. Après avoir traité de l'ensemble de l'histoire romaine, Justinien affirme dans les derniers vers :

Et dans la perle où tu es à présent  
luit la lumière de Romieu, dont l'œuvre  
fut mal goûtée, encor que belle et grande.  
Mais ceux des Provençaux qui l'inquiétèrent  
n'en ont pas ri : car dure est notre route  
quand le bien faire d'autrui nous dépote.  
Si Raymond Béranger put voir les quatre  
filles qu'il eut devenir quatre reines,  
ce fut grâce à Romieu, l'humble étranger.  
Plus tard, ému par de louches murmures,  
il demanda des comptes à ce juste,

*E dentro a la presente margarita  
luce la luce di Romeo, di cui  
fu l'ovra grande e bella mal gradita.  
Ma i Provenzai che fecer contra lui  
non hanno riso; e però mal cammina  
qual si fa danno del ben fare altrui.  
Quattro figlie ebbe, e ciascuna reina,  
Ramondo Beringhiere, e ciò li fece  
Romeo, persona umile e peregrina.  
E poi il mosser le parole bieche  
a dimandar ragione a questo giusto,*

<sup>108</sup> Roberto Mercuri traite aussi d'une intégration au sein d'un ordre historique, quoique figurativement. « Dante e l'esilio », *Arzana*, n° 16-17, 2013, p. 247. Cependant, c'est probablement Joan M. Ferrante, qui traite le plus de la question de l'intégration en un ordre, en en faisant le thème politique central du *Paradis* : « À chaque niveau de son parcours à travers les planètes, Dante voit un groupe d'âmes harmonieux; il voit d'abord ceux qui furent motivés davantage par leurs propres besoins que par un souci pour autrui — mais qui, néanmoins, servirent Dieu et le genre humain; ils apparaissent tels qu'ils agirent durant leur vie, en tant qu'individus au sein du groupe. Lorsqu'il monte, cependant, il voit des âmes qui ont intégré leur individualité en une figure symbolique (des roues, une croix, un aigle, une échelle), ce qui représente la manière selon laquelle ils vécurent, plaçant le bien commun avant leur bien propre. » *Op. cit.*, p. 253. Comme les premiers chapitres de ce mémoire l'indiquent, nous nous accordons avec Ferrante quant à l'importance de l'incorporation dans le tout. Nous nous accordons également quant à l'orientation parfois individualiste des âmes dans les premières sphères célestes, en proposant toutefois une nuance, car si ces âmes vécurent pour la gloire, elles s'inscrivirent malgré tout dans une *histoire* qui elle aussi a une figure, l'aigle. Néanmoins, il faut reconnaître que ce type d'intégration que nous ajoutons à celles repérées par Ferrante est insuffisant pour le salut. Le fait qu'un personnage comme César soit loué au ciel en tant que superposé à la figure impériale, mais qu'il ait sa place en enfer, en plus d'illustrer l'une des difficultés que rencontra probablement Dante dans sa pensée politique et religieuse, montre que, malgré la noblesse de l'activité politique, d'autres éléments sont individuellement nécessaires à l'homme pour être sauvé. Néanmoins, à Énée, César et aux autres âmes glorieuses sont épargnées les peines des autres suppliciés, peut-être justement parce que leur renom, à l'inverse d'autres figures infernales, est synonyme de bonne œuvre : « L'honneur [...] de leur renom, / qui dans ta vie là-haut résonne encore, / leur gagne au ciel cette grâce spéciale. » (« *L'onrata nominanza / che di lor suona sù ne la tua vita, / grazia acquista in ciel che s'li avanza.* », *Enf.*, IV, 76-78)

qui lui restitua douze pour dix  
et puis quitta ses terres, pauvre et vieux.  
Si le monde savait quel cœur il eut,  
Mendiant sa vie bouchée après bouchée,  
ceux qui le louent le loueraient plus à fond!

*che li assegnò sette e cinque per diece,  
indi partissi povero e vetusto;  
e se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe  
mendicando sua vita a frusto a frusto,  
assai lo loda, e più lo loderebbe.*  
(Par., VI, 127-142)

Cela n'empêche cependant pas son œuvre (le terme utilisé est d'ailleurs « *ovra* », comme dans le cas de Justinien), d'avoir été « belle et grande ». En effet, il a participé, même en dehors de l'Empire et sans tomber dans la malice des guelfes et des gibelins, à ses objectifs de paix et d'unité, en contribuant à unifier l'Europe au moyen de mariages<sup>109</sup>, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les premiers vers du chant, où le gouvernement romain épousait le monde comme Énée Lavinia (3).

Par ces quelques vers tenant presque de l'*exemplum*, donc, Justinien confirme la grandeur de l'implication dans le plan divin. Car, bien que l'œuvre de Romieu ne soit pas louée suffisamment, l'âme n'en tire pas moins de mérite; et en fait, Justinien propose une forme de solution au manque de louange sur la terre, ces louanges qui mourront bien un jour dans une seconde mort<sup>110</sup>. Cette solution semble être un récit réel et absolu au ciel, mais seulement idéal sur terre, ce dont témoigne le conditionnel « loueraient » (« *loderebbe* »). Si les grands Romains ont inscrit leurs noms dans les pages de l'histoire, ce ne fut pas le cas de Romieu; toutefois, Justinien, lui, décide de le mentionner et de lui redonner la place que l'ingrat Raymond Béranger lui a ôtée : il existe donc au paradis une histoire épидictique qui rend visible le mérite des âmes que l'injuste postérité terrestre leur refuse (et que le narrateur, à la suite de Justinien, tente de pallier en louant lui-même Romieu<sup>111</sup>). C'est précisément ce que permet la compréhension de la gloire non comme honneur octroyé par les hommes, mais comme mérite s'inscrivant dans le plan divin.

Par ailleurs, comme la figure de Constance, l'exemple de Romieu n'est pas instructif que pour le pèlerin : il l'est aussi en ce qu'il sera poète. En d'autres mots, lorsque Cacciaguida au chant XVII lui intimera d'agir par la parole, Dante pourra se souvenir de Romieu et comprendre pourquoi il lui fut présenté — et nous, lecteurs, pouvons dès lors parvenir à une intelligence plus complète de l'œuvre dantesque. En effet, l'histoire de Romieu apparaît comme une « projection<sup>112</sup> » de ce qui arrivera à Dante. La preuve n'en est plus à faire<sup>113</sup>; notons cependant la mention de l'exil et de l'injustice faite au

---

<sup>109</sup> Joan M. Ferrante, *op. cit.*, p. 266.

<sup>110</sup> Boèce, *La Consolation de la philosophie*, II, 14.

<sup>111</sup> Que cet aspect laudatif soit l'un des traits de la *Comédie* elle-même, et de la construction du chant VI, cela ne fait aucun doute. Encore une fois, nous explorerons cette idée dans le quatrième chapitre de ce mémoire.

<sup>112</sup> Roberto Mercuri, art. cit., p. 243.

<sup>113</sup> Voir, entre autres, *Ibid.*, p. 243-245 et Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, édition d'Umberto Bosco et Giovanni Reggio, Florence, Le Monnier, 1979, <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.

personnage par ceux qu'il a servis, en plus de celle de la mendicité (« mendiant sa vie bouchée après bouchée », « *mendicando sua vita a frusto a frusto* », 141), qui annonce dans un registre similaire l'expatriation vagabonde future prophétisée par Cacciaguida (« Tu sauras comme il a saveur de sel/le pain d'autrui, et quels durs escaliers/l'on doit descendre et gravir chez les autres » « *Tu proverai sì come sa di sale/lo pane altrui, e come è duro calle/lo scendere e 'l salir per l'altrui scale* », 58-60); et, pour saisir la continuité dans l'éducation pèlerine, observons que quelques éléments rappellent Constance, dont nous avons plus haut établi le rapport avec Dante : Romieu est défini par son « cœur » (« *cor* », 140) noble face à un ennemi dont on s'efforce de marquer la pluralité, les « Provençaux » (« *Provenzai* », 130), contribuant à brosser encore une fois le portrait d'une âme persécutée par des forces envahissantes et nocives.

Que cela nous indique-t-il sur le poète Dante, et qu'est-ce que le pèlerin pourra en comprendre? En plus de rapprocher la méchanceté des Provençaux et celle des Florentins et de raffermir l'impression de leur ingratitude face à son œuvre (la *Comédie* ou ses actions lorsqu'il fut impliqué à Florence<sup>114</sup>), le passage évoque un aspect fondamental du futur engagement politique de Dante, soit son rôle d'adjuvant, comme cela avait été soulevé par la comparaison avec Constance. Ainsi, même dans les coulisses, le poète pourra réaliser une œuvre « belle et grande », qui apportera peut-être davantage de paix sur terre. Aussi, le parallèle avec le mariage est primordial, car Dante tentera de faciliter à sa façon l'avènement des épousailles entre le monde et l'Empire, le prônant face aux rivalités intestines européennes, que ce soit dans le *Banquet*, dans la *Monarchie*, ou bien dans le chant qui a fait l'objet de ce chapitre.

\* \* \*

Que Dante a-t-il donc appris — et qu'avons-nous appris, nous, lecteurs, qui avons peut-être parfois « tendu le col au pain des anges » (*Par.*, II, 11)?

Justinien a montré au pèlerin la valeur de la loi, inspirée de Dieu — et donc potentiellement la valeur de la *Comédie*. C'est notamment par la loi que l'Empire est justifié, car, en étant elle-même une manifestation de la volonté divine, elle oriente les êtres humains afin qu'ils s'y inscrivent, poursuivant dans un cadre laïque et actif le désir des clarisses.

---

<sup>114</sup> Si elle ne concerne que la sanction d'exil, l'ingratitude des Florentins fait que l'œuvre de Dante dont il est question ici est son implication politique précédant son exil. Or, nous pouvons prendre le rejet des Florentins dans un sens plus large, en ce qu'ils ont conservé la sanction d'exil de Dante (quoiqu'ils aient proposé une offre qui ne lui a pas plu) et, surtout, en ce qu'ils n'ont pas écouté le message que Dante leur faisait parvenir avec la *Comédie* ainsi que l'éducation morale et politique qu'il leur proposait, et enfin son support poétique à l'Empereur, figure avec laquelle ils entretenaient un rapport trouble.

Cet accent sur la loi ancre la réflexion de Dante dans le Moyen Âge et la place dans le sillage des penseurs anciens, et c'est l'une des choses qui fait éviter à sa position impériale les vulgaires et horribles impérialisme et totalitarisme modernes — en plus de rendre patente l'erreur fasciste d'avoir voulu mettre « Dante en chemise noire<sup>115</sup> », erreur qui naturellement n'a pu qu'aboutir à la défiguration de ses réflexions. La pensée politique qu'est l'impérialisme moderne tire son idée d'expansion non du droit, mais de l'économie<sup>116</sup>; et tout à l'opposé de Dante, qui souhaite la paix et le respect de la volonté divine, cette idée finit par admettre l'accroissement de la violence et du pouvoir comme des objectifs avoués :

jamais [avant les impérialismes et les totalitarismes] ni la violence ni le pouvoir n'avaient représenté le but conscient d'un corps politique ou l'enjeu ultime d'une politique définie. Car le pouvoir livré à lui-même ne saurait produire autre chose que davantage encore de pouvoir, et la violence exercée au nom du pouvoir (et non de la loi) devient un principe de destruction qui ne cessera que lorsqu'il n'y aura plus rien à violenter<sup>117</sup>.

Justinien semble ainsi proposer un Empire dont la finalité est une certaine paix et qu'on ne peut réduire à la terrible *libido dominandi* que saint Augustin situait au cœur de la cité terrestre, « dominée [...] par sa passion de dominer<sup>118</sup> ». Comme l'affirme Honess, l'Empire romain est plutôt appelé à « construire sur la terre une société qui imite déjà celle du ciel<sup>119</sup> », à « faire parvenir des éléments de la cité de Dieu augustiniennne [...] au sein de la cité de l'homme<sup>120</sup> ». C'est pourquoi la Rome dantesque est diamétralement opposée à la Rome augustiniennne, bien qu'elle prenne quelques fois l'allure d'une autre cité au cœur de l'œuvre du Père de l'Église, soit la Jérusalem terrestre provisoirement pacifique<sup>121</sup>.

Il est dès lors remarquable que d'une manière tout à fait augustiniennne ce chant élise l'éminente carrière de l'histoire comme vaste cadre offrant un lustre divin aux actions humaines. Rome est confirmée dans sa grandeur en tant que récit, recevant un traitement certes virgilien, mais aussi augustinienn, même, celui que saint Augustin octroie non pas à l'Empire qu'il voyait s'effondrer, mais à la cité de Dieu<sup>122</sup>. La gloire advient ainsi dans l'harmonie d'une histoire religieuse *et* politique. En cela, le

---

<sup>115</sup> Stefano Albertini, « Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista », *The Italianist*, vol. XVI, n° 1, 1996, p. 117-142.

<sup>116</sup> Hannah Arendt, *L'impérialisme*, traduction de Martine Leiris, Paris, Seuil, 2002, [1948], p. 23.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>118</sup> *La Cité de Dieu*, I, 1.

<sup>119</sup> Claire E. Honess, « Dante and the Theology of Politics », art. cit., p. 175.

<sup>120</sup> Dante Alighieri, *Four Political Letters*, traduction et introduction de Claire E. Honess, Londres, The Modern Humanities Research Association, 2007, p. 20.

<sup>121</sup> Honess note aussi la ressemblance entre la Rome dantesque et Jérusalem, en prenant toutefois appui sur l'Ancien Testament. Voir la note 91 de ce mémoire.

<sup>122</sup> Giuseppe Mazzotta (*Reading Dante*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 196-198) affirme que le chant présente un conflit entre une position virgilienne et une position augustiniennne, motivé par deux visions de Rome, l'une favorable et l'autre défavorable. Selon ce critique, une forme de résolution surviendrait dans le chant, où Dante proposerait une

sixième chant du *Paradis* rappelle divers textes bibliques où l'on trouve aussi parfois une synthèse historique, par exemple le Livre de Ben Sira le Sage (à notre connaissance peu étudié dans sa relation à l'œuvre dantesque), où paraît en quelques chapitres (XLIV-L) un long éloge « des hommes glorieux [...]. Le Seigneur leur a donné beaucoup de gloire dans sa magnificence dès le commencement du monde<sup>123</sup>. » Le discours de Justinien reprend ce genre d'énumération (où paraissent des figures vétérotestamentaires telles Hénok, Abraham, Josué et Néhémie) en l'appliquant à l'histoire romaine.

Le pèlerin a par conséquent saisi que l'activité, en s'inscrivant non pas du côté des guelfes ou des gibelins mais du côté de la paix et de Rome, permet quelque peu de faire retrouver l'image de Dieu advenue dans la paix lors de l'Incarnation. Le pèlerin est subtilement appelé à favoriser une dynamique conjugale entre l'Empire et le monde, une relation amoureuse dont il sera question dans le ciel de Vénus.

---

solution mitoyenne, affirmant que l'Empire est une force destructrice mais nécessaire. Il nous apparaît cependant que Justinien s'oppose à la perception augustinienne d'une Rome néfaste, et que l'incorporation de la pensée du Père de l'Église survient surtout par rapport à sa conception de l'histoire. Voir aussi *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 180-184.

<sup>123</sup> XLIV 1-2.

### Chapitre III. Le ciel de Vénus : du désordre mythologique à l'ordre naturel et spirituel

Comme la fin du deuxième chant annonce le sujet du troisième, la fin du septième donne un indice sur le thème du huitième. Béatrice affirme :

les quatre éléments que tu évoques  
et tous ces corps auxquels ils participent  
sont informés par des vertus créées.  
Leur matière a été créée d'abord;  
puis fut créée la vertu informante  
en ces astres qui roulent autour d'eux :  
les rayons et le cours des saintes sphères  
tirent, de ces amas prédisposés,  
l'âme de chaque animal et des plantes.  
Mais votre vie, c'est la bonté suprême  
qui l'insuffle en personne et qui l'enflamme  
d'amour pour elle et d'incessant désir.  
De là tu peux déduire, de surcroît,  
votre résurrection, si tu repenses  
comment l'humaine chair fut faite, lorsque  
Dieu façonna les deux premiers parents.

*li alimenti che tu hai nomati  
e quelle cose che di lor si fanno  
da creata virtù sono informati.  
Creata fu la materia ch'elli hanno;  
creata fu la virtù informante  
in queste stelle che 'ntorno a lor vanno.  
L'anima d'ogne bruto e de le piante  
di complession potenziata tira  
lo raggio e 'l moto de le luci sante;  
ma vostra vita senza mezzo spira  
la somma beninanza, e la innamorata  
di sé sì che poi sempre la disira.  
E quindi puoi argomentare ancora  
vostra resurrezion, se tu ripensi  
come l'umana carne fessi allora  
che li primi parenti intrambo fensi.  
(Par., VII, 133-148)*

Une fois la matière créée, elle est informée par la vertu venant des cieux pour constituer de l'eau, du feu, de la terre ou de l'air. Or, ce qui est intéressant, c'est que Béatrice prend la peine de réitérer la différence entre l'âme humaine et l'âme animale, cette dernière étant tirée des amas matériels. À l'inverse, la vie humaine est directement insufflée par Dieu, ce qui place son éternité sur un plan analogue à celle de la matière. C'est ce qui explique l'immortalité du corps humain (insufflé de la vie par Dieu) face à la corruptibilité des autres corps de la nature, sujet que saint Thomas d'Aquin traite dans la *Somme théologique*<sup>124</sup>. Le lecteur remarque peut-être qu'un vide est laissé dans le discours : si les particules s'agencent par exemple en eau, grâce à la vertu informante, quel sera le composé dans lequel prendra place l'être humain? Quelle sera cette réalité au statut mitoyen, qui, pour parler en termes thomistes, « est en quelque sorte métaphysiquement intermédiaire entre celui d'une réalité substantielle et le simple rassemblement d'éléments divers en un tout accidentel<sup>125</sup> »? Bien entendu, cette structure naturellement ordonnée est la société.

Le huitième chant propose donc une réponse à cette question, qui permet d'indiquer la direction que doivent prendre les êtres humains afin d'être fidèles aux étoiles. Ce chapitre vise ainsi à faire valoir, au travers du dialogue avec Charles Martel, que la vie active connaît un louable déploiement

<sup>124</sup> *Ia IIae*, 85, 6.

<sup>125</sup> François Daguet, *Du Politique chez Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2015, p. 115.

dans la société, en tant qu'on peut y agir et y œuvrer afin d'être davantage fidèle à la nature. Celle-ci est d'ailleurs l'un des thèmes centraux du ciel de Vénus : comme le note Robert Hollander à la suite de Mario Aversano, c'est dans le huitième chant que le mot « *natura* » apparaît le plus<sup>126</sup>.

Le discours commence par illustrer deux personnages, Charles Martel et son frère Robert, dont les différences poussent à une réflexion sur la perfection de la nature, puis sur la manière selon laquelle les membres d'une société peuvent s'y inscrire. Prendre sa place dans le grand tout social orchestré par une nature téléologique devient ainsi une tâche humaine, notamment pédagogique. Par la suite, le chant IX montre Dante apprenant que l'ordre ou le désordre *naturel* fait advenir un ordre ou un désordre *spirituel*. Cunice illustre ce lien en évoquant une *civitas diaboli*, tandis que Folquet de Marseille, à travers la figure de Rahab, expose comment il est possible de dépasser cet état pernicieux afin de participer à la justice divine.

De ce fait, et comme le prouvera surtout la caractérisation environnementale et géographique des personnages, le rétablissement de l'ordre naturel, entreprise qu'on pourrait qualifier d'horizontale, s'inscrit dans l'avènement d'un ordre vertical, spirituel. Il apparaît ainsi que la tension que relève Elisa Brilli entre deux discours sur la politique, l'un philosophique et teinté d'aristotélisme, l'autre théologique et tributaire de références portées par les Écritures et la tradition chrétienne telle la *civitas diaboli*<sup>127</sup>, est quelque peu résolue au sein des chants VIII et IX, lesquels se suivent et se complètent, tout en se distinguant sans pour autant s'isoler. En ce sens, ils rappellent les autres chants VIII et IX, lesquels sont aussi le théâtre du passage d'un seuil, d'une progression plus avant vers le cœur et la substance du règne. Le pèlerin se voyait ouvrir les battants du portail du purgatoire au chant IX de ce cantique, tandis qu'au chant IX de l'*Enfer*, une figure mystérieuse venait déverrouiller la porte de la cité de Dité, sur laquelle nous reviendrons.

Le pèlerin est donc amené à une conclusion similaire à celle que propose saint Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique*, où il établit le lien entre la corruption naturelle et le péché. Toutefois, l'Aquinata traite avant tout du péché *individuel* pour observer comment il « diminue [...] le bien de la nature<sup>128</sup> », tandis que les figures que rencontre le pèlerin lui montrent les fautes *sociales* et *politiques*. Le poète opère ainsi un transfert du personnel au collectif, transfert mis en évidence par l'analogie fréquente entre la condition amoureuse et la condition sociale et politique.

---

<sup>126</sup> *Op. cit.*

<sup>127</sup> Elisa Brilli, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, *op. cit.*, p. 235 et 360.

<sup>128</sup> *Ia IIae*, 85, 1.

La présentation de Charles Martel et son allusion aux mauvais agissements de son frère permettent de mettre subtilement en relief le lien entre le bon gouvernement et la nature bien ordonnée, ce qui servira de point d’ancrage à la présente démonstration. Le roi de Hongrie s’affiche dès ses premiers vers comme un modèle regretté :

La terre [...] m’eut peu de temps; si j’étais resté plus, de grands malheurs futurs n’auraient pas lieu. Ce qui me cache à ta vue, c’est ma joie qui rayonnante autour de moi me voile, comme un ver s’enveloppe dans sa soie. Tu m’as beaucoup aimé, non sans raison, car mon amour, si j’avais pu rester, t’aurait fait voir plus que son feuillage.

*Il mondo m’ebbe  
giù poco tempo; e se più fosse stato,  
molto sarò di mal, che non sarebbe.  
La mia letizia mi ti tien celato  
che mi raggia dintorno e mi nasconde  
quasi animal di sua seta fasciato.  
Assai m’amasti, e avesti ben onde;  
che s’io fossi giù stato, io ti mostrava  
di mio amor più oltre che le fronde.  
(Par., VIII, 49-57)*

La bonté et la joie de l’âme ne font aucun doute, elle qui sur terre aurait fait davantage de bien, à tel point qu’elle aurait empêché de grands malheurs. Surtout, Charles Martel se construit comme digne d’être aimé; il met l’accent sur l’aspect raisonnable et naturel de son amitié avec Dante, qui s’inscrit dans une réciprocité (et non un accaparement, comme c’est le cas pour d’autres personnages), ce qui indique déjà une forme d’harmonie, que viennent confirmer des figures animale et végétale paisibles, le ver et l’arbre. Il se décrit avant tout grâce à leur produit, soit la soie de la joie au paradis et les fruits politiques sur la terre (non mentionnés mais sous-entendus). Le roi se présente donc comme faisant partie d’un processus — sur la terre et au ciel —, comme un être suivant l’ordre de la nature<sup>129</sup>. L’intégration à la nature se confirme dans la suite de son introduction durant laquelle il décrit les territoires où il devait avoir autorité :

Le pays que le Rhône à gauche lave d’une eau mêlée à celle de la Sorgue m’attendait pour seigneur, le temps venu, avec la corne Ausonienne, forte de Bari, de Catone et de Gaète, où Tronte et Verd débouchent dans la mer.

*Quella sinistra riva che si lava  
di Rodano poi ch’è misto con Sorga,  
per suo signore a tempo m’aspettava,  
e quel corno d’Ausonia che s’imborga  
di Bari e di Gaeta e di Catona,  
da ove Tronto e Verde in mare sgorga.*

---

<sup>129</sup> De plus, les deux comparants sont biologiquement liés, le ver se nourrissant de feuilles : la nature apparaît donc ici prendre appui sur la nature même, le vert créant, au moyen d’un élément issu de la nature, un art naturel par lequel il accomplit sa nature. Cela, comme nous le mentionnerons plus loin, évoque d’ailleurs peut-être l’écriture de la *Comédie*, qui se nourrit de la réalité en en produisant une nouvelle qui est fidèle à la nature. Nous proposons enfin une autre remarque sur ces métaphores : elles rappellent la larve devenant « ange-papillon » (« *angelica farfalla* ») au vers 125 du chant X du *Purgatoire*. Le lien entre la nature et le spirituel apparaît ici – si l’on accepte une telle greffe de passages littéraires – dans une forme de suite : la feuille s’intègre au ver, lequel devient ange-papillon. À la suite du naturel advient le surnaturel.

Déjà brillait sur mon front la couronne  
de ce pays qu'arrose le Danube  
en délaissant les rivages tudesques;  
Et Trinacrie la belle, qu'ennuage  
non point Typhée, mais le soufre naissant  
de Pachine à Pélore, au bord du golfe  
que l'Eurus bat de son plus âpre souffle,  
aurait encore attendu ses monarques  
issus par moi de Rodolphe et de Charles,  
si un mauvais gouvernement, qui blesse  
toujours au cœur les peuples ses sujets,  
n'eût fait crier Palerme : « À mort! À mort! »

*Fulgeami già in fronte la corona  
di quella terra che 'l Danubio riga  
poi che le ripe tedesche abbandona.  
E la bella Trinacria, che caliga  
tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo  
che riceve da Euro maggior briga,  
non per Tifeo ma per nascente solfo,  
attesi avrebbe li suoi regi ancora,  
nati per me di Carlo e di Ridolfo,  
se mala signoria, che sempre accora  
li popoli soggetti, non avesse  
mosso Palermo a gridar: "Mora, mora!"*  
(58-75)

Il faut ici remarquer la longueur de cette présentation qui, opérée au moyen des longues descriptions fluviales et régionales, rehausse le lien entre Charles Martel et les territoires. Ces derniers sont déclinés en une magnifique et calme harmonie, où le cours des choses est simplement évoqué, d'abord dans son aspect uniquement naturel (la Sorgue débouchant dans le Rhône et le Tronte et le Verd dans la mer), puis social (la corne Ausonienne où poussent les villes – la rime « *s'imborga* » et « *sgorga* » suggère d'ailleurs que l'eau parvient à la mer comme les villes germent sur la terre, révélant ainsi la parenté entre la nature et la politique dont il sera question plus loin). Ces descriptions sont toutefois primordiales pour la création d'une impression d'attente de la part de la nature, comme si Charles Martel appartenait au territoire, comme s'il intégrait l'ordre géographique — pareillement à l'empereur que la Rome esseulée attend (*Purg.*, VI, 113). Elles culminent en la royauté non sur un certain peuple, mais sur un « pays ». Et enfin, les nuages et le vent (*Par.*, VIII, 67 et 70) s'ajoutent à ce tout ordonné. Charles Martel lie ainsi sa légitimité politique et sa noblesse avec un agencement naturel dont il est partie prenante<sup>130</sup>. Et cette nature, il s'assure aussi, avec finesse, de la représenter philosophiquement et non mythologiquement, c'est-à-dire non pas en tant que suivant l'arbitraire d'un dieu païen, mais en tant que soumise à certaines lois et à certains processus. Le roi rejette en effet la fable selon laquelle le titan Typhée, connu pour sa lutte contre Zeus pour laquelle il aurait été emprisonné sous l'Etna, déclencherait des tremblements de terre et des éruptions volcaniques lors de révoltes sporadiques<sup>131</sup>. La nature de Charles Martel est soumise au Créateur, et non rebelle comme Typhée.

<sup>130</sup> Suivant la terminologie du *Banquet*, Edward Peters voit dans Charles Martel « le parfait exemple de l'*adolescenza* parvenant à la *gioinezza* ». « Human Diversity and Civil Society in *Paradiso VIII* », *Dante Studies*, n° 109, 1991, p. 62. Même au sein de sa propre vie, Charles Martel apparaît comme celui qui suit l'ordre harmonieux, la succession que devrait prescrire une société saine et à laquelle intime la nature.

<sup>131</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 346-358 et Lucain, *Pharsale*, VI, 90-92. Évidemment, dans la *Comédie*, Typhée est en enfer (*Enf.*, XXXI, 124).

L'autoportrait de Charles diffère grandement du dessin qu'il fait des actions de son frère, desin d'autant plus important que Dante ne l'a pas demandé :

Et si mon frère prévoyait la chose,  
on le verrait désormais fuir l'offense  
des Catalans démunis et avides;  
car, à coup sûr, il faudra que lui-même  
ou qu'un autre y pourvoie, pour que sa barque  
déjà chargée ne s'alourdisse encore.  
Issue d'un sang généreux, sa nature  
tombée dans l'avarice aurait besoin  
de barons moins soucieux d'emplir ses coffres!

*E se mio frate questo antivedesse,  
l'avara povertà di Catalogna  
già fuggeria, perché non li offendesse;  
ché veramente proveder bisogna  
per lui, o per altrui, sì ch'a sua barca  
carcata più d'incarco non si pogna.  
La sua natura, che di larga parca  
discese, avria mestier di tal milizia  
che non curasse di mettere in arca.*  
(76-84)

À l'inverse de son frère, Robert est peint d'après ses mauvais traits. L'idée d'argent et d'avarice revient tout au long des trois tercets qui lui sont consacrés, soulignant ainsi non pas son incorporation dans un ordre, mais la suite d'une motivation basse liée à une réalité qui s'éloigne de la nature. C'est donc sa *cupiditas* que Robert flatte, vice antagoniste de la *caritas*<sup>132</sup> et qui oriente l'individu vers sa satisfaction personnelle (ce qui constitue pour saint Thomas le propre du tyran<sup>133</sup>), le positionne à l'extérieur du vouloir divin, voire, le fait s'y opposer dans un mouvement orgueilleux similaire à la rébellion typhéenne. La décadence fraternelle apparaît aussi par la quasi-absence de la nature, dont la seule mention consiste à attribuer à la Catalogne les vices des Catalans par une métonymie (« l'avare pauvreté de la Catalogne<sup>134</sup> », « *l'avara povertà di Catalogna* », 77), comme si la nature elle-même était pervertie. Et enfin, la barque faite pour flotter est près de caler, signe que les affaires de son royaume vont s'empirant.

Ainsi, par la comparaison avec son frère, par la mention de la nature (82) et celle de l'écroulement moral, Charles Martel pose deux figures antithétiques qui font demander à Dante : pourquoi une telle différence? Et la question de Dante « comment/d'un doux grain peut-il naître un fruit amer<sup>135</sup>? » (« *com' esser può, di dolce seme, amaro* », 93) permet à Charles de montrer au pèlerin la valeur de la nature

<sup>132</sup> Luigi Martelli voit aussi le lien entre la condamnation du culte païen et celle de la cupidité une mise en valeur de la charité. « La *caritas* dantesque et impériale est diamétralement opposée à la cupidité. » La charité, « en s'orientant non vers les biens accidentels mais vers l'homme et vers Dieu, renforce la justice, fondement de l'Empire ». *Op. cit.*, p. 47. Brenda Deen Schildgen use aussi d'une distinction entre les amours présentés dans le ciel de Vénus, soit entre l'amour qui engendre l'unité civile et l'amour qui détruit. « *Civitas and Love: Looking Backward from Paradiso VIII* », George Corbett et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante's Comedy. Volume 1, op. cit.*, p. 170. Edward Peters discerne deux Vénus, l'une associée à l'harmonie civile et à l'harmonie cosmique, l'autre à la folie amoureuse. *Art. cit.*, p. 57.

<sup>133</sup> *La Royauté*, I, 3.

<sup>134</sup> Nous traduisons.

<sup>135</sup> Notons avec Anna M. Chiavacci Leonardi que le problème rappelle des « expressions évangéliques, selon lesquelles un arbre bon ne peut donner que de bons fruits (Mt VII, 17-18 et Luc VI, 43), et est un problème essentiel pour Dante. » Dante Alighieri, *Paradiso*, commentaire d'Anna M. Chiavacci Leonardi, *op. cit.*

et des choix humains qui font en sorte qu'un être et une communauté politique se rapprochent de l'exemple de Charles et s'éloignent de celui de Robert.

### *Nature et société*

Le roi commence sa réponse en louant la nature qui, pour parler dans les termes de saint Thomas d'Aquin<sup>136</sup>, donne la forme aux choses particulières :

Le bien qui réjouit et rend mobiles  
les grands cieus où tu montes, les pénètre  
d'une vertu donnée par providence.  
Ce qui pourvoit aux diverses natures  
règne dans la pensée parfaite en soi,  
où règne aussi leur salut général.  
Tout ce que l'arc décoche est donc réglé  
pour atteindre sur terre un but prévu,  
comme la flèche orientée vers sa cible.  
Sans cet ordre, le ciel où tu voyages  
produirait ses effets de telle sorte  
qu'ils seraient moins œuvres d'art que ruines :  
chose impossible, sauf si les esprits  
moteurs des astres défontent — de même  
que le Premier, qui ne sut les parfaire.

*Lo ben che tutto il regno che tu scandi  
volge e contenta, fa esser virtute  
sua provedenza in questi corpi grandi.  
E non pur le nature provedute  
sono in la mente ch'è da sé perfetta,  
ma esse insieme con la lor salute:  
per che quantunque quest' arco saetta  
disposto cade a proveduto fine,  
sì come cosa in suo segno diretta.  
Se ciò non fosse, il ciel che tu cammine  
produrebbe sì li suoi effetti,  
che non sarebbero arti, ma ruine;  
e ciò esser non può, se li 'ntelletti  
che muovon queste stelle non son manchi,  
e manco il primo, che non li ha perfetti.*  
(97-111)

C'est la perfection d'un *ordre* qui est ici évoquée; et son contraste avec le désordre est accentué par l'allusion discrète à Cupidon, d'ailleurs mentionné par le narrateur au début du chant (7). En effet, la terre ne reçoit pas les flèches du ciel de manière arbitraire, comme le voulait la mythologie latine qui s'égayait de faire du dieu de l'amour un enfant ailé dardant ses traits selon son bon plaisir. Au contraire, chaque flèche est décochée d'après un but conscient et intelligent, entraînant sur terre non les « ruines », à l'instar de l'effet dévastateur des attaques cupidiennes, mais plutôt des « œuvres d'art », terme qui devrait d'ailleurs rappeler au pèlerin et au lecteur l'idée d'un tout où les choses du monde gagnent à s'insérer<sup>137</sup>. Mettant donc de côté toute attitude folle et mythologique, Charles assure la perfection et l'ordre de la nature, où Dieu et les cieus agissent en plus sensé Cupidon.

En continuant de suivre l'enseignement princier, on remarque de plus qu'il est dirigé afin de fonder la société sur une base naturelle, d'une manière d'ailleurs tout à fait et explicitement

---

<sup>136</sup> *Summa theologica*, Ia IIae, 85, 6.

<sup>137</sup> Nous pouvons ici citer les propos éloquentes que Robin Kirkpatrick tient dans son analyse des chants V de la *Comédie* : « pour comprendre pourquoi l'amour dans tous ses aspects peut en fin de compte s'accorder à l'amour — et à la vie — de Dieu, il est d'abord nécessaire de laisser derrière nous ce lieu commun — ce cliché mélancolique et glamour — qui propose que l'amour est une attirance destructrice ou fatale. » Art. cit, p. 102.

aristotélicienne et scolastique — non seulement dans les propos (tirés du premier livre des *Politiques*), mais encore dans la forme didactique. Il jumelle ainsi deux des plus importantes certitudes dantesques :

« [...] Ce vrai, veux-tu que je l'éclaire encore? »  
 Et moi : « Non, car il m'est inconcevable  
 que la nature, en ce qu'il faut, vacille. »  
 Et lui : « Dis-moi : si l'homme était sur terre  
 sans vivre en citoyen, serait-ce pire? »  
 « Oui », dis-je; « ici, nul besoin de raison! »

“[...]Vuò' tu che questo ver più ti s'imbianchi?”  
 E io “Non già; ché impossibil veggio  
 che la natura, in quel ch'è uopo, stanchi.”  
 Ond' elli ancora: “Or di: sarebbe il peggio  
 per l'omo in terra, se non fosse cive?”  
 “Sì,” rispuos' io; “e qui ragion non cheggio.”  
 (112-117)

Le roi force le pèlerin à mettre la perfection naturelle et la nécessité de la citoyenneté en parallèle, et c'est ce qui lui permet de coller la notion de citoyen sur la nature (comme l'indique d'ailleurs la présence de « terre » et de « citoyen » dans le même vers), transportant la valeur du tout de la nature vers celui du tout de la cité et opérant ainsi en un mouvement aristotélien christianisé une impressionnante légitimation de la vie en commun. Cette dernière ne fait pas que rendre les choses moins mauvaises sur terre, selon une finalité terrestre (comme le pèlerin l'a affirmé à la suite de la question de Charles), mais, comme le ver tisse sa soie, elle s'inscrit directement dans l'ordre téléologique de la nature : c'est la « rotation naturelle » (« *circular natura* », 127) informante qui marque la « cire des mortels » (« *cera mortal* », 128). Pour parler comme saint Thomas d'Aquin, la rotation naturelle octroie *naturellement* aux êtres humains un habitus particulier<sup>138</sup>. L'ordre naturel politique demande des fonctions diverses, et ainsi chaque être humain reçoit divers talents et attributs, en plus ou moins grande quantité. Par conséquent, l'unité politique s'établit sur une diversité interne, comme d'ailleurs la vertu céleste octroie des formes différentes à la matière en la faisant eau, feu, terre ou air (chant VII) — et comme les étoiles reçoivent aussi les vertus d'en haut selon plusieurs modes<sup>139</sup> (chant II). Le pèlerin a donc eu accès à plusieurs échantillons d'une forme similaire d'ordre, qui lui apparaît dans les étoiles et dans la nature et qui aboutit en un corps social idéal :

« Et cela, peut-il être, à moins de vivre  
 diversement, pour des fonctions diverses?  
 non pas, si votre maître a bien écrit. »  
 Venu jusqu'à ce point par déductions,  
 l'esprit conclut : « Il faut donc que diverses  
 soient les racines dont naissent vos œuvres :  
 aussi l'un naît Xerxès, l'autre Solon,  
 l'autre Melchisédech, l'autre celui  
 qui volant dans les airs perdit son fils.  
 La rotation naturelle, en marquant

“E puot' elli esser, se giù non si vive  
 diversamente per diversi officii?  
 Non, se 'l maestro vostro ben vi scrive.”  
 Sì venne deducendo infino a quici;  
 poscia conchiuse: “Dunque esser diverse  
 convien di vostri effetti le radici:  
 per ch'un nasce Solone e altro Serse,  
 altro Melchisedèch e altro quello  
 che, volando per l'aere, il figlio perse.  
 La circular natura, ch'è suggello

<sup>138</sup> *Summa theologiae*, Ia IIae, 51, 1.

<sup>139</sup> Teodolinda Barolini le dit ainsi : « la différence est requise dans le domaine social comme dans le domaine métaphysique ». Teodolinda Barolini, « Paradiso 8 : Eros and Astral Influence », *Commento Baroliniano*, op. cit., §7.

la cire des mortels, fait bien son art,  
sans distinguer l'une ou l'autre maison [...]. »

*a la cera mortal, fa ben sua arte,  
ma non distingue l'un da l'altro ostello [...].”*  
(118-129)

On saisit que l'être humain, en faisant fructifier ses talents et ses habiletés propres, est fidèle à sa nature; en plus de cela, il s'inscrit dans le tout naturel qu'est la société. C'est ainsi que le pèlerin et le lecteur peuvent mieux comprendre ce qui explique la différence entre Charles Martel et son frère : le lexique géographique entourant Charles signalait justement ce qui cause une situation idéale dans le règne politique. En représentant la nature au sens d'ordre et de propriétés par la nature au sens d'environnement, le roi hongrois apparaissait comme l'aboutissement d'une démarche prenant en compte la nature — plutôt que la parasitant. C'est cette démarche de collage de soi à la nature et de collage de la société à la nature qui indique la différence entre Robert et Charles<sup>140</sup>. Elle est toutefois libre et non contrainte, car, si les étoiles l'expliquent quelque peu, c'est surtout l'éclaircissement qui suit qui pointe la source des problèmes politiques : les êtres humains refusent la nature.

Certes, il y a une différence due à la vertu informante, et donc non seulement une différence de types de capacités, mais aussi une inégalité fondamentale (notée par l'écart d'éclat entre des figures anciennes : Jacob et Ésaü, Romulus et son père inconnu<sup>141</sup>); c'est en partie là que le pèlerin obtient la réponse à sa question « comment/d'un doux grain peut-il naître un fruit mer? ». Cependant, Charles Martel croit bon d'ajouter un corollaire; ce dernier répond encore à la question de Dante, mais si on l'entend sous un second sens : le « doux grain » et le « fruit amer » peuvent signifier le père et son fils, mais aussi l'influence divine (ou la nature) et les êtres humains. La question devient : « comment se fait-il que les choses humaines soient imparfaites alors qu'elles proviennent des divines? » Charles Martel y répond en révélant non pas le rôle des étoiles, mais celui des hommes; l'âme royale choisit ainsi de montrer que l'une des causes d'une bonne cité fondée sur la nature est l'agir humain qui se conforme aux étoiles. Il accuse l'attitude des mauvais hommes face à la nature qui leur incombe :

Ce que ton dos cachait, tu l'as en face :  
mais, pour montrer qu'avec toi je me plais,  
je t'offre un corollaire pour manteau.  
Comme toute semence hors de son sol,  
toujours le naturel réussit mal  
devant une fortune en désaccord.

*Or quel che t'era dietro t'è davanti:  
ma perché sappi che di te mi giova,  
un corollario voglio che t'ammanti.  
Sempre natura, se fortuna trova  
discorde a sé, com'ogne altra semente  
fuor di sua region, fa mala prova.*

<sup>140</sup> L'opposition se retrouve aussi chez Boèce : « les bons [...] recherchent [le bien suprême] par l'exercice naturel [*officio naturalis*] de leurs mérites tandis que les méchants s'efforcent d'obtenir ce même bien par l'intermédiaire de leur désir [*cupiditatem*] fluctuant ». *La Consolation de la philosophie*, IV, 3. Le texte latin de la *Consolatio Philosophiae* est édité par James J. O'Donnell, Bryn Mawr, Bryn Mawr College, 1990, [https://faculty.georgetown.edu/jod/boethius/jkok/list\\_t.htm](https://faculty.georgetown.edu/jod/boethius/jkok/list_t.htm).

<sup>141</sup> On remarquera qu'en omettant la légende de Mars père de Romulus, Charles Martel s'assure ici aussi de refuser tout crédit à la mythologie païenne qui sort du règne de la nature chrétienne.

Si donc, en bas, le monde prenait garde  
 aux fondements que la nature pose  
 et s'y pliait, meilleurs seraient les hommes.  
 Mais vous tordez jusqu'à le faire prêtre  
 l'enfant qui était né pour ceindre un glaive,  
 et faites roi l'enfant né pour prêcher :  
 ainsi vos pas s'écartent du chemin.

*E se 'l mondo là giù ponesse mente  
 al fondamento che natura pone,  
 seguendo lui, avria buona la gente.  
 Ma voi torcete a la religione  
 tal che fia nato a cignersi la spada,  
 e fate re di tal ch'è da sermone;  
 onde la traccia vostra è fuor di strada.*  
 (136-148)

Ainsi, comme Marc Lombard au chant XVI du *Purgatoire* souhaitait rappeler la capacité d'action des êtres humains face à l'influence céleste, Charles Martel, une figure qui lui ressemble dans son excellence mondaine, indique à Dante (par la négative) que l'accord avec la nature advient grâce aux choix et à l'activité humaine, grâce à l'orientation et la position que l'être humain se donne. (C'est ce qu'évoque d'ailleurs l'image répétée de la direction du regard de Dante, qui suggère un pivotement : « tu tourneras la face,/non plus le dos, vers ce que tu demandes », « *a quel che tu dimandi/terrai lo viso come tien lo dosso* », 95-96 et « Ce que ton dos cachait, tu l'as en face », « *quel che t'era dietro t'è davanti* », 136.) Le choix d'une vie ne doit pas se faire d'après ce qu'ont fait les ancêtres ou ce qui semble appartenir aux membres de la lignée — phénomène artificiel associé à la fortune (139) —, mais selon la nature<sup>142</sup>. L'inverse ressemble en fait à l'avarice de Robert, car les parents choisissent leur héritage, leur lignée, et vont contre la nature pour atteindre un bien factice. Les mots de Charles Martel mettent d'ailleurs grandement la faute d'un tel écart sur les concitoyens, les éducateurs et les parents — encore que l'individu choisissant lui-même d'aller contre sa nature soit aussi coupable. C'est donc à l'œuvre pédagogique que Charles Martel fait allusion, dans sa mauvaise manière de tordre autrui. Par un « vous » (« *voi* ») sonnante quoiqu'indéfini, le roi indique une forme de responsabilité commune des plus vieux envers les plus jeunes, des gardiens envers les enfants. En ayant le *Banquet* en tête, Edward Peters écrit : « la culture de la véritable nature individuelle devient la tâche des sociétés, des lois – enseignantes, guides et conseils –, afin qu'un Solon *in potentia* devienne un Solon *in esse*. Les goûts aveugles de l'âme infantile (*Purg.*, XVI, 88-96) doivent être contenus, modelés, guidés, enseignés et dirigés selon sa nature individuelle, par le développement des vertus appropriées à chacune des étapes de la vie<sup>143</sup>. » C'est donc dire que Charles Martel souligne l'importance de l'éducation d'un être humain, qui demande qu'on le connaisse et qu'on le guide non pas vers la forme qu'avec cupidité certains voudraient artificiellement lui donner, mais vers celle dont il fut orné par Dieu et les étoiles.

<sup>142</sup> « Les inclinations naturelles devraient être cultivées pour le bien commun et non pas pour les besoins égoïstes, mais les hommes mettent leur volonté au-dessus de celle de la nature (et de celle de Dieu). C'est ce qui cause leurs problèmes. » Joan M. Ferrante, *op. cit.*, 270.

<sup>143</sup> Art. cit., p. 66.

Cela, d'ailleurs, avait été discrètement amené par la mention de Dédale et de son fils Icare. Dédale est un artisan, ce qui évoque la figure de Dante<sup>144</sup> et octroie une place au poète dans la cité aux côtés des Xerxès, Solon et Melchisédech. Qui plus est, Dédale est remémoré d'après sa paternité (hélas manquée); c'est d'ailleurs ce sur quoi Ovide insiste dans les *Métamorphoses*<sup>145</sup> (et Dante-narrateur dans l'*Enfer*, lequel présente Icare selon la « Fausse route » [« *Mala via tieni!* », *Enf.*, XVII, 111] que son père lui commande désespérément d'éviter, comme Charles Martel critique l'écart par rapport au « chemin » [« *strada* », 148] à la fin du chant). Cet ingénieur antique n'avait pas suffisamment étudié son fils et les passions qui l'habitaient, et il crut à tort que son enfant suivrait sa voie. Il faut donc reprendre la remarque de Robert Hollander qui écrit que la figure de Dédale sert à évoquer les différences dans une même famille<sup>146</sup>, mais ajouter qu'elle pointe également vers l'éducation, qui prend en importance à la fin du chant.

Enfin, il convient de rappeler que la tâche d'un guide est aussi celle d'un empereur, comme il a été mentionné plus haut et comme le *Banquet* et la *Monarchie* l'affirment<sup>147</sup>, ainsi que celle d'un poète. Ainsi, par la référence à l'éducation, Charles Martel souligne l'importance des figures d'autorité. Il réitère leur valeur pour l'inscription des êtres humains dans le tout d'une société naturellement ordonnée. L'agir des chefs et des écrivains en amont favorise en aval un agir conforme à la nature voulue par Dieu. En ce sens, Dante se fait aussi ver à soie, car son œuvre propose de représenter la nature (entre autres choses) et d'utiliser divers éléments naturels afin de guider naturellement les êtres humains. Toute la discussion du chant VIII sert donc, du point de vue de la construction auctoriale, à placer son œuvre dans le règne bienfaisant et juste de la nature. Son œuvre n'est pas un artifice creux. De plus, elle n'apparaît pas aléatoire comme celle de Cupidon; à l'inverse, elle est partie prenante d'un ordre intelligent, et est elle-même composée avec intelligence et naturel, et non dans l'aveuglement.

#### *Cunice : du refus de la nature à la civitas diaboli*

Ce qu'apprennent le neuvième chant et la rencontre avec Cunice, Folquet et Rahab cependant, c'est que le respect de la nature permet aussi de faire advenir une cité sainte sur terre. La nature devient comme théologique dans ces pages. Une forme d'itinéraire débute lors du dialogue avec Cunice, qui

---

<sup>144</sup> Pour une plus ample preuve de l'écho de la figure du poète en celle de l'artisan, voir Denise Heilbronn, « Contrapuntal Imagery in *Paradiso* VIII », *Italian Culture*, vol. V, n° 1, 1984, p. 49.

<sup>145</sup> VIII, 183-235.

<sup>146</sup> Dante Alighieri, *Paradiso*, édition de Robert et Jean Hollander, *op. cit.*

<sup>147</sup> *Banquet*, IV, 4 et *Monarchie* III, 16.

explicite le nœud d'après lequel le pèlerin pourra saisir l'un des liens rapprochant le naturel et le spirituel, qui débouche sur des possibilités d'action à la fin du chant. (Le personnage de Cunice est d'ailleurs particulièrement approprié pour cette enquête, étant donné son lien fraternel avec Ezzelino da Romano, que les chroniques médiévales présentent généralement comme un dégénéré, si bien qu'une légende entourant sa naissance en faisait le fils d'un démon. Cette figure joint l'idée d'une nature disloquée à celle d'une nature diabolisée.)

Ainsi, la dame pousse la critique sociale et le portrait que Charles Martel avait fait du mauvais dirigeant, en raffermissant et en amplifiant la métonymie entre une société vicieuse et dénaturée et un environnement corrompu. Les décisions des êtres humains faisant fi de la nature constituent en fait une attaque à la nature, contre nature, et cela apparaît au moyen d'une construction métonymique présente dès ses premiers mots, où un lieu sert à désigner les habitants de la Marche de Trévis : « En cette part de l'Italie perverse » (« *In quella parte de la terra prava/italica* », 25-26). Elle se double plus loin d'une métaphore péjorative : « Or, aujourd'hui, peu importent ces choses/à la tourbe, entre Adige et Taillement » (« *E ciò non pensa la turba presente/che Tagliamento e Adice richiude* », 43-44). Les réalités humaines apparaissent de manière environnementale; aussi le tyran Ezzelino est-il une torche dévalant une colline (28-30). La superposition n'est toutefois pas harmonieuse comme dans le cas de Charles Martel; elle est profondément trouble, comme si les mauvais actes entraînaient une perversion de la nature<sup>148</sup>. De cette manière, l'environnement représente le bouleversement, le retournement ou le délitement de la nature au sens d'ordre et de qualités propres à une chose.

La fin du discours permet justement de faire le pont entre la faute naturelle et la faute religieuse, et ainsi d'accompagner un registre presque uniquement philosophique (celui de Charles Martel) d'un registre biblique et plus proprement religieux :

Mais Padoue, avant peu, fera rougir  
 l'eau des marais dont se baigne Vicence,  
 puisque ces gens renâclent au devoir!  
 Et, là où Sile et Cagnan se rejoignent,  
 tel va la tête haute et fait le maître  
 sans voir les rets qu'on ourdit pour le prendre!  
 Et Feltre aussi pleurera sur la faute  
 de son pasteur impie, si monstrueuse  
 que nul n'entra dans Malte pour la même!  
 La cuve à employer serait trop vaste,  
 et trop las le peseur, once après once  
 recueillant tout le sang des Ferrarais  
 que ce prêtre courtois voudra offrir

*ma tosto fia che Padova al palude  
 cangerà l'acqua che Vincenza bagna,  
 per essere al dover le genti crude;  
 e dove Sile e Cagnan s'accompagna,  
 tal signoreggia e va con la testa alta,  
 che già per lui carpir si fa la ragna.  
 Piangerà Feltro ancora la difalta  
 de l'empio suo pastor, che sarà sconcia  
 sì, che per simil non s'entrò in malta.  
 Troppo sarebbe larga la bigoncia  
 che ricevesse il sangue ferrarese,  
 e stanco chi 'l pesasse a oncia a oncia,  
 che donerà questo prete cortese*

<sup>148</sup> Comme il a été mentionné plus haut, cela correspond aux propos de saint Thomas d'Aquin relatifs à la faute personnelle. *Ia IIae*, 85, 1.

pour plaire à son parti; et de tels dons  
seront dignes des mœurs de ce pays...

*per mostrarsi di parte; e cotai doni  
conformi fieno al viver del paese.  
(46-60)*

Plusieurs éléments concourent à cette transition. Notons d'abord la mention de la faute « monstrueuse », qui permet certes d'indiquer un délitement, un écart par rapport à ce qui devrait être la règle dans la nature, mais qui rappelle avant tout les réalités infernales parfois qualifiées selon le terme « *sconcia* » — qu'on ne retrouve, mis à part ici, que dans la cité de Dité (*Enf.*, XVIII, 57, XIX, 131, XXIX, 107 et XXX, 85). Surtout, l'imaginaire infernal surgit dans ces vers au moyen de la mention excessive du sang qui fait rougeoier l'ensemble des geôles souterraines parcourues par le pèlerin, notamment celle des tyrans, où Ezzelino, le frère de Cunice, bouille en un fleuve de sang (XII). Par ailleurs, en plus d'évoquer une situation où l'homme contamine et souille physiquement son environnement, le sang (notamment versé par la vengeance juste) rappelle l'une des dix plaies d'Égypte<sup>149</sup>, lieu d'où les Hébreux devront sortir pour quitter leur esclavage et conquérir leur liberté, ce qui signifie aussi, dans la tradition catholique, un cheminement spirituel<sup>150</sup>. Cunice s'assure ainsi d'ériger la Marche de Trévisse en *civitas diaboli* — comme le sera Florence à la fin du chant<sup>151</sup> — afin de transmettre au pèlerin une image de cités terrestres odieuses et infernales, et enfin infidèles, comme le furent Cunice et Folquet avant leur conversion. De ce fait, le chant IX du *Paradis* reprend en quelque sorte le mouvement de son homologue de l'*Enfer*, dans lequel Dante pénètre plus avant dans le monde luciférien en passant les murailles de la cité de Dité; là, les premiers damnés à se montrer à lui sont justement les hérétiques, coupables d'une faute d'infidélité proprement religieuse. Tout en conservant une direction similaire, un changement qualitatif survient.

#### *Cunice, Folquet et Rabab : vers la Terre sainte*

L'allusion à l'Égypte entraîne toutefois l'idée d'un itinéraire à réaliser qui permettrait de se désengluer de la *civitas diaboli* et, comme Cunice et Folquet, de revenir sur une voie plus droite et un amour davantage tourné vers le créateur. Ainsi se poursuit dans le neuvième chant du *Paradis* la relation entre la politique et l'amour amorcée (ou plutôt, réamorcée) dans le précédent, et sur laquelle se clora l'entretien avec Folquet, qui peint Rome en adultère (142). Il faut l'examiner afin de comprendre la

---

<sup>149</sup> Exode, VII, 14-21.

<sup>150</sup> Dante explicite d'ailleurs lui-même les sens de la sortie d'Égypte en glosant les deux premiers vers du Psaume CXIII dans le §7 de son épître à Cangrande della Scala. Il évoque le sens spirituel de ce même texte dans le *Banquet* (II, 1).

<sup>151</sup> Et comme l'a analysé Elisa Brilli dans *Firenze e il profeta*.

solution suggérée par Folquet. Cette âme, avec le concours de Cunice et de Rahab, s'assure de montrer que le déroulement historique et politique se présente comme un tout, comme un itinéraire vers une situation politique pour l'instant inconnue. Ce déploiement dans lequel peut s'intégrer l'activité fait advenir, contre la cité infernale, non seulement une cité naturelle, mais encore une cité sainte, que relèvent les allusions aux conquêtes militaires et religieuses.

Pour commencer, citons Cunice, qui dit au sujet de féroces événements : « Là-haut sont des miroirs — pour vous, les Trônes —/d'où resplendit vers nous le Dieu qui juge:/si bien que ces propos nous semblent bons. » (« *Sù sono specchi, voi dicete Troni,/onde refulge a noi Dio giudicante;/sì che questi parlar ne paion buoni.* », 61-63) Par ces mots qui terminent son intervention, elle indique qu'elle est témoin de la justice future et, partant, du bien vers lequel tendent les choses humaines. C'est précisément le discours que tient Folquet, mais cette fois à propos du comportement individuel. C'est donc dire qu'on peut appliquer à un plan social les propos de l'évêque toulousain :

Pourtant, nul repentir ici : l'on rit  
non de la faute, qui fuit la mémoire,  
mais à la force qui pourvoit et règle.  
On y pénètre l'art qu'un tel amour  
vient embellir, et l'on voit vers quel bien  
le monde haut tourne le monde bas.

*Non però qui si pente, ma si ride,  
non de la colpa, ch'a mente non torna,  
ma del valor ch'ordinò e provide.  
Qui si rimira ne l'arte ch'addorna  
cotanto affetto, e discernesi 'l bene  
per che 'l mondo di sù quel di giù torna.*  
(103-108)

De plus, il y a un parallèle tracé par Folquet entre lui et Didon, l'amante d'Énée : « car je brûlai, tant que j'eus le poil noir,/plus encor que la fille de Bélus,/qui déplut à Créuse et à Siché » (« *ché pù non arse la figlia di Belo,/noiando e a Sicteo e a Creusa,/di me, infìn che si convenne al pelo* », 97-99). La période précédant le changement moral est comparée à celle que devra abandonner Énée avant de fonder Rome. De ce fait, l'amour prenant place dans le mariage se trouve apparenté à une situation politique souhaitable<sup>152</sup>. La comparaison avec la Carthaginoise permet ainsi de renforcer le parallèle entre la condition de l'amoureux et la condition de la cité<sup>153</sup> : les deux peuvent s'orienter selon soi ou selon Dieu, les deux peuvent surmonter leurs fautes dans une progression vers le bien. C'est ce qu'explique

<sup>152</sup> C'est ce qu'indiquait la mention de Lavinia dans le sixième chant, de même que l'évocation du mariage entre Charles et Clémence par le narrateur au début du neuvième.

<sup>153</sup> D'autres figures concourent à ce parallèle dans ce chant, jusqu'à certaines allusions très discrètes, par exemple le poil que Folquet dit avoir eu dans sa vie amoureuse mouvementée, qui rappelle le poil des tyrans en enfer, dont Ezzelino (*Enf.*, XII, 109-111).

Folquet, pour qui les événements de ce monde — et c'est là la solution — concourent à un « art<sup>154</sup> », terme auquel ni le pèlerin ni le lecteur ne sont étrangers<sup>155</sup>.

C'est évidemment grâce à une vision globale de l'histoire que les âmes du paradis peuvent en saisir la fin et se réjouir. Cet élément se traduit géographiquement dans la description de Marseille que réalise l'évêque :

« La plus grande vallée, où l'eau s'épanche  
de l'océan qui entoure la terre »  
– ainsi alors commença son discours –  
« s'étend si loin à rebours du soleil  
entre les bords discordants, qu'elle change  
en méridien sa ligne d'horizon.  
Je fus le riverain de ce grand val,  
entre l'Èbre et la Maigre, fleuve bref,  
frontière des Génois et des Toscans.  
Les levants, les couchants concordent presque,  
à Bougie et au lieu où je suis né,  
dont le port fut jadis chaud de son sang. [...] »

*“La maggior valle in che l'acqua si spanda,”  
incominciaro allor le sue parole,  
“fuor di quel mar che la terra inghirlanda,  
tra ' discordanti liti contra 'l sole  
tanto sen va, che fa meridiàno  
là dove l'orizzonte pria far suole.  
Di quella valle fu' io litorano  
tra Ebro e Macra, che per cammin corto  
parte lo Genovese dal Toscano.  
Ad un occaso quasi e ad un orto  
Buggea siede e la terra ond' io fui,  
che fé del sangue suo già caldo il porto. [...]”  
(82-93)*

Il faut avant tout remarquer que sa description tranquille du vaste monde méditerranéen détonne grandement de la tirade acerbe de Cunice contre la Marche de Trévis (si ce n'est le vers 93, qui utilise encore une fois l'image du sang dans l'eau, en la confinant cette fois au passé). Cela advient parce que Folquet décrit un ensemble, où toutes les différences s'inscrivent dans un tout esthétique où la mer « enguirlande<sup>156</sup> » la terre, elle-même englobant la Méditerranée à ce point immense qu'elle semble absorber les courbes qui devraient servir à la découper (« elle change/en méridien sa ligne d'horizon »). Dans le discours de Folquet, tout s'accorde harmonieusement; Marseille et Bougie sont décrites par leur concorde géographique (« Les levants, les couchants concordent presque,/à Bougie et au lieu où je suis né »). Ainsi, le monde lui-même ressemble à une œuvre pacifique habilement composée, ce qui

---

<sup>154</sup> Saint Thomas d'Aquin énumère aussi plusieurs ordres impliquant la nature, dont certains (celui du tout, de l'inclination et de la vertu et de la grâce) ont été traités dans ce chapitre : « Ainsi, aux divers degrés de biens correspondent divers degrés de mesure, de beauté et d'ordre. Il y a donc un bien constituant le fond même de la nature qui a sa mesure, sa beauté, son ordre; celui-là n'est ni enlevé ni diminué. Il y a encore un autre bien, celui de l'inclination de la nature : ce bien a aussi son mode, sa beauté, son ordre, et le péché a pour effet, nous l'avons dit, de le diminuer mais non de le supprimer totalement. Enfin il y a encore un bien, celui de la vertu et de la grâce, qui a également son mode, sa beauté et son ordre; et celui-là est totalement supprimé par le péché mortel. Il y a encore le bien de l'acte lui-même, lorsque cet acte est parfaitement ordonné; ce bien aussi a sa mesure, sa beauté, son ordre; et la privation de ce bien est essentiellement le péché. De sorte qu'on voit clairement comment le péché est lui-même une privation de mesure, de beauté et d'ordre, et comment il entraîne après lui une privation et une diminution de mesure, de beauté et d'ordre. » *Somme théologique, Ia IIae*, 85, 4.

<sup>155</sup> Par exemple dans le vol de l'aigle dans le sixième chant, qui visite et guerroye dans l'ensemble du bassin méditerranéen.

<sup>156</sup> Nous traduisons.

annonce l'art dont il sera question quelques vers plus loin et que nous avons déjà noté. La condition *spatiale* reflète — et ce n'est pas la première fois que ce procédé est relevé — une situation *historique*.

Bref, les propos de Folquet, suivant ceux de Cunice, donnent en quelque sorte espoir et illustrent qu'une forme de justice et de déploiement vers le bien est à l'œuvre sur terre. Si la cité terrestre peut être infernale, elle peut aussi être sainte. C'est ici qu'intervient la figure de Rahab. En tant que prostituée ayant contribué à la prise de Jéricho, elle représente la force de l'amour qui accepte de s'inscrire dans le plan de Dieu. Du moins, c'est de cette manière qu'elle se manifeste au premier abord, dans une comparaison qui, dépassant le sang se répandant dans l'eau tout en jumelant deux pôles apparemment antithétiques, évoque la clarté de son amour qui reste éclatant : elle est « comme un rayon de soleil en eau pure » (« *come raggio di sole in acqua mera* », 114). On parvient donc encore une fois à une certaine indulgence dans l'exposition d'un vice. Les cieux de la Lune et de Mercure proposaient un jugement nuancé sur la rupture des vœux et l'amour de la gloire; dans le ciel de Vénus, c'est l'amour érotique qu'on voit bien s'orienter. Comme Folquet après avoir follement aimé s'est fait évêque et a prêché la croisade, Rahab a choisi de contribuer à intégrer l'ordre divin sur terre<sup>157</sup>.

Ainsi, Rahab est louée parce qu'elle s'inscrit dans le bien, l'itinéraire et le tout voulu par Dieu et fait passer Jéricho d'une ville ennemie de Dieu classée au Moyen Âge parmi les *civitates diaboli*<sup>158</sup> à une « Terre sainte » (125) qui lui est soumise. On aura remarqué que cette expression « *Terra Santa* » est construite en antithèse à la « *terra prava italica* » décriée par Cunice au début du chant, et donc que les paroles de Cunice et de Folquet ont suivi une progression depuis l'Égypte pour parvenir à la libération, la traversée de la mer Rouge et la conquête de la Terre sainte.

---

<sup>157</sup> « Folquet [...] illustre l'amour sexuel redirigé vers Dieu et Rahab [...] représente l'amour humain à son plus bas, impliquant l'avidité et la luxure, et à son sommet, en tant que dévotion pour Dieu [...]. Puisque l'élan vers l'amour pour autrui est bon s'il est adéquatement dirigé, il constitue la source d'un très grand bien pour la communauté — tel est le service de Dante à l'Empire, de Folquet à l'Église, de Rahab à Dieu et des œuvres de charité de Cunizza à ceux dans le besoin. » Joan M. Ferrante, *op. cit.*, p. 270-271. L'interprétation conciliante de Ferrante que nous suivons ici prend le contrepied de l'article de Frank B. Ordiway, « In the Earth's Shadow: The Theological Virtues Marred », *Dante Studies*, n° 100, 1982, p. 77-92. Il écrit à propos des trois premiers cieux du paradis : « Dante-auteur a apparemment estimé important, pour le bien-être de Dante-pèlerin et à travers lui du genre humain, de présenter les vertus théologiques dans une forme imparfaite et terrestre. De cette manière, les imperfections qui retiennent les âmes de ces bienheureux dans les sphères les plus basses sont présentées de façon telle que Dante, en les voyant, soit rendu plus apte à la béatitude. » (p. 87) Selon Ordiway, les premiers cieux serviraient à montrer au pèlerin la « ruine » des vertus théologiques, soit des fautes concernant la foi, l'espérance et la charité, respectivement dans les cieux de la Lune, de Mercure et de Vénus. Pour parvenir à cette conclusion, Ordiway expose les liens entre les divers chants et les écrits de saint Thomas d'Aquin sur les manques de vertus théologiques. Seulement, Dante, partageant probablement l'opinion de l'Aquinat au sujet des vertus théologiques, y ajoute peut-être quelque chose. Il nous apparaît ainsi que le « processus éducatif » (*id.*) du pèlerin est aussi orienté selon une direction tout autre, laquelle ne se confine pas à décrier les erreurs du monde, mais indique les manières de le rendre davantage fidèle à l'image des cieux. La perspective de la ruine néglige le bien qui est ressorti des actions de Constance, Justinien, Romieu, Cunice, Folquet et Rahab.

<sup>158</sup> Elisa Brilli, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, *op. cit.*, p. 124.

Cette progression resterait confinée à un passé utopique si Rahab n'était pas érigée en modèle. Or, elle l'est, et nous arrivons ici au point culminant du neuvième chant, du ciel de Vénus et de la présente analyse, où l'on découvre que des libérateurs ont encore un rôle à jouer dans l'Italie du XIV<sup>e</sup> siècle. Car la réalisation de Rahab est comparée à une autre entreprise, soit celle d'assainir la politique florentine et ecclésiastique et de la libérer de « l'adultère » (142). Florence est explicitement donnée comme une ville démoniaque<sup>159</sup>, à l'instar de la Marche de Trévise (« Ta ville – plante suscitée par l'ange/qui le premier renia son auteur », « *La tua città, che di colui è pianta/che pria volse le spalle al suo fattore* », 127-128), et poussée comme Robert par l'« envie » (« *invidia* », 129). À l'inverse, la Rome à délivrer est décrite au moyen des martyrs, évoquant l'aspect militaire qu'on retrouvait chez Josué. Par conséquent, le pèlerin comprend qu'il y a une possibilité réelle de — ou plutôt une invitation à — faire advenir une cité ressemblant au royaume de David, et de faire de l'Italie un territoire davantage à l'image de Jérusalem<sup>160</sup>. Cela s'inscrit dans l'« art » dont parlait Folquet.

En outre, cet appel à l'action est une justification du rétablissement de l'ordre naturel explicité par Charles Martel : les fautes commises par les Florentins et l'Église tiennent d'un changement pernicieux de places<sup>161</sup>. Elles sont socialement adultères, car elles octroient à l'un ce qui ne lui est pas dans son droit de prendre, comme les fonctions sociales évoquées par Charles Martel : Florence « porte et va propageant la fleur maudite/qui dévoie les brebis et les agneaux,/car elle a fait un loup de leur berger » (« *produce e spande il maladetto fiore/c'ha disviata le pecore e li agni,/però che fatto ha lupo del pastore* », 130-132). Ici, à la différence du discours du roi hongrois, qui nommait des figures de dignité et de moralité comparables (le prêtre et le roi en VIII, 145-148), Folquet utilise des métaphores animales qui permettent d'indiquer la corruption qui accompagne l'interversion : le loup n'est pas apte à remplacer l'homme, c'est pourquoi son irruption vient briser l'ordre. Comme Cunice, Folquet ajoute ainsi

<sup>159</sup> « [La] manière dont Dante décrit Florence, c'est-à-dire comme une ville de pécheurs, comme un sommet de corruption et une championne de la désobéissance, montre sa volonté de présenter sa terre natale de manière à en faire une sorte d'anti-Jérusalem, une nouvelle Babylone, une manifestation de l'enfer dans le monde. » Giuliano Milani, « Florence and Rome », Manuele Gragnolati *et alii* (dir.), *op. cit.*, p. 338.

<sup>160</sup> Jérusalem apparaît donc dans la *Comédie* certes comme un « constant point de référence pour la conception dantesque de la vie après la mort », pour reprendre les mots de Claire E. Honess (*From Florence to the Heavenly City: the Poetry of Citizenship in Dante*, *op. cit.*, p. 108), mais aussi comme un outil pour traiter de la politique *avant la mort*. C'est pourquoi il nous apparaît que Dante adopte un point de vue singulièrement vétérotestamentaire; en effet, pour citer encore une fois Honess (*id.*), dans « les livres canoniques de l'Ancien Testament, et particulièrement dans les écrits des prophètes, la ville de Jérusalem sert à exprimer des espoirs plus souvent politiques qu'eschatologiques. En exil, les Juifs aspiraient à la restauration de leur ville terrestre — certes idéalisée, mais non pas transposée à un niveau céleste. » Dans le neuvième chant du *Paradis*, la Jérusalem terrestre de l'Ancien Testament ne constitue pas seulement une image pour la Jérusalem céleste, mais aussi une image pour une nouvelle Jérusalem (Rome) terrestre.

<sup>161</sup> Folquet, qui est un double de Dante comme nous le montrerons plus loin, préfigure ainsi au pèlerin l'intérêt qu'il devra porter, que ce soit dans la *Monarchie* ou la *Comédie*, à la distinction entre les sphères d'activités et les pouvoirs qui leur sont respectifs.

à l'intervention de Charles Martel une composante plus verticale, qui intègre directement une idée du délitement religieux. Il en va de même dans les tercets qui suivent, où l'on apprend que les grands docteurs ne délaissent pas l'Évangile pour un texte d'importance, mais pour l'étude des Décrétales (IX, 133-138) — dont l'aspect accessoire et secondaire (manifeste par la mention des marges) n'empêche pas qu'il s'agisse d'une voie assurant le pouvoir temporel de l'Église au moyen d'un usage probablement abusif de la loi.

En somme, la libération de l'adultère signifie donc un retour à un ordre naturel qui obtient la dignité de l'œuvre de Rahab, puisque la nature ne permet pas seulement un ordre naturel et philosophique faisant évacuer l'arbitraire terrible du monde mythologique, comme dans le chant VIII, mais aussi l'avènement de quelque chose de chrétien. L'œuvre pédagogique, qu'elle soit familiale, impériale ou poétique, revêt donc d'autant plus de noblesse.

Pour terminer, la figure de Rahab, par l'intermédiaire de Folquet, constitue un double évocateur pour le pèlerin futur poète ou, plus largement, Dante-écrivain. En effet, Folquet, lui-même troubadour avant de devenir évêque, apparaît comme une reprise ou une annonce de la figure dantesque. Qui plus est, la mention de sa jeunesse turbulente et amoureuse (IX, 97-102) évoque le passé fiévreux et passionné du pèlerin, qui transparait par exemple par la *Vie nouvelle* et les *Rimes*. Dante est de ce fait érigé comme quelqu'un qui, comme Folquet, à la suite d'années allouées à l'amour sentimental, se consacre à une réalité plus collective et religieuse, à une forme de croisade — dont il sera davantage question dans la seconde partie de ce mémoire.

Sans que Rahab soit directement liée à la poésie, elle est arrimée au réseau composé de Charles Martel citant un poème de Dante, Cunice ancienne amante du poète Sordel et Folquet troubadour<sup>162</sup>; Folquet affirme que le chœur des âmes de Vénus « reçoit d'elle sa plus haute marque » (« *di lei nel sommo grado si sigilla* », 117) : comme Folquet, elle passa de l'amour désordonné à une sainte implication politique.

En tant que double du pèlerin, Rahab sert à lui montrer les modalités de l'avènement de la promesse divine sur terre. L'habitante de la ville des Palmiers a permis à une armée étrangère mais soutenue par Dieu d'entrer dans sa cité. De même, Dante défendra l'Empire, qu'il croit juste, contre sa propre ville, Florence<sup>163</sup>. La rencontre avec Rahab est donc, sur la route de l'exil, un pas de plus vers

---

<sup>162</sup> Joan M. Ferrante, *op. cit.*, p. 270-271.

<sup>163</sup> Nous nous permettons ici d'ajouter une interprétation supplémentaire de quatre vers du huitième chant ayant suscité controverse chez les dantologues : « Même soif, rythme et ronde nous emportent/dans le grand bal céleste de ces Princes/à qui déjà tu disais dans le monde : “Vous dont l'esprit meut le troisième ciel” » (« *Noi ci volgiam coi principi celesti/d'un giro e d'un girare e d'una sete,/ai quali tu del mondo già dicesti:/“Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete”* », 34-37). Comme on sait, ces vers

la compréhension du rôle qu'il aura à jouer — pour les siens, celui d'un traître; pour les justes, les philosophes et les chrétiens, celui d'un homme fidèle à la société idéale, à la nature et à la religion catholique.

\* \* \*

En somme, au moyen de la référence constante à l'environnement terrestre, les chants VIII et IX du *Paradis* montrent la valeur d'une action bien ordonnée selon la nature et, partant, de la vie active. C'est ce qu'illustre le lexique amoureux tout au long des deux chants. Car l'amour ordonné d'après le plan divin, soit la charité, ressemble à celui de Rahab : il est tel un rayon dans une eau pure. L'amitié entre Dante et Charles Martel, qui s'aiment avec raison et dans une harmonieuse réciprocité, détonne et fait voir ce qui manque dans les autres représentations de l'amour, qu'il s'agisse de la cupidité désordonnée d'un Cupidon ou de l'adultère de l'Église — deux situations qui font songer à Paolo et Francesca, pris dans le tourbillon venteux de l'enfer à la suite d'une infidélité<sup>164</sup>.

En passant du domaine amoureux au domaine social, on constate qu'une communauté aidant charitablement ses membres à faire les bons choix contribue à atteindre une finalité naturelle. En choisissant son mode de vie en prenant en considération ses propres facultés, l'individu suit la nature informante que lui ont donnée Dieu et les étoiles en plus de faire advenir, dans la cité, la forme qui lui est naturelle.

Inversement, la cité qui se construit à l'extérieur de la nature se construit contre elle, dans une cupidité la conduisant à l'adultère politique. En refusant un tel avilissement, le pèlerin contribuera à réaliser un type de justice sur la terre; il suivra le plan divin qui fait advenir la cité sainte et qui châtie les forfaits échafaudés par la *civitas diaboli*. Ainsi l'accord avec la nature n'entraîne pas seulement son bon ordre horizontal, mais évite aussi la corruption verticale, le tout dans une forme de pèlerinage collectif.

---

reprennent la chanson ouvrant le deuxième livre du *Banquet*, où Dante, selon la glose qu'il en fait lui-même, rejette Béatrice pour se tourner vers une personnification de la philosophie. Cela a fait dire à plusieurs commentateurs que par ces vers Dante revient sur cette mise à l'écart de Béatrice et sur la primauté donnée à la philosophie (voir le commentaire de Nicola Fosca, The Dartmouth Dante Project, 2003-2015, <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>). Nous sommes enclins à accepter cette interprétation, en ajoutant qu'elle indique peut-être au pèlerin que l'opposition entre l'amour et la philosophie, entre l'amour et la nature, n'a pas lieu d'être — car l'ensemble des chants VIII et IX sont construits sur une analogie les liant. À la lumière de la rencontre avec Rahab cependant, peut-être peut-on aussi concevoir la mention de cette chanson comme une préparation à un changement, comme une contribution à la création d'une atmosphère où l'on représente un passage d'un amour à l'autre, d'un service à l'autre, comme Rahab est passée de prostituée à adjuvant du ciel.

<sup>164</sup> Voir Luigi Martelli, *op. cit.*, p. 47 pour Cupidon et p. 48 pour Paolo et Francesca.

Encore une fois, donc, le lecteur peut observer une différence d'importance entre la pensée augustinienne et la pensée dantesque. Pour le Père de l'Église, la concorde et le bon ordre interne d'une cité sont en réalité un désordre s'ils ne sont pas harmonisés au désir céleste. Ce que semble dire Dante, cependant, c'est que la formation d'un ordre naturel contribue à et mène vers une situation spirituelle plus épanouie. C'est pourquoi une entreprise politique comme la séparation des pouvoirs laïques et cléricaux est comparable à la sortie d'Égypte et l'avènement d'un règne divin sur terre.

En somme, Dante adopte l'idée augustinienne d'un couple de cités antagonistes, mais en fait un tout autre traitement.

Le premier tiers du *Paradis* a illustré l'importance de la vie active en montrant comment ce mode d'existence est lié au céleste, car il contribue à le faire advenir partiellement sur terre. Les choses humaines et notamment la politique ressemblent ainsi au cosmos créé à l'image de Dieu. On peut par conséquent affirmer que Dante, à l'instar de saint Thomas mais d'une manière bien différente, enquête sur « le fondement métaphysique du politique<sup>165</sup> ». Dans un parcours en frise qui, comme des mèches d'une chevelure s'allongent, bouclent et repassent sur elles-mêmes, au pèlerin fut enseigné ou rappelé que l'accord entre le céleste et le terrestre survient grâce à la volonté, à l'ordre politique et historique, et enfin grâce à l'ordre social. Le ciel de la Lune traitait de la vie active selon son aspect profondément individuel et celui de Jupiter selon le point de vue d'une politique universelle. Le ciel de Vénus, physiquement au-delà, se situe politiquement entre les deux, proposant une solution pour l'intérieur du royaume ou de la cité, et la place que chacun y prend. Le voyageur a saisi les formes idéales et la valeur du monde et des cités terrestres, le préparant peu à peu à se faire poète engagé, préfigurant ainsi l'intellectuel moderne dont « l'authenticité de la Cité politique est le souci<sup>166</sup> » — à la différence que pour son homologue médiéval l'authenticité de la politique correspond à sa « célestialité ». C'est pourquoi le mystère de l'Incarnation, descente du ciel vers la terre, est omniprésent en ces neuf chants.

L'ombre de la terre prend toutefois fin au ciel de Vénus. Après lui, on ne traite plus tant des ordres individuel, politique et social descendant du ciel vers la terre, que de l'intérêt de la terre et de l'agir humain pour le ciel.

---

<sup>165</sup> François Daguet, *op. cit.*, p. 114.

<sup>166</sup> Fernand Dumont, *Raisons communes*, Montréal, Boréal, 1997, p. 245.

## Seconde partie

### *Qui facit veritatem, venit ad lucem*

#### Préambule

Les neuf premiers chants du *Paradis* ont illustré comment le pèlerin s'intégrerait dans un ordre divin. Si donc l'effet divin parvient sur terre par l'activité, il faut bien que cet effet et que cette activité soient célébrés; il faut bien que les œuvres *bonnes* apparaissent *belles*. Et c'est sur l'aspect *esthétique* de l'œuvre que commence le dixième chant :

Regardant en son fils avec l'amour  
que l'un et l'autre à tout jamais respirent,  
l'ineffable et première des puissances  
fit si ordonnément tout ce qui roule  
par l'espace ou l'esprit, qu'en voyant l'œuvre,  
chacun toujours s'éprend de son auteur.  
Lève donc avec moi, lecteur, ta vue  
vers les célestes roues, droit vers ce lieu  
où le zodiaque et l'Équateur se heurtent,  
et là, commence à te complaire en l'art  
de ce maître qui l'aime en soi si fort  
que jamais son regard ne s'en éloigne [...].

*Guardando nel suo Figlio con l'Amore  
che l'uno e l'altro etternalmente spira,  
lo primo e ineffabile Valore  
quanto per mente e per loco si gira  
con tant' ordine fé, ch'esser non puote  
sanza gustar di lui chi ciò rimira.  
Leva dunque, lettore, a l'alte rote  
meo la vista, dritto a quella parte  
dove l'un moto e l'altro si percuote;  
e li comincia a vagheggiar ne l'arte  
di quel maestro che dentro a sé l'ama,  
tanto che mai da lei l'occhio non parte.*  
(1-12)

La grande œuvre divine qu'est la Création est ici présentée en tant que réalité esthétique, en tant qu'un « art » ou un ouvrage produit par un « maître ». Surtout, *elle est regardée par le Créateur même* — « jamais son regard ne s'en éloigne ». Avec la sphère du Soleil pointe une idée de l'après-agir, d'une forme de retour sur ce qui a été fait. Nous arrivons donc ici, comme les hiérarchies angéliques l'indiqueront au chant XXVIII et comme nous l'avons affirmé en introduction, au thème de l'intersection entre le geste et le regard, entre l'acte et la parole, entre l'agir et la contemplation. C'est pour cette raison que les chants du Soleil, de Mars et de Jupiter alludent constamment à la poésie et à l'art, qui mettent sous le regard ce qui fut réalisé.

Dans le cadre de cette partie de notre mémoire, qui a pour objet l'activité humaine se déroulant dans le temps et sur la terre, nous n'étudierons pas la Création, les diverses merveilles animales, les beautés végétales ou encore les planètes, mais bien plutôt l'effet de Dieu dans le temps, dont les œuvres se manifestent entre autres par les différentes opérations humaines de la vie active. Il apparaît en effet que ce qui a été enseigné au pèlerin dans les trois premières sphères — soit la valeur de la vie active fondée sur l'intégration à un ordre divin — est traité dans les sphères subséquentes en son aspect

esthétique. Pour le dire simplement, les affaires humaines, au même titre que les nombreuses manifestations de la Création, sont légitimées par leur beauté, laquelle atteint sa perfection lorsqu'elle est aperçue par l'autre monde. Comme nous serons à même de le voir, les âmes du ciel elles-mêmes trouvent une joie dans l'observation des choses humaines en tant que leur source est en Dieu. Ainsi, les affaires de ce monde ne seront pas traitées selon leur utilité — même pas selon leur utilité pour le salut —, mais bien plutôt selon leur insigne beauté.

Cette dimension, qui octroie à la vie active une pérennité au moyen de la mémoire et de la vision, n'est pas celle qu'on retrouve dans le purgatoire, où les âmes accomplissent leurs tâches purgatives et, qui plus est, ne contemplent pas tant l'agir qu'elles s'en servent pour leur amélioration morale. Cela change toutefois dès le paradis terrestre, où Lia annonce ce qui apparaîtra en pleine lumière au paradis céleste, c'est-à-dire l'embellissement par l'agir :

je suis Lia, et j'active à l'entour  
mes belles mains pour faire une guirlande.  
Je m'orne ici pour me plaire au miroir;  
mais, tout le jour assise auprès du sien,  
ma sœur Rachel jamais ne s'en écarte.  
Elle est de voir ses beaux yeux désireuse,  
moi je le suis de m'orner de mes mains :  
contempler est sa joie, la mienne agir.

*i' mi son Lia, e vo movendo intorno  
le belle mani a farmi una ghirlanda.  
Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;  
ma mia suora Rachel mai non si smaga  
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.  
Ell' è d'i suoi belli occhi veder vaga  
com' io de l'addornarmi con le mani;  
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga.  
(Purg., XXVII, 101-108)*

Comment est-ce que l'agir en tant qu'ornementation s'insère-t-il dans la trame narrative et dans le parcours du pèlerin? D'abord, il acquerra une connaissance sur la beauté de l'agir et donc sur le fait que la vie active est objet du regard céleste. Plus personnellement, sa quête qu'est l'écriture future de la *Comédie* apparaîtra comme un geste héroïque et juste — c'est-à-dire militaire et politique — digne de l'attention des saints. Certes, comme l'affirme Jeffrey T. Schnapp, « le christianisme demande que ceux qui prennent leur croix et suivent le Christ le fassent par foi et non par désir de gloire ou d'honneur<sup>167</sup> »; cela n'empêche cependant pas que le pèlerin saisisse la grandeur et la dignité de son action dont la source est la divinité. En outre, à cette construction auctoriale s'ajoute une édification minutieuse du statut de la *Comédie* : cette dernière n'étant pas qu'une œuvre mais aussi une vision, elle propose un regard divin sur les choses humaines qui permet d'en faire entrevoir l'éclat, célébrant la vertu lorsqu'elle est évidente et la révélant lorsqu'elle est cachée. Puisqu'elle adopte un point de vue céleste sur la terre, la *Comédie* est comme vicaire du regard divin en ce monde; elle est un poème pour

<sup>167</sup> Jeffrey T. Schnapp, *The Transfiguration of History at the Center of Dante's Paradise*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 68.

l'histoire en plus d'être une lumière pour la justice, faisant d'elle une *Énéide* chrétienne et une *Cité de Dieu* revisitée, en plus d'une esquisse des livres du Jugement dernier annoncés au chapitre XX de l'Apocalypse. L'auteur assure d'ailleurs ces statuts à sa production en la plaçant, au moyen d'une constante intertextualité, aux côtés de ces écrits fondateurs et canoniques.

Notre recherche sur la rencontre de l'agir et de la contemplation s'arrêtera au ciel de Jupiter. Avec le ciel de Saturne, que suivent le ciel des étoiles et le Premier Mobile, commence en effet un autre triptyque davantage orienté vers la contemplation. De plus, nous n'étudierons pas la sphère du Soleil. Certes, on y discerne le début du croisement entre le regard céleste et le geste terrestre. Cependant, c'est avant tout l'exemplarité qui y apparaît, de même que la vertu de prudence; là, la réflexion ou l'esthétisation servent principalement à guider l'action : l'agir de saint François et celui de saint Dominique transforment et rehaussent les mœurs de l'Europe, tandis que la sagesse de Salomon permet de bien diriger. Il faut toutefois noter que, bien que les personnages présentés apparaissent comme des *exempla*, que saint François et saint Dominique servent de modèles historiques pour les Frères mineurs et les Frères prêcheurs, leurs *vitae*, qui sont dans une certaine mesure des doubles de celle de Dante, lui sont narrées en tant qu'*admirables* (XI, 95); cela, même pour les âmes célestes, notamment pour saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure qui leur consacrent chacun leur discours. À cela s'ajoute les propos de Salomon suscités par la requête de Béatrice, laquelle encore une fois amène un sujet théologique (cette fois d'eschatologie) apparenté à la vie active, soit la résurrection des corps : les derniers vers des chants se déroulant dans la sphère du Soleil (XIV, 37-66) mettent en évidence le désir des âmes de retrouver un élément proprement terrestre, leur corps, dans un mouvement qui fait valoir l'intérêt de la terre pour le ciel et qui pourrait servir d'introduction à ce qui suivra dans les sphères de Mars et de Jupiter. En somme, le lecteur peut observer dans la sphère du Soleil le début d'un regard céleste admiratif dirigé vers les actes humains; cette perspective se déploie toutefois plus amplement et plus éloquemment dans les ciels de Mars et de Jupiter, ce pour quoi nous nous concentrerons sur ces deux sphères en laissant de côté celle du Soleil qui, à l'image de son astre, permet d'éclairer bien des enjeux de la *Comédie* tout en restant périlleuse à saisir en elle-même.

Cette seconde partie se divisera ainsi en deux chapitres. Le premier portera sur les chants XV à XVIII et le second, qui demandera moins de développements, sur les chants XVIII à XX.

## Chapitre IV. Le ciel de Mars : l'éclat des évènements

Les chants XIV à XVIII sont ceux où la mission du pèlerin est (enfin) clairement énoncée : son ancêtre croisé Cacciaguida lui enjoint de rédiger la *Comédie*, et cela malgré l'épreuve terrible de l'exil. Pour ce faire cependant, Cacciaguida propose un point de vue éternel sur ce que Dante réalisera, le point de vue du ciel. Le chant se présente ainsi comme une défense de l'agir héroïque en tant que sa participation au plan divin et la beauté de son sacrifice sont observées depuis le ciel. Nous reconstituerons cette défense telle qu'elle est enseignée au pèlerin, c'est-à-dire à travers un appel à l'action dont Cacciaguida sert de modèle. Dans un premier temps, nous montrerons que l'ancêtre présente son propre héroïsme comme la voie que Dante doit emprunter : rappelant la figure de Constance, Cacciaguida incite Dante par son exemple à ne pas stationner en marge de l'histoire, mais à s'y inscrire — ne serait-ce que parce que c'est pour lui inévitable. Ensuite, nous ferons valoir la raison de cette sortie de l'atemporalité en retraçant le parcours démonstratif aboutissant en l'exposition d'un reflet artistique céleste de l'agir héroïque, après quoi il faudra montrer en quoi cette dynamique réflexive et esthétique s'applique particulièrement au pèlerin. En dernier lieu, nous indiquerons la teinte que fait prendre la démonstration au geste d'écriture de la *Comédie* et, enfin, le statut que ce texte acquiert en tant que reflet de l'histoire célestement confirmé.

Ce qu'on pourrait qualifier de l'entrée de Dante en chevalerie a certes été grandement étudié; l'analyse qui se rapproche le plus de la nôtre est celle de Jeffrey T. Schnapp, *The Transfiguration of History at the Center of Dante's Paradise*, impressionnante par sa qualité et sa rigueur, en plus de son utilisation de la littérature de l'Antiquité. Bien que la recherche de Schnapp porte particulièrement sur la question du martyr et de la Croix qui le justifie<sup>168</sup> et qu'il ne parle qu'indirectement de la vie active, son texte élucide aussi le discours de Cacciaguida et la valeur attribuée aux actions humaines depuis une perspective divine, ce que permet plus nettement le christianisme que le paganisme ou la philosophie ancienne, lesquels sont surtout représentés par l'*Énéide* dans son étude. Bien que nos conclusions divergent parfois quelque peu de celles de Schnapp, son ouvrage fut certes d'une grande aide, entre autres quant à la saisie de la différence entre l'Élysée païenne et le paradis chrétien. Notons aussi, en ce qui concerne la perspective chrétienne sur l'histoire et les sources de l'Antiquité, le livre de Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*.

---

<sup>168</sup> L'un des rares défauts du livre de Schnapp est peut-être ce flou autour de la raison de la Croix, qui gagnerait à être davantage explicité et détaillé, et qui reste parfois un peu mystérieux. Cela toutefois ne saurait que lui être pardonné, étant donné que la Croix est justement un mystère.

Après s'être présenté à Dante, Cacciaguida commence rapidement à narrer sa vie et la Florence d'autrefois. Cela sert à donner à Dante un modèle d'insertion dans l'histoire (chant XV), avant de lui montrer que cette entrée est inévitable et souhaitable (chant XVI) et que la réponse qu'il doit fournir est l'agir (XVII). C'est sur ce fond qu'il pourra saisir la beauté céleste de son geste.

Cacciaguida peint en effet deux moments à son existence, le premier étant caractérisé par une forme de retrait au sein des murs d'une Florence qu'il construit en un âge d'or à côté de l'histoire. La critique a de fait remarqué que cette Florence des temps anciens, représentée de manière « fantastiquement accessible et humainement crédible<sup>169</sup> », apparaît comme un *locus amoenus* urbain, séparé par ses murs des étrangers qui auraient plus tard corrompu les mœurs frugales d'antan, un lieu où se reflète la Jérusalem céleste<sup>170</sup>, ou encore comme « une petite Rome, une maquette parfaite de la Rome augustinienne<sup>171</sup> ». Elle fut sans orgueil, « en paix, sobre et pudique » (« *in pace, sobria e pudica* », XV, 99), son vivre fut « tranquille » (« *riposato* », 130) et, comme l'indique l'anaphore en « *Non* » (100, 103, 106 et 109) qui ne montre pas seulement la privation du superflu et du vice<sup>172</sup>, elle fut marquée par l'absence d'action. Mais surtout, la ville est caractérisée d'après les membres qui selon la pensée médiévale ne sont pas ou pas encore destinés à l'action héroïque, mais qui s'y préparent ou qui la soutiennent. On trouve les enfants — dont l'éducation est certes partie prenante de la vie active comme il a été montré au pèlerin dans la sphère de Vénus, mais n'est pas, quoi que pensent peut-être certains parents, proprement héroïque ou chevaleresque<sup>173</sup> — et le babil de scènes touchantes du foyer. Qui plus est, Cacciaguida personnifie et féminise Florence, en plus de la définir selon l'activité stable des femmes qui contribue au bien-être de la société<sup>174</sup>, mais encore une fois ne correspond pas pour autant à l'activité politique des hommes. On pourrait ajouter que la communauté se raconte des fables « troyennes, fiésolanes et romaines » (« *favoleggiava/ d'i Troiani, di Fiesole e di Roma* », 125-126), ce qui préfigure une réalité que nous analyserons plus loin et qui se déroulera au paradis, mais indique avant tout l'extériorité des conteurs et des auditeurs par rapport aux événements.

---

<sup>169</sup> Giorgio Inglese, « Canti XV-XVI-XVII: Cacciaguida », Tommaso Montorfano (dir.), *Esperimenti danteschi: Paradiso 2010*, Gênes et Milan, Marietti, 2010, p. 176.

<sup>170</sup> Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, *op. cit.*, p. 107 et suivantes.

<sup>171</sup> Jeffrey T. Schnapp, *op. cit.*, p. 42.

<sup>172</sup> Voir Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, *op. cit.*, p. 110-111.

<sup>173</sup> Évidemment, cela ne signifie pas que l'impératrice Constance, définie par sa maternité, n'a pas agi; simplement, elle n'est pas traitée en tant que figure *héroïque*.

<sup>174</sup> À ce sujet, voir Catherine Keen, *op. cit.*, p. 210-213.

Le pèlerin peut cependant observer un changement radical dans le discours de son trisaïeul. Tandis que les vers 97 à 138, dont le premier mot est « Florence », accordent une large place à la circularité (Florence est « dans son ancienne enceinte », « *dentro da la cerchia antica* » [97], rythmée par l'horloge et la suite des jours [98]; son bâtiment le plus emblématique est le baptistère [134], lequel est octogonal), le vers 139 commence par « Puis je suivis<sup>175</sup> » (« *Poi seguitai* »). L'histoire de Cacciaguida, qui débute au vers 130, connaît ici une rupture temporelle avec l'enrôlement dans l'armée de l'empereur Conrad III<sup>176</sup>; il s'agit du moment où sa véritable vie de chevalier commence, où il entre dans l'histoire et dans un temps non cyclique, comme l'indiquent les marques temporelles et spatiales de succession et de déplacement, par exemple « Derrière lui j'allai » (« *Dietro li andai* », 142) et « je vins » (« *venni* », 148). Cacciaguida se présente ainsi, à la suite de l'impératrice Constance du chant III, comme quittant un lieu sûr et doux pour entrer dans le temps, tout en se construisant comme un défenseur de la loi (XV, 142-143) aux « belles actions » (« *bene ovrar* », 141). Cela lui permet d'indiquer une voie à son descendant, soit celle de quitter la paix du cloître ou de la ville pour accepter le « martyr » (« *martiro* », 148) qui fait retourner à la « paix » (« *pace* »), réelle et permanente, du paradis. Cela rappelle peut-être aussi le parcours du héros épique en général, et plus particulièrement celui d'Énée, qui doit quitter Ilium pour préparer la fondation de Rome. Cela évoque enfin la théorisation de l'ordre de chevalerie, pour lequel un jeune homme laisse une simple situation civile pour accepter un état sujet à de nombreux périls; cet état et les difficultés qu'il entraîne se veulent un office le destinant à faire le bien et servir Dieu, avant de se préparer à parvenir au paradis<sup>177</sup>.

L'entrée dans l'histoire apparaît d'ailleurs non seulement comme faisant partie de la tâche d'un héros, mais également comme inévitable, étant donné l'ondolement du monde, qui ne permet pas que perdure une stabilité comme celle de l'antique Florence. C'est pourquoi Cacciaguida évoque au chant XVI la fluctuation des choses humaines (79-84); en effet, alors que Dante demande que son ancêtre lui parle des grandes familles, il se fait étrangement un point d'honneur de lui réciter leur chute. Ainsi, ce qui semble intéressant dans ce chant, ce n'est pas les noms mentionnés, mais la manière par laquelle Cacciaguida décide d'organiser sa réponse et de l'orienter vers ce que Hollander a appelé une « *death list*<sup>178</sup> ». Tout ce chant, qui narre la fin des familles et des cités (76-78), est construit autour

---

<sup>175</sup> Nous traduisons.

<sup>176</sup> Dante Alighieri, *Paradiso*, édition de Robert et Jean Hollander, *op. cit.*

<sup>177</sup> À titre d'exemple, notons le *Livre sur l'ordre de chevalerie* de Raymond Lulle. Voir III, 14, pour les périls de la chevalerie annoncés à l'écuyer, II, 2, pour le lien entre la foi et la chevalerie, et Prologue, 2, pour l'histoire d'un chevalier devenu ermite se préparant à la mort. Nous avons consulté la traduction de Noel Fallows : Raymond Lulle, *The Book of the Order of Chivalry*, Woodbridge, Boydell Press, 2013.

<sup>178</sup> Dante, *Paradiso*, édition de Robert et Jean Hollander, *op. cit.*

d'images de montée et de descente, par exemple le cycle des étoiles (37-39), ou encore celui de la Lune qui « couvre et découvre sans cesse les grèves » (« *cuopre e discuopre i liti sanz'a posa* », 83), ce qui rappelle, au moyen d'une allusion particulièrement réussie, le mouvement des vagues et des marées. Il n'est pas jusqu'à l'acte d'accouchement qui n'entre dans ce schéma : « ma mère, aujourd'hui sainte, / s'*alléga* de mon *poïds* et me fit naître<sup>179</sup> » (« *mia madre, ch'è or santa, / s'alleviò di me ond' era grave* », 35-36). Comme l'affirme Schnapp, cette situation reflète la conception de l'histoire sous le signe de Mars, dieu de la guerre et des conflits, et dont la planète est le théâtre du seizième chant : « La présence de Mars au cœur de la cité humaine condamne Rome et Florence [...] au cycle incessant de l'histoire naturelle : la cité croît, tombe, dégénère, se corrompt, mais, surtout, subit le cycle constant des transmutations connu au Moyen Âge sous le nom de Fortune<sup>180</sup>. »

En outre, Florence dans sa décadence est présentée comme une terre impie à pieusement reconquérir. Son immoralité en fait un lieu d'injustice, comme celui que Cacciaguida avait attaqué avec l'empereur Conrad; tandis que ce dernier combattait le « peuple qui usurpe/vos droits sacrés, par la faute des papes » (« *il cui popolo usurpa, / per colpa d'i pastor, vostra giustizia* », XV, 143-144), les Adimari de Florence pratiquent l'injustice et forment un « lignage insolent, qui s'endragonne/contre l'homme qui fuit (mais qu'on lui montre/les dents, la bourse, il devient doux agneau!) » (« *L'oltracotata schiatta che s'indraca dietro a chi fugge, e a chi mostra 'l dente o ver la borsa, com' agnel si placa* », XVI, 115-117). De plus, Florence, comme la Marche de Trévisé dans le neuvième chant, apparaît encore comme une *civitas diaboli*, à la fois par le rappel du rouge des divisions (XVI, 154) et par l'état de confusion qui règne dans la cité<sup>181</sup>, ce qui, comme l'indique Elisa Brillì, est « le premier trait caractéristique de cette cité imaginaire<sup>182</sup> », laquelle est aussi *civitas confusionis*. Le service de Cacciaguida fut donc à la fois militaire et religieux — après tout, le trisaïeul apparaît au pèlerin dans une croix rouge (XIV, 94-117). L'écriture s'apparente dès lors à l'office d'un Hospitalier ou d'un Templier, par exemple. Cacciaguida présente

---

<sup>179</sup> Nous soulignons.

<sup>180</sup> Jeffrey T. Schnapp, *op. cit.*, p. 7.

<sup>181</sup> Comme l'affirme Justin Steinberg, l'attaque de Cacciaguida contre les nouveaux venus provenant de l'extérieur de la cité « n'est pas de la pure xénophobie ou du simple snobisme [...] Cacciaguida rejette un phénomène politique et judiciaire à cause duquel la citoyenneté est traitée purement comme un contrat privé, un titre obtenu et vendu [...]. Au sein des murs de la cité [...], les nobles comme les artisans devraient être unis par des obligations et des responsabilités communes. Le danger apparaît lorsque l'acquisition de la citoyenneté est artificiellement corrompue par le marché, ce qui amène l'abus des offices de la commune en vue du gain ainsi que la fuite des devoirs publics, le service militaire en particulier. » *Dante and the Limits of the Law*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, p. 124-125. Nous pouvons de plus constater que l'attaque de Cacciaguida envers Florence concerne l'injustice, qui entraîne la préférence de son bien propre par rapport au bien commun et qui fait que l'individu se place au-dessus d'autrui et de sa communauté. C'est donc à un mal similaire à celui des ennemis de son ancêtre (lesquels sont évoqués avant tout au moyen de leur injustice [XV, 144]) que le pèlerin est convié de s'attaquer.

<sup>182</sup> Elisa Brillì, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, *op. cit.*, p. 138.

l'œuvre future du pèlerin, le narrateur son présent labeur et l'auteur son ouvrage comme une participation à ce type de guerre exaltée et célébrée au Moyen Âge comme « une spiritualisation et un point de perfectionnement des idéaux chevaleresques<sup>183</sup> », comme une « occasion du martyre pour la cause du Christ<sup>184</sup> ». Florence ou l'Italie sont la destination d'un croisé d'un genre nouveau.

Ainsi, ce portrait décadent de Florence, qu'on retrouve également aux chants XV et XVI de l'*Enfer*<sup>185</sup> et qui fait que la cité n'est pas seulement un jardin mais aussi le lieu de l'histoire<sup>186</sup>, sert d'interlude violent indiquant qu'un état meilleur doit être reconquis et qu'une situation doit être redressée<sup>187</sup>. Dante peut donc sentir qu'il a à marcher dans les traces de son ancêtre afin que (pour reprendre une image proposée par le narrateur au début du chant) le manteau de sa noblesse ne soit pas raccourci par les ciseaux du temps (XVI, 7-9). Comme l'ont remarqué plusieurs commentateurs, le narrateur présente d'ailleurs plus tard une version de cette espérance pour Florence au début du chant XXV, où il souhaite y retourner une fois que son poème aura rendu la ville plus juste, prête à l'accueillir et à le couvrir de lauriers (1-12).

Tout cet appel à l'action héroïque chrétienne et à l'intégration droite dans une histoire où germe la corruption prend son plein envol au chant XVII, de manière si limpide qu'il est à peine nécessaire de l'explicitier : malgré la douleur de l'exil, Cacciaguida incite Dante à rédiger la *Comédie*, sa « voix » (« *voce* », 130) et son « cri » (« *grido* », 133), qui est l'équivalent du voyage d'Énée, lequel est aussi encouragé par la Sibylle et par son ancêtre Anchise au livre VI de l'*Énéide*. On remarquera donc que Dante est poussé à suivre une voix plus héroïque que philosophique, à devenir Énée plus que Boèce : « le message central [...] des chants XIV à XVIII [est une exhortation] à persévérer, à s'élever et à conquérir les adversités de l'histoire et, surtout, à accomplir sans hésitation ou crainte l'acte exemplaire qu'est l'écriture de la *Comédie*<sup>188</sup>. »

---

<sup>183</sup> Franco Cardini, *La Culture de la guerre : X<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, traduction d'Angélique Levi, Paris, Gallimard, 1992 (1982), p. 323.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>185</sup> Simone Marchesi, « Dante's Fatherlands », George Corbett et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante's Comedy. Volume 2*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, p. 89.

<sup>186</sup> Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>188</sup> Jeffrey T. Schnapp, *op. cit.*, p. 6.

Le pèlerin est donc amené, dans les chants XV à XVII, à comprendre la tâche qui lui incombera à son retour sur la terre. Dante est incité à combattre la tristesse de son exil et la fluctuation de sa fortune par l'agir, qui sera comme une ligne droite dirigée vers un but saint à travers tout l'ondoiement extérieur du monde<sup>189</sup>, itinéraire que représente admirablement le chant XVII au moyen d'images de montée et de descente (59-60), ou encore de pureté par rapport à un groupe mauvais (61-69). De plus, il est à même de saisir les raisons morales, politiques et religieuses de son œuvre future, soit celle de redresser un monde qui se délite. Il sera un digne descendant de Cacciaguida, lequel prépare l'essor de sa parole poétique. « Chasse-guide » porte donc bien son nom, car ce n'est pas la première fois que l'œuvre dantesque associe l'entreprise de la découverte d'une parole appropriée à la chasse; il semble que Cacciaguida ait d'une certaine manière réalisé le travail de débroussaillage dont parle l'auteur du traité *De l'éloquence en langue vulgaire* : « nous allons partir à la chasse de la langue la plus noble et la plus illustre d'Italie; et pour que le chemin que nous suivrons dans notre chasse soit praticable, nous devons d'abord libérer la forêt des buissons embroussaillés et des ronces<sup>190</sup> » (« *decentiorem atque illustrem Ytalie venemur loquelam; et ut nostre venationi pervium callem habere possimus, perplexos frutices atque sentes prius eiciamus de silva* »).

Son mentor momentanément n'a toutefois pas voulu que la justification de sa tâche ne porte que sur des raisons et des finalités pratiques; tout au long de son discours, il propose de donner un lustre à l'œuvre de Dante, de lui indiquer en quoi l'agir a quelque chose de magnifique vu du ciel. Cunice et Folquet avaient effleuré ce sujet, mais n'en avaient certainement pas traité avec autant de force que ne le fait Cacciaguida. Nous ferons d'abord état de cette idée générale (et de sa différence par rapport à la solution proposée par l'*Énéide*) avant d'expliquer dans la prochaine section comment Cacciaguida l'applique au pèlerin.

Sur le point de vue du ciel, le pèlerin a quelque connaissance. En effet, demandant à son ancêtre ce qui lui adviendra lors de son retour sur terre, il s'y adresse ainsi :

---

<sup>189</sup> Cette situation rappelle celle évoquée par saint Paul : « montrons-nous [...] en toutes choses, comme des ministres de Dieu, par une grande patience dans les tribulations, dans les nécessités, dans les angoisses, sous les coups, dans les prisons, dans les séditions, dans les travaux, dans les veilles, dans les jeûnes [...]; dans la gloire et l'ignominie, dans la mauvaise et la bonne réputation, comme séducteurs et cependant sincères; comme inconnus, et toutefois très connus; comme mourants, et voici que nous vivons; comme châtiés, mais non mis à mort; comme tristes, mais toujours dans la joie; comme pauvres, mais enrichissant beaucoup d'autres; comme n'ayant rien, et possédant tout. » (2 Corinthiens, VI, 4-10) Saint Augustin reprend cette citation lorsqu'il traite du poème des siècles et de l'antithèse (*La Cité de Dieu*, XI, 18), ce que nous aborderons plus loin.

<sup>190</sup> I, 11. Voir aussi I, 6, 14, 15 et 16 ainsi que II, 6.

Cher cep de ma lignée, volant si haut  
 que, tel l'esprit humain voit le triangle  
 ne pas admettre deux angles obtus,  
 tel tu perçois les choses contingentes  
 avant qu'elles ne soient, car tu les vises  
 au Point pour qui tous les temps sont présents [...].

*O cara piota mia che sì t'insusi,  
 che, come veggion le terrene menti  
 non capere in triangol due ottusi,  
 così vedi le cose contingenti  
 anzi che sieno in sé, mirando il punto  
 a cui tutti li tempi son presenti [...].*  
 (13-18)

Dante sait donc que les choses se déroulant dans le temps apparaissent toutes à Cacciaguida, car ce dernier voit en Dieu (le « Point pour qui tous les temps sont présents »). Il saisit que les événements de la terre sont visibles depuis le paradis — peut-être même en avait-il connaissance avant de rencontrer Cacciaguida. Ce dernier s'était en tout cas assuré que son descendant soit mis au courant qu'il existe dans l'au-delà une représentation des événements, si l'on se fie à ses paroles au chant XV « Ce cher et si long jeûne/que j'entrepris en lisant au grand livre/où le noir ni le blanc jamais ne change [...] » (« *Grato e lontano digiuno, / tratto leggendo del magno volume / du' non si muta mai bianco né brun* », 49-51) et qu'annonce le « cahier de la matière » du chant XVII (« *quaderno / de la vostra matera* », 37-38). Cela évoque, comme l'affirme Schnapp, ce que la tradition exégétique plaçait « sous la rubrique générale du Livre de la prescience divine », « un livre nécessairement inaccessible aux mortels dans lequel sont contenus les noms des élus, les détails du plan divin providentiel qui gouverne l'histoire et les secrets de la prédestination individuelle et collective<sup>191</sup> », ce qui correspond entre autres à l'histoire, « *l'allegoria in factis* de Dieu<sup>192</sup> ». Cacciaguida se retrouve donc au paradis dans une situation similaire à celle des Florentines se racontant les fables romaines (XV, 124-126), mais, cette fois, c'est à une histoire beaucoup plus vaste qu'il applique son esprit.

La nouveauté offerte par la suite par Cacciaguida (qui nous semble le cœur et la fin de son entreprise) est la conclusion de ce qui a été affirmé précédemment, mais une conclusion qui se doit d'être dite : si l'histoire est le fruit et l'horizon du labeur des êtres humains et de l'effet de « la Providence divine » qui « se déploie dans le temps<sup>193</sup> », comme il a été enseigné à Dante plus tôt dans les neuf premiers chants du *Paradis*, et si cette histoire est observée depuis le ciel, il faut que, à l'instar des autres œuvres divines, elle soit *belle*. Et c'est justement le propos quelque peu déroutant de Cacciaguida, lequel au chant XVII parle en termes esthétiques du malheur de Dante et de son agir futur :

<sup>191</sup> Jeffrey T. Schnapp, *op. cit.*, p. 146, n. 90.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>193</sup> Charles T. Davis, *Dante and the Idea of Rome*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 42. Nous devons le terme d'horizon à Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, *op. cit.*, p. 4.

me répondit ce paternel amour  
 enclos, visible dans son propre rire :  
 « La contingence, qui pour vous se borne  
 aux marges du cahier de la matière,  
 est toute inscrite au regard éternel,  
 mais n'y prend pas plus de nécessité  
 que n'en prendrait à l'œil qui le reflète  
 un bateau descendant au fil de l'eau.  
 De là, comme une douce harmonie d'orgue  
 vient à l'oreille, ainsi vient à ma vue  
 le temps futur qui pour toi se prépare. [...] »

*rispuose quello amor paterno,  
 chiuso e parvente del suo proprio riso:  
 "La contingenza, che fuor del quaderno  
 de la vostra matera non si stende,  
 tutta è dipinta nel cospetto eterno;  
 necessità però quindi non prende  
 se non come dal viso in che si specchia  
 nave che per torrente giù discende.  
 Da indi, sì come viene ad orecchia  
 dolce armonia da organo, mi viene  
 a vista il tempo che ti s'apparecchia. [...]"*  
 (35-45)

Le but ici n'est pas seulement d'offrir une solution à l'apparent conflit formé par la connaissance divine des événements et la liberté humaine, ou encore de faire valoir cette dernière. Les vers 43 à 45 dévoilent la transfiguration du temps en éternité<sup>194</sup>, révélant la beauté du rayonnement de Dieu dans le temps. Le discours de Cacciaguida vise à faire apparaître le déroulement du temps comme une œuvre d'art, comme un objet esthétique digne du regard qui se distingue par sa perfection et son harmonie : la contingence est « peinte<sup>195</sup> » (« *dipinta* », 39); c'est un reflet (« *si specchia* », 41). Comme nous l'avons mentionné, elle est un volume, ce qui, ainsi que l'affirme Mazzotta, fait de « l'acte de lecture » « la métaphore fondamentale sur laquelle repose la conception dantesque de l'histoire<sup>196</sup> ». Mais c'est la comparaison musicale qui est à nos yeux ici la plus riche : les pérégrinations de Dante — lesquelles comprennent l'âpre exil — sont aperçues comme une « douce harmonie d'orgue » (43). Par ce passage qui rappelle les propos de Justinien au chant VI (124-126), « chaque événement [...], même le plus amer, reflété dans la réalité absolue de l'éternel amour divin, devient comme une note d'un chant doux et harmonieux<sup>197</sup> ». Qui plus est, le terme « orgue », « *organo* » est le même qui sert à décrire les différents astres « *organi* » (II, 121) : le grandiose récit de l'histoire est apparenté au magnifique ouvrage auquel saint François a dédié le *Cantique des créatures*. Il acquiert une éminence analogue aux cieux que parcourt le pèlerin, cet univers qui, organisé mathématiquement comme la musique<sup>198</sup>, a été créé dans la *Comédie* d'après « le modèle harmonieux conçu par Pythagore, Platon et Cicéron et transmis par Boèce, Cassiodore et Isidore<sup>199</sup> ». Le pôle métaphorique de la musique, particulièrement approprié au ciel de la

<sup>194</sup> Anna M. Chiavacci Leonardi, *Le Bianche Stole*, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2010, p. 160. Il semble que Chiavacci Leonardi ait remarqué cette « transfiguration » sans en tirer les conclusions sur la valeur de la terre dans le *Paradis*, qu'elle analyse dans son chapitre « La presenza della terra » de sa *Lettura del Paradiso dantesco* avant tout dans sa fonction poétique.

<sup>195</sup> Nous traduisons.

<sup>196</sup> Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, *op. cit.*, p. 191. Voir aussi Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 326-332.

<sup>197</sup> Anna M. Chiavacci Leonardi, *Le Bianche Stole*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>198</sup> Francesco Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 193.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 216.

planète Mars qui est dans le *Banquet* associée à la musique et l'harmonie<sup>200</sup>, indique que « l'apparente cacophonie de l'histoire, avec tout son aveuglement, sa folie, sa confusion et son flux, n'est rien de moins que la musique de l'éternité<sup>201</sup> ».

Le pèlerin comprend dès lors qu'en s'intégrant à l'histoire, il contribue à l'accomplissement de la volonté de Dieu pour sa gloire, l'une des réalisations de la vie active selon saint Thomas d'Aquin<sup>202</sup>. L'Aquinat indique d'ailleurs que la contemplation peut avoir comme objet les œuvres divines<sup>203</sup>; il semble que la *Comédie* accorde une place de choix aux œuvres divines *historiques*.

Cependant, cette contemplation, cette joie si curieuse de Cacciaguida<sup>204</sup> annonçant à son descendant qu'il est destiné à souffrir, n'est évidemment pas encore accessible au pèlerin. Elle le sera toutefois lors de la vision de Dieu au chant XXXIII : « Au feu profond je pus voir enfouis,/ reliés par l'amour en un seul livre,/ tous les feuilletts épars de l'univers » (« *Nel suo profondo vidi che s'interna,/ legato con amore in un volume,/ ciò che per l'universo si squaderna* », 85-87). Pour l'heure, il doit accepter une distance entre sa connaissance et celle, parfaite, des cieux. Le discours de Cacciaguida lui fait tout de même comprendre qu'un récit est à l'œuvre, récit qui comme Cacciaguida est à la fois « enclos » et « visible » (« *chiuso e parvente* », 36) et dont les êtres humains sont les héros dramatiques<sup>205</sup>, les acteurs qui, en temps d'amertume, ne peuvent de ce fait qu'espérer la douceur d'une éternité future (XVIII, 1)<sup>206</sup>.

Par ailleurs, les âmes du ciel de Mars tentent tout au long de l'entretien de donner au pèlerin une sorte d'avant-goût de cette vision de l'harmonie historique. C'est pourquoi Cacciaguida est un miroir (XVIII, 2), un artiste chantant avec les autres martyrs (51), que l'ensemble des âmes semble une lyre jouée par la main du ciel (XV, 4-6) liant Dante de « chaînes [...] douces » (« *dolci vinci* », XIV, 129) et, enfin, qu'elles apparaissent fréquemment comme brillantes au sein du sombre, comme illuminées par un rayon extérieur (XIV, 112-117<sup>207</sup>, XV, 13-18 et XVIII, 34-36). Comme nous le verrons plus loin, tous ces éléments contribuent à faire comprendre au pèlerin que, aussi paradoxal que cela puisse paraître, sa destinée tragique comporte un versant magnifique et reluira dans les cieux.

---

<sup>200</sup> II, 13. Nous tenons cette remarque de Catherine Keen, *op. cit.*, p. 225.

<sup>201</sup> Jeffrey T. Schnapp, *op. cit.*, p. 169.

<sup>202</sup> *Somme théologique, IIa IIae*, 182, 2.

<sup>203</sup> *Ibid.*, 180, 4. Voir aussi la *Somme contre les gentils*, III, 59, « En quel sens ceux qui voient l'essence divine, voient toutes choses ». Traduction Lethielleux, Paris, Cerf, 1993, <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/sommes/contragentiles.htm>.

<sup>204</sup> Il est « enclos, visible dans son propre rire » (« *chiuso e parvente del suo proprio riso* », *Par.*, XVII, 36).

<sup>205</sup> Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 141.

<sup>206</sup> Voir Anna M. Chiavacci Leonardi, *Le Bianche Stole*, *op. cit.*, p. 161. Rien ne montre plus l'écart de ces perspectives que ces mots de Cacciaguida, où les deux points de vue sont rassemblés en deux vers, mais opposés par un simple « *che* » : « ainsi vient à ma vue/le temps futur qui pour toi se prépare » (« *mi viene/a vista il tempo che ti s'apparecchia* », XVII, 44-45).

<sup>207</sup> Dans ce cas, les âmes sont même vues en tant que « poussières » (« *minuzze* », 114) illuminées par un rai de lumière, ce qui contribue d'autant plus à l'impression que leur être au premier abord sans valeur gagne à être mis en lumière.

On remarquera que l'espoir en une perspective de l'autre-monde sur ce monde-ci dans un contexte épique n'appartient pas à la *Comédie* en propre. Il convient dès lors de saisir les différences entre l'avenue proposée dans la *Comédie* et celle que Virgile a esquissée dans l'*Énéide*, évoquée par l'allusion à Anchise et à Énée dans le chant XV du *Paradis* (25-27).

L'une des dissimilitudes est sans aucun doute que le point de vue d'Anchise, l'ancêtre d'Énée qui l'engage à poursuivre sa mission préfondatrice, reste ancré dans le temps et ne le dépasse pas au moyen d'une perspective éternelle qui octroierait une lumière céleste aux événements. Car, si l'on découvre des héros dans l'enfer païen du livre VI de l'*Énéide*, reste que le ton est bien souvent tragique; qui plus est, les corps des guerriers ne sont pas glorifiés ainsi que Salomon l'indique au chant XIII du *Paradis*, mais demeurent abominablement déformés :

Ici encore il voit le Priamide Déiphobe, déchiré  
par tout le corps et cruellement lacéré au visage,  
au visage et aux deux mains, les tempes dévastées, les oreilles  
arrachées, les narines tranchées d'une blessure déshonorante.  
À peine le reconnut-il, lui qui était tellement épouvanté et cachait ses sinistres  
blessures, que par des mots familiers il s'adresse à lui le premier :  
« Déiphobe, puissant par tes armes, race issue du noble sang de Teucer,  
qui a souhaité se venger si cruellement?  
À qui permit-on autant? [...]»<sup>208</sup> »

Similairement, autour de la tête de Marcus Claudius Marcellus, mort trop jeune, vole « une nuit noire [...] avec une ombre funeste<sup>209</sup> ». L'Élysée est ainsi construit en un lieu de deuil, où persiste une perspective terrestre et temporelle, où les relations hostiles entre peuples se poursuivent<sup>210</sup> et où un ancêtre ne regarde pas calmement, mais avec crainte, le voyage de son fils<sup>211</sup>. (Ce triste regard est peut-être dû à ce que Virgile lui-même, à l'inverse de Dante, ne semble pas croire à cet autre monde, dont la visite s'achève par la porte des rêves faux<sup>212</sup>.)

Ces différences tiennent au fait qu'un dépassement survient dans la *Comédie* que le lecteur chercherait vainement dans l'*Énéide*. Anchise a « mené son enfant dans chaque endroit/et [...] enflammé son esprit de l'amour de la gloire qui arrive<sup>213</sup> », ce que ne dédaigne pas faire Cacciaguida avec Dante (il lui montre l'« honneur » [« *onor* », *Par.*, XVII, 135], de son entreprise), mais qui ne constitue

---

<sup>208</sup> *Énéide*, VI, 494-502. Virgile, *Œuvres complètes*, édition de Jeanne Dion *et alii*, Paris, Gallimard, 2015. La traduction de l'*Énéide* est de Jeanne Dion et Philippe Heuzé.

<sup>209</sup> 866.

<sup>210</sup> 489-493.

<sup>211</sup> 694.

<sup>212</sup> Paul Veyne formule cette hypothèse dans son édition de l'*Énéide*, Paris, Librairie générale française, 2012, p. 270, n. 1.

<sup>213</sup> 888-890.

pas pour autant le cœur de l'éducation du pèlerin. Comme nous l'avons montré, l'objectif est d'offrir un regard supraterrrestre et artistique aux événements terrestres; or, exception faite du bouclier de Vulcain dont nous avons traité dans la première partie de ce mémoire, l'*Énéide* ne présente pas, du moins dans le livre VI, une telle perspective sur l'histoire; Énée est amené à entrevoir sa gloire future et à accepter le *fatum*, mais il n'est nulle part question d'une esthétisation céleste de son action, et les termes musicaux, picturaux et littéraires employés par Cacciaguida ne se trouvent point dans les propos d'Anchise. (Et même, dans le cas du bouclier, la perspective reste d'une certaine manière terrestre, bien qu'il ait été forgé par Vulcain : les événements forment une totalité temporelle appréhendable *a posteriori* bien plus qu'un récit véritablement céleste.) Cela explique aussi qu'il n'y ait pas de distance esthétique et historique, pas de problème de compréhension entre Anchise et Énée, tandis que c'est l'un des traits marquants de la rencontre entre Cacciaguida et son descendant<sup>214</sup>. Anchise se situe au niveau d'Énée et c'est pour quoi « à l'inverse de Cacciaguida, [il] reste pour [l'auteur de la *Comédie*] une figure prise dans l'aveuglement et le flux des perspectives terrestres<sup>215</sup> ». Anchise ou Énée, aux yeux de l'auteur vivant dans un contexte chrétien (lequel se comprend après tout dans son opposition à l'insuffisance du monde païen), ne parvient pas à passer d'une perspective tragique à une autre que Schnapp qualifie de comique<sup>216</sup>.

Cacciaguida propose en substance la solution romaine et épique de l'intégration de l'être humain à l'histoire, mais y adjoint un volet plus céleste et plus chrétien, centré autour d'un dépôt et d'une organisation céleste de la beauté terrestre. Or, cette possibilité avait déjà été entrevue par un autre penseur se situant, comme Dante, à la jonction du christianisme et de Rome, soit saint Augustin qui, dès les premières lignes de *La Cité de Dieu*, opposait — et donc comparait — sont entreprise à celle de Virgile<sup>217</sup>. L'objectif du texte d'Augustin est de « défendre » la « glorieuse cité de Dieu, soit ici-bas dans le cours du temps où elle poursuit son pèlerinage, vivant de la foi au milieu de l'impiété; soit dans la stabilité du séjour éternel qu'elle attend maintenant dans la patience<sup>218</sup> »; il paraît donc comme une nouvelle *Énéide*, ayant pour héros Dieu et son peuple. La défense que propose Augustin est certes une défense théologique et philosophique, mais elle devient, dans les livres XV à XVIII, une véritable mise en récit — extrêmement synthétisé — de l'histoire sainte. Ainsi saint Augustin a-t-il, en faisant valoir

---

<sup>214</sup> Quitte à nous répéter, comme il a été dit plus haut et dans la première partie, il existe tout de même dans l'*Énéide* l'idée d'une beauté de l'histoire. Cette beauté semble cependant pouvoir être pleinement perçue sur terre.

<sup>215</sup> Jeffrey T. Schnapp, *op. cit.*, p. 144.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>217</sup> I, 1.

<sup>218</sup> *Id.*

l'histoire en tant que processus, récupéré tout un volet de l'*Énéide* qu'occultaient les lectures néoplatonistes — du moins selon le point de vue de Dante<sup>219</sup>. L'histoire telle que présentée par Cacciaguیدا arbore de fait les mêmes caractéristiques que celle narrée par saint Augustin<sup>220</sup>, lequel voit aussi le déroulement des choses en ce monde comme (ainsi que nous l'avons cité en première partie) un « sublime poème des siècles<sup>221</sup> », dont certains hommes sont les champions, par exemple saint Paul (avec qui le pèlerin se comparait d'ailleurs par la négative au début de la *Comédie* [*Enf.*, II, 32]) qui apparaît sur le *théâtre* du monde :

cet homme, si admirable et si fort, qui se glorifie en ses infirmités, [...] ce docteur des nations en foi et en vérité, qui a plus travaillé que tous ses frères dans l'apostolat, et, par ses lettres, éclairé à la fois les peuples de son temps qu'il voyait appelés de Dieu et ceux dont il prévoyait la vocation future; cet homme, [...] *athlète du Christ*, formé par lui, oint de lui, crucifié avec lui, glorieux en lui, et, *sur le théâtre de ce monde où il est en spectacle aux anges et aux hommes*, combattant généreusement le grand combat et courant dans la carrière pour remporter la palme éternelle; *n'est-ce pas un bonheur de le contempler des yeux de la foi*, quand il se réjouit avec ceux qui se réjouissent, et pleure avec ceux qui pleurent, n'ayant que combats au-dehors et craintes au-dedans; aspirant à la dissolution pour être avec le Christ; brûlant de voir les Romains afin de recueillir chez eux quelque fruit comme chez les autres nations; épris pour les Corinthiens d'un amour jaloux, sainte jalousie qui craint que ces âmes séduites ne s'égarent loin du chaste amour de Jésus-Christ; saisi d'une tristesse profonde et d'une continuelle angoisse de cœur pour les israélites qui, dans leur ignorance de la justice venue de Dieu, et voulant établir leur propre justice, refusent de se soumettre à cette justice de Dieu; enfin, quand il jette un cri de douleur à cause de l'impénitence de plusieurs, coupables d'abominations et d'impuretés<sup>222</sup>?

Le pèlerin est amené comme saint Paul à agir splendidement. Et que ce soit par influence directe ou indirecte, l'auteur de la *Comédie* a suivi celui de *La Cité de Dieu* en proposant une vue céleste dont les rayons octroient une beauté aux événements humains.

### *Gloire, rayonnement et poésie*

Nous en arrivons à expliquer comment Cacciaguیدا s'assure d'appliquer cette perspective à l'agir futur de son descendant. Il concède d'abord à l'attrait que représente la gloire pour le pèlerin, qui s'enorgueillissait d'ailleurs au début du chant XVI de la noblesse de son trisaïeul et qui se montre au chant XVII préoccupé de sa vie « parmi ceux/qui nommeront anciens les temps présents » (« *tra*

---

<sup>219</sup> Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, p. 148 et 172. Auerbach va jusqu'à affirmer que l'œuvre d'Augustin a permis de « conserver [...] la factualité réelle ». *Op. cit.*, p. 61.

<sup>220</sup> Nous pouvons donc dire avec Mazzotta que Dante lit l'*Énéide* notamment à travers saint Augustin. *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>221</sup> *La Cité de Dieu*, XI, 18. Francesco Ciabattoni note qu'un tel langage est également utilisé dans l'épître CXXXVIII (1, 5) de saint Augustin. Francesco Ciabattoni, *op. cit.*, p. 192.

<sup>222</sup> *La Cité de Dieu*, XIV, 9. Nous soulignons.

coloro/ che questo tempo chiameranno antico », 119-120). Son ancêtre, en établissant un parallèle entre lui et son bienfaiteur, brosse un portrait de la vertu menant à une digne renommée :

Ton refuge premier, ton sûr abri  
sera la courtoisie du grand Lombard  
qui porte sur l'échelle une aigle sainte;  
ses égards te seront si prévenants  
qu'entre vous deux, du demander au faire,  
viendra d'abord ce qui, chez d'autres, suit.  
Tu verras là celui dont la naissance  
fut si marquée par notre étoile forte  
que ses actions en resteront fameuses : [...]
   
sa vertu scintillera  
dans son mépris de l'or et des fatigues.  
Puis ses magnificences révélées  
obligeront jusqu'à ses ennemis  
à ne pas en rester bouche muette.  
En lui, en ses bienfaits, mets ton attente;  
combien par lui se verront transformés,  
riches et gueux changeant de condition!

*Lo primo tuo refugio e 'l primo ostello  
sarà la cortesia del gran Lombardo  
che 'n su la scala porta il santo uccello;  
ch'in te avrà sì benigno riguardo,  
che del fare e del chieder, tra voi due,  
fia primo quel che tra li altri è più tardo.  
Con lui vedrai colui che 'mpresso fue,  
nascendo, sì da questa stella forte,  
che notabili fier l'opere sue. [...]
   
[Parran] faville de la sua virtute  
in non curar d'argento né d'affanni.  
Le sue magnificenze conosciute  
saranno ancora, sì che 'suoi nemici  
non ne potran tener le lingue mute.  
A lui l'aspetta e a' suoi benefici;  
per lui fia trasmutata molta gente,  
cambiando condizion ricchi e mendici [...].*  
(70-78, 83-90)

Le parallèle entre Dante et le bienfaiteur est établi par les égards mutuels (73), en plus de l'action du personnage mentionné, qui fera changer les gens de condition (90) comme c'est l'objectif de la *Comédie* si l'on se fie encore à la lettre XIII<sup>223</sup> ou bien à notre analyse des premiers chants du *Paradis*. La figure indistincte est, de plus, méprisante « de l'or et des fatigues », ce qui rappelle la pauvreté de l'exil de Dante et la difficulté des escaliers d'autrui (XVII, 60).

L'effet apparent d'une telle vertu est évidemment qu'elle jette des étincelles (« *faville* », 83) et qu'elle s'impose, dans sa noblesse et son ampleur, aux ennemis mêmes (85-87). Ainsi, Dante lancera son cri à des âmes qui au premier abord ne souhaitent pas l'écouter, et la grandeur de son geste est relevée par l'opposition des registres haut et bas, qui combinent et opposent la pure « vision » et la vile « gale », dont le grattement frénétique est rappelé par l'allitération en « r » dans le texte italien : « livre au grand jour ta vision tout entière/et laisse les galeux gratter leur gale<sup>224</sup> », « *tutta tua vision fa manifesta;/ e lascia pur grattar dov'è la rogna* » (128-129).

Toutefois, Cacciaguida ne se contente pas de faire valoir l'honneur terrestre du pèlerin comme son maître Brunetto Latini au chant XV de *l'Enfer*<sup>225</sup>. Plutôt, il s'assure d'indiquer que ce qu'il a laissé

<sup>223</sup> « [Le] but du tout et de la partie est de détourner les vivants dans cette vie de l'état de misère et de les conduire à l'état de bonheur. » (« *finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis* », Épître XIII, 15). Nous conservons nos modifications de la traduction de Roberto Barbone et Antonio Stäuble.

<sup>224</sup> Nous modifions légèrement la traduction de Scialom.

<sup>225</sup> Simone Marchesi explique : « La connexion n'est pas ici difficile à interpréter. Les lecteurs doivent construire une paire de figures opposées depuis les épisodes et leurs protagonistes. D'un côté se trouve Brunetto Latini, la figure paternelle

entendre sur la mélodie de l'histoire concerne directement le pèlerin et ses actions. C'est pourquoi au début du chant XVIII il semble insister pour reparler au pèlerin, lequel aurait peut-être préféré regarder Béatrice qui doit — non sans humour ni sans grâce — lui indiquer de prêter l'oreille une dernière fois à son ancêtre : « Détourne-toi; écoute;/le paradis n'est pas tout en mes yeux » (« *Volgiti e ascolta;/ché non pur ne' miei occhi è paradiso* », 20-21). Les ultimes propos constituent l'énumération des âmes du ciel de Mars, dont l'introduction est pour nous cruciale :

En ce cinquième seuil  
[...]  
sont des esprits bienheureux qui, avant  
d'aller au ciel, eurent si grand renom  
que tout poète en ferait son trésor.

*In questa quinta soglia*  
[...]  
*spiriti son beati, che giù, prima*  
*che venissero al ciel, fuor di gran voce,*  
*sì ch'ogne musa ne sarebbe opima.*  
(28-33)

Cacciaguida avait déjà intimé à Dante par son exemple de s'inscrire dans l'histoire (chant XV) et donc à s'apparenter au ciel de Mars; il l'a pour cela encouragé dans le dix-septième chant à faire entendre sa voix, « *voce* » (130) (qui est par ailleurs le terme qu'il utilise ici [XVIII, 32], mais pour traiter de la trace que certaines âmes de Mars laissent sur terre, leur renom). Dans ces vers, Cacciaguida suggère encore des modèles courageux au pèlerin; ainsi son œuvre s'apparentera-t-elle aux batailles des héros juifs (Josué et Macchabée), des protecteurs de la chrétienté (Charlemagne et Roland) et des figures associées de près ou de loin à une forme de croisade (Guillaume d'Orange, Raynouard, Robert Guiscard et Godefroy de Bouillon), lesquels, et c'est là la chose la plus notable, sont dignes d'être mis en poésie (33). Cette reprise du thème artistique signifie ainsi que l'agir futur de Dante est en lui-même une entreprise qui sera esthétisée dans les cieux, participant au grand poème des siècles augustinien ou à la mélodie de Cacciaguida.

Le désir d'éternité de Dante est en somme potentiellement comblé par le souvenir exercé au paradis. Les actions humaines, qu'on ne souhaite pas voir disparaître mais qu'on veut au contraire observer et faire apparaître<sup>226</sup>, y trouvent une longévité, une beauté et une lumière. Il faut toutefois

---

quant aux lettres, qui brûle dans une pluie de feu en enfer, offrant un support terrestre à la mission de Dante [...]. De l'autre côté se tient Cacciaguida, la figure paternelle quant au martyre, complètement intégré dans la gloire de Dieu, attendant patiemment au paradis sa rencontre avec Dante. Il apparaît prêt à donner au protagoniste une nouvelle perspective sur le travail et la renommée, le temps et l'éternité, le martyre et la paix. » Art. cit., p. 87.

<sup>226</sup> C'est d'ailleurs une préoccupation qu'on retrouve dans la *Monarchie*, comme l'a aperçu Hannah Arendt qui s'est grandement intéressée à l'apparition de l'action et qui rappelle (« La Condition de l'homme moderne », traduction de Georges Fradier, *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, 2012 [1958], p. 200 et 227) cette citation de la *Monarchie* : « dans toutes ses actions l'agent, qu'il agisse volontairement ou par nécessité de nature, vise essentiellement à déployer sa propre ressemblance. C'est pourquoi tout agent, en tant que tel, prend plaisir à son action : puisque tout ce qui est désire son propre être et puisque, dans l'action, l'être de l'agent s'accroît de quelque manière, le plaisir en découle nécessairement [...]. Rien donc n'agit s'il n'est en lui-même tel que le patient doit le devenir. » (« *nam in omni actione principaliter intenditur ab agente, sive necessitate*

ajouter, à la suite de Schnapp, que cette participation à la vision céleste procède non pas simplement d'un rayonnement personnel, mais d'une intégration au projet divin dans le sillage du Christ<sup>227</sup>.

### *Construction auctoriale et statut de la Comédie*

On aura compris que par conséquent l'écriture de la *Comédie* devient elle-même un geste héroïque, méritant lui aussi la mémoire. Curieusement, l'écriture est rendue digne d'écriture. Le pèlerin parvient dès lors à mieux appréhender la signification de son œuvre future. Et nous, lecteurs, pouvons saisir avec plus de justesse l'édification de la *persona* du narrateur de la *Comédie*.

En un premier temps, dans un mouvement tout à fait chrétien, l'action de l'écriture est perçue comme un acte héroïque. Schnapp écrit : « dans la conception chrétienne, l'acte et le mot sont radicalement fusionnés. [...] [L'] holocauste est lui-même compris dans un contexte verbal : en tant que manifestation, confession, témoignage, même, en tant qu'acte de prophétie<sup>228</sup>. » La vigueur et la hauteur de ce genre d'héroïsme transparaissent par la comparaison décrivant l'action de Dante : « ton cri agira comme le vent/qui bat plus fort les cimes les plus hautes » (« *Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote* », 133-134). L'œuvre de Dante apparaît ainsi, à la suite d'Isaïe<sup>229</sup> et de Jean Baptiste<sup>230</sup> — figures qui confèrent sans aucun doute une autorité prophétique au texte de Dante — comme une admonestation, un sermon, une éducation, qui convertit les cœurs plutôt que les terres. L'opération est symbolisée par les images de la maladie et de la nourriture, et contribue à l'édifier, à la suite du Christ des Évangiles ou de dame Philosophie de la *Consolation* de Boèce<sup>231</sup>, en une figure qui révèle les maux et les guérit ainsi qu'en une figure qui nourrit :

livre au grand jour ta vision tout entière  
et laisse les galeux gratter leur rogne.  
Car si ta voix sera d'abord acerbe  
au premier goût, une fois digérée,  
la nourriture en deviendra vitale.

*tutta tua vision fa manifesta;  
e lascia pur grattar dov'è la rogna.  
Ché se la voce tua sarà molesta  
nel primo gusto, vital nodrimento  
lascerà poi, quando sarà digesta.  
(128-132)*

---

*nature sive voluntarie agat, propriam similitudinem explicare. Unde fit quod omne agens, in quantum huiusmodi, delectatur; quia, cum omne quod est appetat suum esse, ac in agendo agentis esse quodammodo amplietur, sequitur de necessitate delectatio [...]. Nichil igitur agit nisi tale existens quale patiens fieri debet [...].* », *Monarchie*, I, 13) Peut-être aura-t-on d'ailleurs déjà compris ce que ce mémoire doit à la sensibilité arendtienne.

<sup>227</sup> *Op. cit.*, p. 104.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 218-219.

<sup>229</sup> Isaïe, XL, 3.

<sup>230</sup> Jean, I, 23.

<sup>231</sup> Pour Boèce, voir III, 1.

Le moyen pour y parvenir, ce que nous pourrions appeler l'épée du poète, est évidemment l'*exemplum*. C'est par l'image d'autrui, et non seulement grâce au discours philosophique tenu par dame Philosophie, que le pèlerin parviendra à ses fins :

Et c'est pourquoi l'on te montre, en ces sphères  
ainsi qu'au mont et au val douloureux,  
les seuls esprits qui ont eu renommée :  
car la pensée de celui qui écoute  
ne se fie, ne s'arrête à nul exemple  
ayant racine obscure ou inconnue,  
à rien qui n'apparaisse avec éclat.

*Però ti son mostrate in queste rote,  
nel monte e ne la valle dolorosa  
pur l'anime che son di fama note,  
che l'animo di quel ch'ode, non posa  
né ferma fede per essempro ch'aia  
la sua radice incognita e ascosa,  
né per altro argomento che non paia.*  
(136-142)

C'est peut-être d'ailleurs dans ces vers que le rôle de la renommée sur la terre apparaît de la manière la plus évidente, soit non pas comme source de vaine gloire, mais comme exemple au service d'observateurs qui ne viendront peut-être que plusieurs siècles plus tard. Et cela ne concerne pas que les figures que Dante rencontre, mais également lui-même<sup>232</sup>.

Nous avons donc saisi l'un des objectifs pratiques de la *Comédie*, son aspect curateur, lequel, comme nous l'avons dit plus haut, est mentionné dans la lettre à Cangrande. Peut-être cependant a-t-elle aussi été écrite, et cela, à notre connaissance, n'apparaît pas dans la treizième épître, dans un but plus mimétique, voire laudatif. En effet, nous aimerions soutenir que l'idée d'une poésie céleste mise de l'avant par Cacciaguida n'est pas sans conséquence pour la compréhension d'un texte comme la *Comédie*, et que la *Comédie* se veut elle-même une tentative de représentation, de reproduction du récit divin, à travers l'ensemble des *vitae* et des expositions d'évènements qui la tapissent.

L'art du Moyen Âge était assurément caractérisé par la grande importance qu'il accordait à la représentation de la Création, si bien que le rôle de l'artiste tendait souvent à s'effacer face à cette perspective qui en faisait davantage un copiste qu'un créateur compris dans son acception romantique. La *Comédie* est elle-même établie selon une telle perspective, car elle entend représenter l'autre monde et l'ordre divin en général<sup>233</sup>. Or, cet autre monde sert constamment à évoquer ce monde-ci, à le rappeler et à le narrer. Si bien que le projet de Dante semble être de représenter l'ordre divin tel qu'il est apparu sur la terre, ce qui, comme nous l'avons démontré plus haut, inclut tout le grand récit de la Providence, composée d'évènements qui ont eux-mêmes leur cause dans le rayonnement divin.

---

<sup>232</sup> « [L'abnégation] héroïque du martyr et/ou la parole courageuse était vue comme un renforcement actif du message résurrectionnel du Christ. Comme un sermon puissant, une vision mystique ou un miracle, elle offre une réitération directe et pleinement intelligible du message du Christ destiné à la collectivité chrétienne. À travers le martyr, le Christ parle [...] » Jeffrey T. Schnapp, *op. cit.*, p. 219.

<sup>233</sup> Steward Farnell, *op. cit.*, p. 18.

La singularité de la *Comédie*, qui la distingue des chansons de geste ou des chroniques, est que le pèlerin est allé au ciel et de ce fait offre une forme de garantie : il observe les choses de la terre depuis le regard marqué par le ciel. Il répond ainsi à la question qu’Auerbach avait également estimée être le cœur de la *Comédie* : « comment Dieu voit-il le monde terrestre<sup>234</sup> ? » L’un des objectifs de Dante est de tenter, selon une *mimèsis* bien particulière, de reproduire ce regard sur la terre, de l’observer dans sa vérité, c’est-à-dire dans son rapport à Dieu<sup>235</sup>, et cela dans toutes ses grandeurs et ses misères, dans toutes ses hauteurs et ses antithèses — comme saint Augustin l’exprime si bien dans *La Cité de Dieu* : « Car Dieu n’aurait pas créé un seul ange, que dis-je ? un seul homme dont il eût prévu la dépravation, s’il n’eût tout à la fois connu comment il les ferait servir aux intérêts des justes, relevant ainsi par l’antithèse le sublime poème des siècles<sup>236</sup> ». Pour reprendre les mots de Roberto Mercuri, Dante ne souhaite pas « une disparition mystique dans le mystère divin, mais [...] un retour [...] sur la terre [...] pour récupérer [...] le sens des vies singulières et le sens de l’histoire<sup>237</sup> ».

L’entreprise de Dante est donc similaire à celle du Père de l’Église. Comme lui, il souhaitait changer les opinions et les mœurs au moyen de l’écriture, mais il croyait aussi fermement au fait d’offrir un récit à ses lecteurs, un récit qui reprend la trame magnifique de l’histoire — en accordant, évidemment, plus de place à l’histoire romaine que l’évêque d’Hippone. Peut-être même Dante a-t-il pris d’une certaine manière le relais d’Augustin, en réalisant les portraits de figures que ce dernier n’a pu connaître et les récits d’évènements qui ne s’étaient pas encore produits, de l’édification de la vie monastique entreprise par saint Benoît (XXII) aux vies admirables de saint François et de saint Dominique (XI et XII), en passant par les hauts faits des anciens Florentins (XVI).

\* \* \*

Les chants XIV à XVIII sont ceux dans lesquels apparaissent le plus manifestement le regard aiguisé de Dante sur la réalité et le statut de l’histoire, sur la valeur et la beauté infinies des œuvres de Dieu dans le temps, dignes de contemplation et d’admiration. Dante est invité à s’inscrire dans

---

<sup>234</sup> Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 194.

<sup>235</sup> Steward Farnell, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>236</sup> XI, 18. Voir aussi les propos de Tristan Kay, qui rappelle à la suite d’autres commentateurs le parallèle que le lecteur peut opérer entre l’apparence de Géryon (*Enfer*, XVII) et la *Comédie*. Il affirme : « La métaphore représente explicitement le texte de la *Comédie* en tant qu’une tapisserie de voix jointes pour former un tout unifié et cohérent, dont Dante le poète est le maître tisseur qui unifie avec art les parts disparates. » « Seductive Lies, Unpalatable Truths, Alter Egos », George Corbett et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante’s Comedy. Volume 2, op. cit.*, p. 136.

<sup>237</sup> Roberto Mercuri, art. cit., p. 247.

l'histoire au moyen de sa propre écriture, laquelle, par le fait même de rappeler et de louer l'action directement politique ou militaire, participe à ce type d'action — et obtient une gloire similaire (XVIII, 82-84). La parole deviendra donc l'outil du poète : le pèlerin est par ailleurs incité à parler tout au long de son échange avec Cacciaguida, ce qui n'était pas le cas dans la sphère du soleil. Comme Cacciaguida avait quitté Florence pour défendre la justice, ainsi Dante doit refuser de rester en marge de l'histoire et, s'il nous est permis de filer un peu la métaphore, décider de s'intégrer au cœur du texte du temps, en tentant de convertir Florence et les autres cités par son effort poétique. Le geste en tant que tel sera beau — c'est ce que Cacciaguida lui enseigne avec l'idée d'un livre vu du ciel —, sans compter son résultat qui se présente comme une forme de reprise de la toile réelle du temps, un complément au *Cantique des créatures* de saint François, un *Cantique des siècles*, pourrions-nous dire.

## Chapitre V. Le ciel de Jupiter : la justice révélée

L'objet du précédent chapitre était la valeur esthétique de l'agir héroïque. Il va sans dire toutefois que ce n'est pas là le seul type d'agir. En effet, en dehors de l'héroïsme qui s'accomplit surtout dans un contexte militaire — mais que le poème transfère à l'acte même de l'écriture poétique — existe l'acte juste, lequel s'ancre dans un respect de la loi ou bien a pour tâche de la faire respecter. C'est évidemment cet aspect de la vie active qui transparaît dans la sphère de Jupiter, où, dans une continuité avec celle de Mercure, sont énumérés des chefs politiques et des hommes vertueux<sup>238</sup>.

Comme pour la sphère de Mars, c'est l'esthétisation de l'agir que nous explorerons, esthétisation dont le schéma réflexif a déjà été explicité dans le chapitre précédent et qui demandera ici moins de développement. L'objet de cette section est la révélation de la justice, et donc la révélation de l'acte juste. L'objectif est de démontrer que les chants XVIII à XX, mais surtout les chants XIX et XX, présentent une mise en valeur de l'agir par sa célébration et sa révélation au ciel de Jupiter. C'est notamment au moyen de l'énumération anaphorique liée à des termes de vision que la révélation apparaît dans ces chants comme une situation impliquant le voir, ce qui octroie une pérennité céleste aux actes terrestres. Alors que la justice est souvent cachée, et que l'acte juste ne connaît pas le rayonnement qu'il pourrait déployer, une adéquation du paraître à l'être survient au paradis, où l'agir apparaît dans sa vérité et sa beauté. Nous ne souhaitons en réalité que démontrer ce qui est énoncé par le narrateur au chant XVIII, où les âmes se présentent comme de magnifiques gemmes au même titre que la planète : « Combien de clairs diamants, ô douce étoile,/me montraient qu'ici-bas notre justice/est un effet du ciel que tu diamantes! » (« *O dolce stella, quali e quante gemme/mi dimostraro che nostra giustizia/effetto sia del ciel che tu ingemme!* », 115-117) Notre but ne sera donc pas de saisir l'ensemble de ce qu'on pourrait appeler une philosophie ou une théologie de la justice, de définir le rapport entre foi, mérite et grâce — dont les croisements parsèment ces chants — ou encore d'analyser l'idéal politique et juridique dantesque.

En première partie, nous exposerons brièvement le problème : la justice, qui est l'effet de Dieu auquel l'agir droit est conforme<sup>239</sup>, ne saurait être entièrement visible sur la terre. En deuxième partie, qui sera le cœur de l'analyse, nous montrerons la dignité de l'agir qui survient par sa *révélation* à la fin des temps et au paradis : l'agir apparaît dans sa vérité et sa beauté dans l'autre monde, ce qui vient

---

<sup>238</sup> Il est par ailleurs curieux qu'aucune femme (sauf Béatrice) ne figure dans les chants XIX et XX : leur agir, quoique privé, avait servi de référent pour la vertu dans le chant XV, sans oublier que les âmes dans la sphère de la Lune soulignaient leur justice fondamentale lorsqu'elles affirmaient que leur volonté était parfaitement alignée sur celle de Dieu.

<sup>239</sup> À ce sujet, voir la note précédente ainsi que le premier chapitre de ce mémoire.

pallier le problème entraperçu dans la première partie. Cette vision concerne à la fois les méfaits et les bonnes actions. Dans le texte, elle est présentée au pèlerin comme une exposition véridique et belle des faits : l'agir n'est pas condamné à l'oubli, au silence et aux ténèbres — et c'est même justice, en un autre sens. La troisième partie constituera une tentative de compréhension de l'activité de Dante et de la *Comédie* à la lumière de ces chants. L'œuvre de Dante, comme celle du Troyen Riphée, est une œuvre de justice qui conduit à la justice. De plus, la *Comédie* est une monstration de la justice divine, dans laquelle sont illustrés les châtiments et les récompenses des damnés et des élus, mais également, comme de défend Auerbach, leur être tel qu'il est réellement. La *Comédie* présente une synthèse totalisante de chacune des vies et de chacun des caractères. Aussi, nous espérons que ce chapitre donnera lieu à une intelligence plus fine d'un des aspects les plus évidents de la *Comédie*.

### *La justice voilée*

Les âmes présentes dans le ciel de Jupiter ont eu la chance, comme toutes les autres âmes de la *Comédie* si l'on se fie aux derniers vers du chant XVII, de faire connaître leur nom sur terre. L'aigle formé par toutes ces âmes affirme : « j'ai laissé sur terre un souvenir/tel, que si les méchants là-bas me louent,/ils ne se règlent point sur mon histoire » (« *in terra lasciai la mia memoria/sì fatta, che le genti li malvage/commendan lei, ma non seguon la storia* », XIX, 16-18). Il est des cas toutefois où la justice reste invisible, et c'est ce que lui rappelle la figure aviaire à travers une discussion sur la récompense éternelle.

En effet, alors que le pèlerin s'inquiète des âmes païennes vertueuses (70-78), l'aigle lui répond qu'il n'est pas, du moins pas encore, habilité à saisir la justice. Déjà, Dante avait laissé entendre qu'il n'arrivait pas à comprendre la non-élection des âmes païennes apparemment vertueuses (25-27). L'aigle lui indique qu'il ne saurait absolument pénétrer la pensée de celui qui a distingué « tout le clair, tout l'occulte » (« *tanto occulto e manifesto* », 42) :

votre vue, qui n'est certes  
qu'un des rayons de cette intelligence  
dont toute chose au monde est imprégnée,  
n'a point, par sa nature, assez de force  
pour que son créateur ne puisse voir  
très au-delà de ce qu'elle aperçoit.  
Aussi, la vue que reçoit votre monde  
n'approfondit la justice éternelle  
qu'à la façon dont l'œil perce les flots :  
bien que près du rivage il voit le fond,  
en haute mer il ne saurait le voir;

*Dunque vostra veduta, che convene  
essere alcun de' raggi de la mente  
di che tutte le cose son ripiene,  
non pò da sua natura esser possente  
tanto, che suo principio non discerna  
molto di là da quel che l'è parvente.  
Però ne la giustizia sempiterna  
la vista che riceve il vostro mondo,  
com' occhio per lo mare, entro s'interna;  
che, ben che da la proda veggia il fondo,  
in pelago nol vede; e nondimeno*

le fond est là, mais l'abîme le cache.

*èli, ma cela lui l'esser profondo.*  
(52-63)

Et :

qui es-tu, qui veux t'asseoir en chaire  
et juger de si loin, à mille lieues,  
avec ta vue qui porte à un empan?

*Or tu chi se', che vuo' sedere a scranna,  
per giudicar di lungi mille miglia  
con la veduta corta d'una spanna?*  
(79-81)

Il apparaît ainsi que l'être humain, sur terre, ne peut saisir les mystères liés au jugement, sa courte vue l'empêchant de découvrir pourquoi telle âme est condamnée. Son intelligence est antithétiquement partielle par rapport au vaste regard divin : elle est « un des rayons » en face de Dieu qui a créé « toute chose ». De plus, la métaphore océanique qui avait été utilisée pour décrire l'intégration des volontés dans le vouloir divin est ici reprise pour faire valoir la profondeur et l'insondabilité de ce dernier : il est malaisé de déterminer qui se trouve en cette mer. L'aigle s'assure également d'évoquer l'impénétrabilité des jugements divins au moyen de la distance, que relève le vers « *per giudicar di lungi mille miglia* », dont l'accent fort sur la sixième syllabe en fait un *a maggiore* et ralentit le rythme de l'hendécasyllabe, donnant l'effet d'un tempo *largo* et d'un éloignement croissant.

L'aigle propose néanmoins une forme de réponse, en affirmant qu'il n'y a pas d'injustice si une âme n'ayant pas la foi est condamnée, car la justice même vient de Dieu; il s'agit d'une réalité à laquelle l'être humain se colle et s'accorde (85-90). Cela toutefois ne résout pas le problème de l'incompréhension, ou bien de l'invisibilité, bref de la perception de la justice sur la terre, laquelle se caractérise par son incomplétude : nous ne pouvons pas voir l'ensemble de la justice divine. L'aigle s'assure d'ailleurs de surprendre le pèlerin et lui mettant sous les yeux jusqu'où va son ignorance, en opposant des figures chrétiennes et des figures païennes et en annonçant (par d'habiles inversions) que celles-ci seront sauvées lors du Jugement dernier; bref, en faisant des infidèles de plus grands fidèles que les mauvais rois chrétiens :

L'Éthiopien damnera de tels chrétiens  
quand se sépareront les deux collèges,  
l'un riche pour toujours, l'autre appauvri!  
Que ne dira le Perse à vos monarques,  
à l'heure où ils verront s'ouvrir le livre  
où s'enregistrent tous leurs déshonneurs?

*tai Cristian dannerà l'Etiope,  
quando si partiranno i due collegi,  
l'uno in eterno ricco e l'altro inope.  
Che poran dir li Perse a' vostri regi,  
come vedranno quel volume aperto  
nel qual si scrivon tutti suoi dispregi?*  
(109-114)

Le même procédé survient au chant XX, lorsqu'on lui présente les âmes du Romain Trajan (43-45) et du Troyen Riphée (67-69) et qu'il est stupéfait (100-102). Il semble donc que ces âmes aient posé des

gestes en accord avec la volonté divine qu'un chrétien d'Europe ne soupçonnerait pas. Les constantes oppositions à l'intérieur même des vers (chrétiens et Éthiopiens, richesse et pauvreté, Perses et rois européens) semblent avoir comme objectif de rehausser l'effet de surprise; ils aboutissent de fait en l'idée d'un livre, lequel sera alors ouvert, mais est pour l'instant fermé. La construction poétique opérée par l'aigle a donc pour but de créer l'impression d'un coffret dont les êtres humains sur terre n'ont pas encore la clé, l'idée d'une réalité déconcertante pour les maigres capacités intellectuelles des mortels. Ainsi apparaît l'écart entre la perception de Dante et celle des âmes du ciel.

### *La justice révélée*

C'est cet écart qui est résolu dans le règne céleste, et particulièrement à la fin du monde — et c'est là, selon nous, l'un des objets principaux de l'enseignement prodigué au pèlerin. Car là se trouve une forme de réponse à la question de Dante sur de possibles actes justes non récompensés : c'est une explication qui fait valoir l'aspect esthétique du Jugement dernier et qui est orientée vers la *révélation* des actes. Ainsi la *Comédie* s'inscrit-elle à la suite de *La Consolation de la philosophie* de Boèce : elle propose une réponse à la question angoissée de ce grand homme politique qui expérimentait sur terre un traitement injuste qu'il ne voyait point puni. De même corrige-t-elle l'*Énéide* de Virgile, dans laquelle le très juste Riphée n'est pas sauvé ni récompensé comme dans le chant XX du *Paradis*, mais abandonné des dieux, qui en « eurent un autre avis<sup>240</sup> ».

Le pèlerin est amené à constater que deux révélations auront lieu, celle des actes mauvais (chant XIX) et celle des actes bons (chant XX). L'aigle déclame contre la déchéance politique et morale des dirigeants :

Là paraîtra, dans les œuvres d'Albert,  
ce qui bientôt fera courir la plume :  
et c'est le sac du royaume de Prague.  
Là paraîtra le deuil dont sera cause  
aux bords de Seine, en faussant la monnaie,  
celui qu'un sanglier tuera d'un coup.  
Là paraîtra cet orgueil qui assoiffe  
et rend si fous l'Anglais et l'Écossais  
qu'ils ne peuvent rester dans leurs frontières.  
On verra la mollesse et la luxure  
du roi d'Espagne, et du roi de Bohême  
qui ne veut rien connaître du courage.  
On verra les bienfaits de ce boîteux,  
roi de Jérusalem, marqués d'un I,

*Là si vedrà, tra l'opere d'Alberto,  
quella che tosto moverà la penna,  
per che 'l regno di Praga fia diserto.  
Là si vedrà il duol che sovra Senna  
induce, falseggiando la moneta,  
quel che morrà di colpo di cotenna.  
Là si vedrà la superbia ch'asseta,  
che fa lo Scotto e l'Inghilese folle,  
sì che non può soffrir dentro a sua meta.  
Vedrassi la lussuria e 'l viver molle  
di quel di Spagna e di quel di Boemme,  
che mai valor non conobbe né volle.  
Vedrassi al Ciotto di Ierusalemme  
segnata con un i la sua bontate,*

<sup>240</sup> *Énéide*, II, 428.

quand ses méfaits seront marqués d'un M.  
 On verra les actions lâches, cupides,  
 du roi qui règne sur l'île du feu  
 où Anchise acheva sa longue vie;  
 et pour montrer comme il est peu de chose,  
 les lettres de l'écrit seront tronquées,  
 notant nombre de faits en peu d'espace.  
 Et tous verront par quels actes sordides  
 son oncle avec son frère ont avili  
 une illustre famille et deux couronnes.  
 Et ceux du Portugal et de Norvège  
 seront connus; et celui de Rascie,  
 qui lorgna trop le poinçon de Venise.

*quando 'l contrario segnerà un emme.  
 Vedrassi l'avarizia e la villate  
 di quei che guarda l'isola del foco,  
 ove Anchise finì la lunga etate;  
 e a dare ad intender quanto è poco,  
 la sua scrittura fian lettere mozzæ,  
 che noteranno molto in parvo loco.  
 E parranno a ciascun l'opere sozzæ  
 del barba e del fratel, che tanto egregia  
 nazione e due corone han fatte bozzæ.  
 E quel di Portogallo e di Norvegia  
 li si conosceranno, e quel di Rascia  
 che male ha visto il conio di Vinegia.  
 (XIX, 115-141)*

Ce qui saute aux yeux dans cette citation est la double anaphore « *Lì si vedrà* » (115, 118 et 121) et « *Vedrassi* » (124, 127 et 130) qui indique évidemment le fait de voir (et de voir comme depuis le ciel, dans une sorte de totalité que représentait la *mappa mundi* médiévale). L'utilisation du futur et d'une marque spatiale ou temporelle (« *Lì* ») signale (de manière tout aussi évidente) que l'évènement n'est pas encore survenu, mais qu'il reste quelque chose de caché (du moins, quelque chose de caché à beaucoup), un manque qui ne sera dévoilé qu'au Jour du Jugement. Il y aura donc, lors de ce jour, une rectification du regard, qui permettra de saisir les actes dans leur pleine vérité. On remarquera d'ailleurs que le crime de quatre rois est d'avoir falsifié la monnaie, soit de s'approprier une effigie qui n'est pas la leur. Philippe le Bel, Denys de Portugal, Haakon de Norvège et Étienne Orose de Dalmatie opèrent un mouvement injuste et qui plus est inverse à celui du Jugement, où Dieu à la fin des temps « rendra à chacun selon ses œuvres<sup>241</sup> ».

Cette opération de mise en lumière en est donc un de révélation de l'être des mauvais chefs politiques, une réunion nouvelle et désormais éternelle entre leur être et leur paraître, qui se pose comme l'objectif même de ce moment : « *pour donner à entendre* comme il est peu de chose<sup>242</sup> » (« *a dare ad intender quanto è poco* », 133). Il faut de surcroît observer qu'à cette révélation s'ajoute, comme nous avons pu le voir pour le ciel de Mars, un volet artistique. Charles II de Naples aura ses méfaits inscrits sur son front; Frédérique II de Sicile paraîtra dans l'écrit (« *la sua scrittura* », 134), lequel sera d'ailleurs tronqué pour illustrer son néant — ce qui participe d'autant plus à une révélation, dans laquelle la forme artistique même contribue à mettre au grand jour son injustice.

Le dernier et l'avant-dernier passages cités sont une reprise du douzième chapitre de l'Évangile selon saint Matthieu, où Jésus annonce que les habitants de Ninive et la reine de Saba condamneront

<sup>241</sup> Romains, II, 6.

<sup>242</sup> Nous modifions la traduction de Scialom et nous soulignons.

les Juifs impies<sup>243</sup>. Seulement, l'aigle ajoute une dimension esthétique qui, comme l'ont remarqué plusieurs critiques, constitue une reprise de divers passages de la Bible, par exemple le chapitre XX de l'Apocalypse (l'aigle rappelle après tout non seulement Rome mais encore saint Jean) :

Et je vis les morts, grands et petits, debout devant le trône; des livres furent ouverts, et un autre livre fut encore ouvert, c'est le livre de vie; et les morts furent jugés sur ce qui était dans les livres, selon leurs œuvres. La mer rendit les morts qui étaient en elle; la mort et l'enfer rendirent aussi les morts qui étaient en eux; et ils furent jugés chacun selon ses œuvres. L'enfer et la mort furent jetés dans l'étang de feu. Celle-ci est la seconde mort. Et quiconque ne se trouva pas écrit dans le livre de vie fut jeté dans l'étang de feu<sup>244</sup>.

Nous pouvons dire avec Claudia Villa que nous avons ici affaire à un « Dieu copiste<sup>245</sup> ». Il va sans dire que ce retour vers les actions de la terre ne concerne pas que les mauvaises, mais également, voire surtout lors de la vision béatifique, les bonnes. Ainsi au chant XX l'aigle présente-t-il les âmes en tant qu'elles saisissent leur mérite (ou, pour être précis, la manière dont Dieu a répandu son effet) :

Celui qui brille au centre — la pupille —  
fut le chantre inspiré du Saint-Esprit  
qui transporta l'arche de ville en ville :  
il connaît à présent tout le mérite  
de son chant, comme effet de son vouloir,  
puisqu'il en est rémunéré d'autant.  
Des cinq qui font le cercle du sourcil,  
le plus proche du bec sut consoler  
la pauvre veuve, quand son fils fut mort :  
il connaît à présent ce qu'il en coûte  
de ne pas suivre Christ, par l'expérience  
de ce doux sort et du sort opposé.  
Celui qui vient ensuite, en haut de l'arc,  
sur la circonférence dont je parle,  
mourut tard, ayant fait vraie pénitence :  
il connaît à présent que l'éternel décret  
reste inchangé quand de justes prières  
font là-bas qu'aujourd'hui devient demain.  
Le feu suivant, pour céder au pasteur,  
fit être grecs lui, les lois et moi-même,  
son bon vouloir portant un mauvais fruit :  
il connaît à présent comment sa bonne action  
fit naître un mal dont lui-même est indemne,  
mais conduisit le monde à sa ruine.  
Le feu qu'on voit sur le déclin de l'arc  
fut Guillaume, que pleure ce pays  
qui pleure des vivants : Frédéric, Charles;  
il connaît à présent combien les cieus s'éprennent  
d'un juste roi, et il le montre encore  
par la splendeur de sa fulguration.  
Qui pourrait croire, au bas monde aberrant,

*Celui qui brille au centre — la pupille —  
fut le chantre inspiré du Saint-Esprit,  
qui transporta l'arche de ville en ville :  
il connaît à présent tout le mérite  
de son chant, comme effet de son vouloir,  
puisqu'il en est rémunéré d'autant.  
Des cinq qui font le cercle du sourcil,  
le plus proche du bec sut consoler  
la pauvre veuve, quand son fils fut mort :  
il connaît à présent ce qu'il en coûte  
de ne pas suivre Christ, par l'expérience  
de ce doux sort et du sort opposé.  
Celui qui vient ensuite, en haut de l'arc,  
sur la circonférence dont je parle,  
mourut tard, ayant fait vraie pénitence :  
il connaît à présent que l'éternel décret  
reste inchangé quand de justes prières  
font là-bas qu'aujourd'hui devient demain.  
Le feu suivant, pour céder au pasteur,  
fit être grecs lui, les lois et moi-même,  
son bon vouloir portant un mauvais fruit :  
il connaît à présent comment sa bonne action  
fit naître un mal dont lui-même est indemne,  
mais conduisit le monde à sa ruine.  
Le feu qu'on voit sur le déclin de l'arc  
fut Guillaume, que pleure ce pays  
qui pleure des vivants : Frédéric, Charles;  
il connaît à présent combien les cieus s'éprennent  
d'un juste roi, et il le montre encore  
par la splendeur de sa fulguration.  
Qui pourrait croire, au bas monde aberrant,*

<sup>243</sup> 41-42.

<sup>244</sup> 12-15.

<sup>245</sup> « Canti XVIII-XIX-XX: I cieli di Marte e di Giove », Tommaso Montorfano (dir.), *op. cit.*, p. 193.

que le Troyen Riphée, dans cet anneau,  
fût la cinquième des saintes lumière?  
Il connaît à présent bien des choses que le monde  
ne saurait voir de la divine grâce,  
quoique sa vue discerne mal le fond<sup>246</sup>.

*che Rifèo Troiano in questo tondo  
fosse la quinta de le luci sante?  
Ora conosce assai di quel che 'l mondo  
veder non può de la divina grazia,  
ben che sua vista non discerna il fondo.  
(37-72)*

Encore une fois, c'est au moyen d'une figure anaphorique qui joint un adverbe de temps à un verbe de connaissance (« *ora conosce* », 40, 46, 52, 58, 64, 70) que sont exposés les souvenirs de ce qui s'est déroulé sur la terre, qu'une forme de savoir terrestre et temporel réapparaît pour les âmes du ciel. Ces âmes s'organisent d'ailleurs en l'organe de la vision; de plus, puisqu'elles contribuent au chant, elles parlent d'elles-mêmes à la troisième personne, comme si elles revenaient sur leur propre être depuis une perspective extérieure. Toutes les âmes ne perçoivent toutefois pas une réalité *terrestre*; certaines constatent désormais une réalité plus théorique qu'historique. Néanmoins, plusieurs semblent répondre par la pensée à ce qui est survenu sur terre. Nous pouvons noter Guillaume II de Sicile, qui est l'objet de l'amour du ciel en tant qu'il fut un juste roi; l'aigle insiste d'ailleurs sur son aspect étincelant, comme si le ciel voulait rendre visible l'éclat qu'il eut moralement sur la terre. L'exemple le plus frappant est toutefois celui de David, qui en recevant sa récompense perçoit le mérite des Psaumes. Ici, c'est directement à son agir, à son ouvrage que l'aigle réfère, qui est à la fois l'effet du vouloir de David et du vouloir de Dieu qui furent alors combinés, comme le flou syntaxique de la phrase de l'aigle le laisse entendre.

Que d'ailleurs David soit érigé en double de Dante, cela a été remarqué par la critique et se présente avec évidence, par exemple au moyen de la mention de l'inspiration divine. Ce qui est intéressant est notamment le parallèle opéré entre l'activité physique de David, soit le transport de l'Arche d'alliance de ville en ville, et son activité intellectuelle, soit la composition des Psaumes. Encore une fois se trouvent liés le poétique et le juridique, dont l'Arche est le symbole; de plus, le parallèle établit une similitude entre le déplacement d'un objet et la diffusion de la poésie, qui elle aussi chemine de ville en ville pour, comme Dante l'espérait peut-être, convertir les âmes partout où elle irait. Mais nous présenterons plus loin un autre double de Dante plus incongru et moins évident.

Pour revenir à notre propos, le pèlerin est mis en présence d'âmes qui apprennent à connaître l'effet divin sur la terre au sein duquel s'insérèrent leurs actes justes, un découverte et une récompense (ou une punition), qui se construit en une véritable célébration artistique, laquelle n'est pas que

---

<sup>246</sup> Nous modifions légèrement la traduction de Scialom en traduisant toujours « *ora conosce* » par « il connaît à présent ».

mentionnée par l'aigle, mais aussi étalée par le narrateur tout au long des chants XVIII à XX<sup>247</sup> — comme c'était le cas dans les chants XIV à XVII. Cette célébration constitue une forme de confirmation visuelle et auditive de ce qui est enseigné au pèlerin par les mots de l'aigle. La plus évidente des manifestations d'intégration artistique est l'aigle lui-même, le locuteur des chants XIX et XX; ce qui n'était au chant VI qu'un symbole prend ici une forme visible, composée des âmes qui d'abord écrivent un verset biblique avant de représenter un « M » puis une fleur de lys; les âmes sont ainsi une part d'une magnifique œuvre d'art divine, une « peinture » (« *dipinto* », XVIII, 92) réalisée par « Celui qui peint là-haut » (« *Quei che dipinge là* », 109). Le pèlerin ressent lui-même cet effet esthétique qu'il énonce au moyen d'une métaphore olfactive : « Ô fleurs perpétuelles/de l'infinie liesse, vous m'offrez/tous vos parfums en une seule odeur » (« *O perpetui fiori/de l'eterna letizia, che pur uno/parer mi fate tutti vostri odori* », XIX, 22-24). À tout cela s'ajoute enfin la musique<sup>248</sup> (XVIII, 77, XX, 10-30 et XX, 142-144), laquelle présente un intérêt étant donné ce qui la suit. Après avoir parlé, l'aigle est ainsi décrit : « Comme chantant dans l'air s'élançe l'alouette/chantant d'abord, puis muette et contente/de ces derniers doux chants dont elle est ivre » (« *Quale allodetta che 'n aere si spazia/prima cantando, e poi tace contenta/de l'ultima dolcezza che la sazia* », XX, 73). Par cette image, l'aigle n'apparaît pas seulement au pèlerin dans sa magnificence; il montre également la réalité du retour et de la délectation de cette beauté : en effet, il se satisfait de son propre chant, il revient sur sa propre œuvre qu'il vient à peine de compléter, comme les âmes du ciel de Jupiter connaissent au paradis leur mérite. Ces chants sont construits autour d'une association du regard suivant l'agir. Cela se retrouve également en XX, 147-148, lorsque le pèlerin voit Riphée et Trajan, « tels deux yeux en accord dont les cils battent,/suivre les mots du frisson de leurs flammes » (« *come batter d'occhi si concorda,/con le parole mover le fiammette* »). (Mentionnons aussi que la comparaison avec les yeux bougeant en un même mouvement, qui peut s'appliquer ou bien aux deux âmes ou bien à chacune des âmes et aux mots de leur histoire, contribue encore plus à créer cette impression de concorde et de calque du mouvement.)

Les âmes de Jupiter sont en somme dans la situation inverse de celles de la corniche des orgueilleux au purgatoire, où l'on retrouve aussi des formules anaphoriques soulignant un retour sur les événements de l'histoire et de la mythologie au moyen de la représentation artistique (*Purg.*, XII, 25-

<sup>247</sup> Pour une étude de l'aigle en tant que figure artistique et sur son lien avec l'écriture, voir William Franke, *The Divine Vision of Dante's Paradiso: The Metaphysics of Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

<sup>248</sup> Anna M. Chiavacci Leonardi propose un parallèle entre le ciel de Mars et le ciel de Jupiter à ce sujet : dans les deux cas, il y a intégration des vies humaines dans un tout mélodieux, appréhendable pour celui qui accorde sa volonté à la divine. *Le Bianche Stole*, op. cit., p. 104.

60)<sup>249</sup>. La différence est qu'elle sert à la purgation des âmes — incluant le pèlerin lui-même. Là, la révélation de l'agir a un objectif moral; il se manifeste en tant qu'*exemplum*. Il en va autrement au *Paradis*, et cela montre qu'un nouveau versant de la poésie est illustré au pèlerin, qu'il y a une progression concernant les fonctions de l'art : puisque les âmes sont pour ainsi dire de l'autre côté de l'agir, la poésie n'est pas que pédagogique, mais également laudative. Et cela permet d'éclairer la nature de la poésie, qui n'est pas qu'un traité éthique que pour rendre attrayant on aurait badigeonné de miel, mais bien davantage. Au paradis, les âmes ont plein et joyeux accès à ce que saint Thomas d'Aquin appelait « la beauté spirituelle », qui « consiste pour l'homme à avoir une conduite et des actions bien proportionnées » et qui rend « l'honnête lui-même [...] désirable<sup>250</sup> ».

En somme, c'est entre autres sur l'apparition de la justice que porte le ciel de Jupiter. Certaines âmes seront vues telles qu'elles ont été dans le mal, d'autres telles qu'elles ont été dans le bien. La division entre ces deux groupes, que soutient la structure poétique qui répartit les deux compagnies dans deux chants différents, reprend ainsi plusieurs passages du Nouveau Testament, entre autres le chapitre XXV de l'Évangile selon saint Matthieu :

Alors, le roi dira à ceux qui seront à sa droite : Venez, les bénis de mon père; possédez le royaume préparé pour vous depuis la fondation du monde : car j'ai eu faim, et vous m'avez donné à manger; j'ai eu soif, et vous m'avez donné à boire; j'étais sans asile, et vous m'avez accueilli; nu, et vous m'avez vêtu; malade, et vous m'avez visité; en prison, et vous êtes venus à moi. Alors les justes lui répondront : Seigneur, quand est-ce que nous vous avons vu ayant faim, et que nous vous avons rassasié; ayant soif, et que nous vous avons donné à boire? Quand est-ce que nous vous avons vu sans asile, et que nous vous avons recueilli; ou nu, et que nous vous avons vêtu? Ou quand est-ce que nous vous avons vu malade ou en prison, et que nous sommes venus à vous? Et le roi répondra, disant : En vérité, je vous dis : Chaque fois que vous l'avez fait à l'un de ces plus petits d'entre mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait<sup>251</sup>.

Ici, le Jugement apparaît comme le moment où se révèlent les actes passés, dont la grandeur peut échapper à celui-là même qui les pose.

### *Construction auctoriale et statut de la Comédie*

Comment le pèlerin doit-il comprendre son œuvre future à la lumière de ces rencontres? Assurément, elle lui apparaît comme un acte juste comparable à celui des âmes mentionnées dans ces chants. Les actes sont d'ailleurs fréquemment nommés par le terme « *opere* » (XIX, 115 et 136 et XX,

---

<sup>249</sup> C'est à Alexandre Masseron que nous devons d'avoir vu ce parallèle. Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction, introduction et notes d'Alexandre Masseron, Paris, Albin Michel, 1995 (1947), p. 757.

<sup>250</sup> *Somme théologique*, IIa IIae, 145, 2.

<sup>251</sup> 34-40.

59), qui peut aussi référer à des œuvres littéraires. De plus, comme il a été établi plus haut, Dante est mis en parallèle avec la figure de David, porteur de la Loi et porteur de poésie.

Deux autres figures occupent une place considérable dans ces deux chants, celle de Trajan et celle de Riphée. Elles nous semblent, comme nous tenterons de le montrer, de surprenants doubles du pèlerin — dont seul Riphée est exemplaire pour l'agir politique et social. D'abord, Trajan, qui mourut païen, mais ressuscita et mourut une seconde fois chrétien, connut une expérience similaire à celle du pèlerin, soit de découvrir l'autre monde avant de revenir sur terre, et cela afin de s'améliorer moralement, tel le pèlerin au début de l'*Enfer*. Qui plus est, son voyage est le fruit d'une prière, comme c'est le cas pour celui de Dante (quoique la direction de la prière soit différente), qui fut aussi sauvé par une forme de médiation à travers l'action de la Vierge, de sainte Lucie et de Béatrice. Trajan apparaît donc comme le double de Dante, mais d'après l'un des deux aspects de son périple, un filon plus individuel, théologique et amoureux, qui concerne avant tout l'accroissement de l'amour pour Dieu, soit l'itinéraire que les critiques associent davantage à la figure de Béatrice<sup>252</sup> et qui a pour fin ultime la rencontre avec Dieu au chant XXXIII. Riphée représente l'autre versant du pèlerinage de Dante, c'est-à-dire le retour de son pèlerinage vers la terre. Cette veine est celle qu'explore ce mémoire; elle consiste en l'apprentissage que le pèlerin réalise afin de revenir en ce monde et y agir de manière davantage sociale et politique. Elle s'articule autour d'une autre série de figures, par exemple Marc Lombard, Virgile ou Cacciaguida. C'est Riphée, bref, qui pour notre recherche doit être considéré. Par association avec Trajan, il apparaît déjà comme un double de Dante; ce qui confirme cette intuition est la révélation qu'il reçoit : « Dieu donc, de grâce en grâce, lui ouvrit/les yeux sur notre rédemption future » (« *di grazia in grazia, Dio li aperse/l'occhio a la nostra redenzion futura* », XX, 122-123). Riphée est mis au courant de la vérité chrétienne par Dieu : il est comme Dante par le dévoilement personnel qu'il recueille. Comme lui d'ailleurs, il ne saisit pas le phénomène de la grâce dans toutes ses ramifications : il « discerne mal le fond » (« *sua vista non discerna il fondo* », 72) comme le regard mondain du pèlerin ne saurait voir le fond de la mer (XIX, 61-62) — l'aigle utilise deux fois le même terme, « *fondo* ». Ce dernier établit au reste lui-même un parallèle : « pour baptême il reçut les trois dames/que *tu as vues* au côté droit du char<sup>253</sup> » (« *Quelle tre donne li fur per battesimo/che tu vedesti da la destra rota* », 127-128). (Comme signe, peut-être pouvons-nous aussi alléguer la conversion de Riphée, qui passe de païen à chrétien. Au sens strict, cela signifierait que Dante ait rejeté la foi pendant quelque temps, ce qui, bien que cela soit rendu envisageable par la curieuse *Vie nouvelle* et l'inachevé *Banquet*, est loin d'être certain. Une

---

<sup>252</sup> Voir entre autres Elisa Brilli, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, op. cit., p. 338-339.

<sup>253</sup> Nous soulignons.

autre forme de conversion dont le caractère est plus que flou a toutefois eu lieu durant le pèlerinage, comme en témoigne la repentance lors de la rencontre avec Béatrice au paradis terrestre [*Purg.*, XXX-XXXI].)

Riphée, qui quitte « la puanteur du paganisme » (« *il puzzo [...] del paganesmo* », *Par.*, XX, 125) et qui en cela rappelle Dante qui apprécie le parfum des âmes du ciel (XIX, 22-24), est avant tout présenté par son agir auprès des autres païens : « il crut en ce rachat, et n'admit plus/dès lors la puanteur du paganisme,/et en blâma les peuples pervertis » (« *ond' ei credette in quella, e non sofferse/da indi il puzzo più del paganesmo;/e riprendiene le genti perverse* », XX, 124-126). C'est là qu'il faut voir l'instruction sur l'agir futur de Dante. Riphée, comme l'auteur de la *Comédie*, a voulu faire progresser dans la vertu ceux qui l'entouraient, et c'est à cela que l'aigle intime le pèlerin. Or, ce désir de changement est ici de l'ordre de la reprise, de l'indication de l'erreur. Nous sommes de ce fait davantage sur le terrain de la justice et du blâme que du courage chevaleresque et de l'attaque. Dante n'apparaît dès lors pas seulement comme un croisé, mais encore comme un citoyen souhaitant améliorer le sort et la vertu de ses semblables. Il n'y a pas que l'agir cacciaguidien, grandiose et épique, qui compte, mais également des œuvres plus sobres et plus sociales, en dehors des gestes. Après tout, Riphée ne participe pas à la quête d'Énée. Bref, la *Comédie* s'avère un acte de justice en ce qu'elle a pour but de susciter la justice.

Il ne nous reste plus, comme dans l'analyse du ciel de Mars, qu'à tenter de comprendre la *Comédie* à l'aune de l'idée maîtresse du ciel de Jupiter, soit la révélation des actes humains, en une justice qui célèbre la justice et condamne l'injustice, se présentant de la sorte comme un préparadis. Car, bien que l'aigle affirme au pèlerin que sa vue est trop faible pour bien juger de qui est sauvé et des raisons du jugement, il lui offre des réponses à ses questions et se soucie qu'il juge avec réserve (133-135). De manière plus évidente, le récit du pèlerin comprendra les damnés et les sauvés, ce qui en fait nécessairement un reflet de l'autre monde : il faut donc voir l'œuvre de Dante comme une tentative de révéler *sur terre* les actes des êtres humains, de préfigurer la justice céleste. En d'autres termes, la *Comédie* se présente dans ces pages comme un dévoilement avant l'heure; elle comble, en partie et dans la mesure de la capacité du narrateur et de ce que Dieu permet, la distance entre le regard terrestre et le regard céleste sur la vertu humaine.

Nous nous accordons ainsi avec Ambrogio Camozzi Pistoja, qui affirme que « la *Comédie* est ce registre [...] dans lequel les actions et les pensées sont consignées, le volume où “les secrets de son cœur sont dévoilés” » (1 Corinthiens XIV, 25), à l'image du registre divin où « plusieurs qui souhaitent apparaître pieux et justes, lorsque les choses seront révélées, apparaîtront tels qu'ils sont réellement :

de sordides simoniaques, des traîtres et des voleurs<sup>254</sup> ». Le critique, qui analyse entre autres la satire dans la *Comédie*, écrit également : « le satyre et le prophète [...] sont tous deux expulsés de leur communauté parce qu'ils disent la vérité; ils partagent de ce fait un état d'isolation et d'exil. Ils sont vus comme insensés mais possèdent une habileté mystérieuse pour voir ce que personne d'autre ne peut (ou ne veut) voir. Ils exposent la vérité, la mettant vigoureusement en lumière<sup>255</sup>. »

Cela nous fait aussi adhérer à la thèse d'Auerbach, quoique par un chemin différent, sur l'objet fondamentalement terrestre de la *Comédie*. En représentant la justice et l'injustice, elle peint ce monde-ci, les êtres humains qu'il a portés « en fixant l'extrême intensification de leur être terrestre et historique individuel et en l'identifiant à leur sort final<sup>256</sup> ». « [La] nouvelle forme [au paradis] possède tout ce que possédait l'ancienne, avec quelque chose de plus : une pleine actualisation, un être immuable. C'est donc bien dans leur parfaite actualité ou, en termes modernes, dans leur réalisation définitive, dans le dévoilement et le déploiement définitifs de leur essence, que Dante a entrepris de représenter les hommes qui apparaissent dans la *Comédie*<sup>257</sup>. »

\* \* \*

Les chants XVIII, XIX et XX font l'éloge de Dieu à travers le mérite, grâce auquel même une âme née des siècles avant le Christ reçoit la vie éternelle. La bonne action cependant ne paraît pas toujours sur terre comme il se doit, ni ne transforme nécessairement les cœurs. Si les vies de saint François et de saint Dominique sont érigées en parfaits *exempla* ayant bouleversé les foules et les royaumes, les cieux de Mars et de Jupiter soulignent toutefois que le bon exemple ne porte pas toujours fruit sur terre. Les œuvres admirables du bienfaiteur indistinct du chant XVII forcent ses ennemis à ne pas se taire sur son compte (85-87), mais cela n'indique pas qu'ils adoptent ses qualités; de même, au chant XIX, les méchants louent les grands hommes formant l'aigle, mais « ne se règlent point sur [son] histoire » (« *non segnon la storia* », 18). Cet échec probable de l'*exemplum* n'enlève cependant aucune dignité aux actions, car elles sont observées au paradis même; elles y sont consignées et remémorées dans tout leur éclat, dans une forme de jouissance de la beauté spirituelle qui eut pour théâtre la terre. Le passage du temps à l'éternité est donc autant le sujet du ciel de Jupiter que du ciel de Mars. Les connaissances auxquelles ont accès les âmes du *Paradis* ont trait aux actes justes et aux actes héroïques.

---

<sup>254</sup> « Inside Out », George Corbett et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante's Comedy. Volume 2, op. cit.*, p. 189.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>256</sup> Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 132.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 136.

Une telle reconnaissance céleste n'est évidemment pas nouvelle : discutant de la glorification des corps, saint Augustin affirmait que les martyrs, recouvrant leur corps au ciel, conserveraient peut-être les marques de leur supplice, bien différemment que Déiphobe cependant :

Or je ne sais comment notre tendre affection pour les bienheureux martyrs nous fait désirer de voir sur leurs corps, dans le royaume céleste, les cicatrices des blessures qu'ils ont reçues en confessant le nom du Christ : et peut-être les verrons-nous. Car ce ne sera pas une difformité, mais une dignité, et, bien que par leur corps, le rayonnement, non de leur corps, mais de leur vertu. [...] [S'il] est dans l'ordre du siècle nouveau que la chair immortelle laisse voir les traces de ses glorieuses blessures, et la place où les membres ont été frappés, mutilés, retranchés, les cicatrices resteront manifestes sur ces membres restitués et non perdus<sup>258</sup>.

Il semble que Dante ait voulu, dans la lignée des peintres et des sculpteurs représentant les saints avec les attributs qui ont le plus défini leur existence terrestre, représenter dans l'*Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis* les âmes dans leur vérité éthique et politique. Le pèlerin a appris qu'il devait tenter de rendre plus juste son monde lors de son retour sur terre au moyen de son poème; son œuvre sera en outre elle-même une reconstitution, une révélation, un découvremment de la justice.

---

<sup>258</sup> *La Cité de Dieu*, XXII, 19.

## Conclusion

Notre recherche permet donc une saisie plus juste d'un passage (*Par.*, XXII, 133-138 et 151-153) extérieur à notre corpus ayant causé quelques difficultés aux critiques qui, comme nous, ont voulu souligner l'aspect éthique et politique du *Paradis*. À un moment, la terre et l'ensemble des activités humaines qui tissent l'histoire semblent au premier abord dépouillées de toute valeur aux yeux du pèlerin et du narrateur :

De mon regard je retraversai toutes  
les sept sphères, et je vis la terre telle  
que je souris de sa vile apparence;  
et je tiens donc que le meilleur avis  
consiste à l'estimer le moins; quiconque  
regarde ailleurs, qu'on le nomme un vrai sage!  
[...]  
L'aire exigüe qui nous rend si féroces  
m'apparut en entier, des monts aux golfes [...].

*Col viso ritornai per tutte quante  
le sette spere, e vidi questo globo  
tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante;  
e quel consiglio per migliore approbo  
che l'ha per meno; e chi ad altro pensa  
chiamar si puote veramente probo.  
[...]  
L'ainola che ci fa tanto feroci [...]  
tutta m'apparve da' colli a le foci [...].*

Le pèlerin cependant vient tout juste de recevoir un long enseignement de figures qui n'ont assurément pas dédaigné se préoccuper des choses humaines; même les âmes contemplatives du ciel de Saturne, que nous n'avons pas étudiées dans notre analyse, en traitent dans une certaine mesure. Il faut dès lors comprendre, à la suite de Farnell, que « Dante-pèlerin ne dénonce pas [le monde] ni ne fulmine contre lui; plutôt, il sourit devant le monde<sup>259</sup> ». Le triste état de la terre, l'« aire exigüe qui nous rend si féroces » (« *ainola che ci fa tanto feroci* », 151), témoigne plutôt d'un profond attachement à celle-ci<sup>260</sup>. Ainsi, la probe attitude qui « consiste à l'estimer le moins » doit se comprendre comme une invitation à ne pas en faire la finalité des préoccupations, à ne pas l'ériger en une entité autonome détachée du ciel. C'est en ce sens qu'il faut regarder ailleurs, car c'est en l'ailleurs éternel que s'ancre la vie active se déroulant sur la terre et c'est lui qui lui confère sa majesté.

Durant la navigation céleste du pèlerin, digne des plus grands récits, de l'épopée des Argonautes aux légendes arthuriennes, les tares qu'on peut parfois attribuer à la vie active ont été rejetées ou estompées par les personnages qu'il a rencontrés; la vie active n'est pas que transitoire et s'arrime au monde éternel. Constance réussit à se joindre à la volonté divine même en étant arrachée de son

---

<sup>259</sup> Stewart Farnell, *op. cit.*, p. 101.

<sup>260</sup> « [Le] pèlerin [...], avec le vers "L'aire exigüe qui nous rend si féroces", revient dans le périmètre de l'espace et du temps de la terre. L'adjectif "feroci" [...] contient en soi le pronom "ci". Il regarde d'un point d'observation transcendant, mais en même temps rejette toute tentation de distance : il s'insère et confesse de faire partie de la férocité commune qui sévit sur la terre. » Giuseppe Mazzotta, « Canti XXI-XXII: Contemplazione e Poezia », Tommaso Montorfano (dir.), *op. cit.*, p. 211.

cloître contemplatif. Justinien fut inspiré en rédigeant la loi et en la répandant en Méditerranée, prouvant non pas que « force fait droit » mais que « droit fait force », inscrivant ainsi son agir dans le tout historique et préfigurant Romieu de Villeneuve. Charles Martel et d'autres âmes enseignent au pèlerin que l'intégration amoureuse et politique au sein de la nature fait advenir non seulement un ordre naturel, mais également un ordre spirituel, et cela, en éducation comme en politique, comme l'illustre la figure de Rahab qui en aidant Josué participa à l'avènement d'une forme de cité divine dans le temps. Cacciaguida, quant à lui, atteste par sa personne même que l'action héroïque et chevaleresque connaît au ciel un rayonnement digne de contemplation. Riphée, par son agir juste, appartient à ceux dont le nom est pour toujours gravé dans le livre du temps. À travers toutes ces figures, Dante a pu entrevoir le visage de l'œuvre qu'il réalisera une fois redescendu sur terre. La rédaction de la *Comédie*, qui relève du domaine du faire, a été constamment associée à des réalités du domaine de l'agir; et de fait, en tant qu'elle est un geste et, surtout, un geste destiné à transformer les âmes, la diffusion de la *Comédie* est une opération relevant de l'agir. C'est pourquoi Dante sera adjuvant de l'Empire, homme de loi et de juste paix, éducateur souhaitant une cité idéale, croisé et enfin homme de justice. L'auteur de la *Comédie* a ainsi su réaliser, d'une manière toute personnelle, une défense et illustration de la poésie.

La vie active est apparue non seulement dans sa bonté, mais également dans sa beauté. Les deux premiers vers du Psaume XVIII chantent : « Les cieux racontent la gloire de Dieu, et le firmament annonce les œuvres de ses mains./Le jour en fait le récit au jour, et la nuit en donne connaissance à la nuit. » La *Comédie* rappelle qu'une telle poésie existe également pour les œuvres de Dieu se manifestant dans le monde et au sein de l'humanité. Ces œuvres sont aussi des signes de la gloire divine. Et c'est depuis une telle perspective céleste, c'est-à-dire en dévoilant la justice sur la terre et en célébrant les grandes actions (et cela, sans verser dans le pélagianisme), que se construit notamment la vaste fresque qu'est la *Comédie*.

La solution dantesque aux problèmes de la vie active présente toutefois certaines particularités, pour ne pas dire difficultés, que nous n'avons pas relevées durant notre analyse. Nous aimerions en noter quelques-unes ici et proposer une très brève réflexion qui, nous l'admettons, s'éloigne quelque peu du domaine de la critique littéraire. Nous tenterons de voir si la légitimation de la vie active effectuée dans le *Paradis* comporte toujours une certaine validité dans le monde moderne.

La première partie de ce mémoire portait sur certains ordres au sein desquels la volonté humaine peut entretenir une relation saine avec le Créateur. Constance semble directement jointe à la mer de la volonté divine, mais c'est moins le cas de figures comme Justinien ou encore Charles Martel. Ces deux personnages se situent dans un tout constituant une médiation entre l'être humain et Dieu,

soit l'Empire romain et son histoire ainsi que la nature et la société qui s'y fonde. Or, notre rapport à ces médiations a grandement changé au cours des siècles; il peut aussi apparaître que certaines sont moins justifiées. Il va sans dire que notre lien avec la nature a été ébranlé lors de la révolution scientifique : les écrits de Galilée ont d'abord illustré que notre conception du cosmos n'en exprimait pas la réalité. Bâtissant sur une découverte si stupéfiante, la science a pris pour principe que nous ne saurions parvenir à une saisie juste de la nature par le sens commun et l'observation simple<sup>261</sup>, en plus d'annoncer la fin d'une téléologie en physique. Il semblerait par conséquent que de placer la vie active sur le terrain de la société et de la politique établies sur la nature contribuerait plutôt à les emmener en une zone toute d'incertitude en laquelle nous ne saurions nous mouvoir aisément; autrement dit, la nature ne se présente pas, à notre époque, comme une médiation appréhendable nous donnant l'occasion de baliser nos actions selon une perspective divine, mais plutôt comme un cadre arbitraire déployé par l'esprit humain ne pouvant saisir les choses et les prenant pour les manifestations de l'ordre souhaité par Dieu. Enfin, pour le dire le plus simplement possible : bien souvent, la nature n'apparaît plus comme légitime. Si nous devons nous avancer sur un tel enjeu — ce à quoi incite l'œuvre de Dante par son appel si fréquent à la nature —, nous affirmerions, non sans une certaine timidité, que la chute de la téléologie astronomique aristotélicienne ne signifie pas la chute de toute une conception téléologique de la nature et de l'être humain, en d'autres mots que sa faillite astronomique n'entraîne pas nécessairement une liquidation de son modèle éthique<sup>262</sup>. Ce modèle éthique peut s'appuyer sur une idée plus restreinte de la nature, non pas sur la physique ou sur l'astronomie, mais sur le règne du vivant, par exemple, où une téléologie apparaît plus spontanément. Qui plus est, en contexte chrétien, le récit de la Création constitue en lui-même un important argument pour une nature téléologique. C'est pourquoi la notion d'une nature ordonnée et téléologique comme une assise pour établir des idées politiques nous semble toujours valable, et de ce fait la réflexion illustrée dans les chants VIII et IX du *Paradis*, qui, à l'instar des écrits de saint Thomas d'Aquin par exemple, n'opère pas un divorce entre la politique et la nature, et encore moins entre la nature et Dieu.

Nous pensons qu'il en va autrement de la médiation que constitue l'Empire romain. Il est plus que malaisé, près de six siècles après la chute de l'Empire romain d'Orient et plus de deux siècles après la dissolution discrète du Saint Empire romain germanique, d'accorder encore crédit à cette institution et de protester avec la *Monarchie* que « l'usurpation d'un droit ne fait pas le droit » (« *usurpatio [...] iuris*

---

<sup>261</sup> Pour une histoire de ces événements scientifiques et philosophiques, voir Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 268-294.

<sup>262</sup> Comme le rappelle Leo Strauss, une telle position nous force à accepter une séparation entre l'astronomie et la morale qu'Aristote lui-même rejetait. Leo Strauss, *Natural Right and History*, Chicago, University of Chicago Press, 1965 (1953), p. 7-8.

*non facit ius* », III, 10). Dans le cas de l'Empire romain, sa fin semble être la démonstration qu'il n'eut jamais le monopole de la forme politique élue de Dieu. De plus, la perspective dantesque sur l'Empire romain est parfois bien lacunaire : eût-elle été enrichie de la lecture de l'œuvre d'un Suétone, peut-être eût-elle admis que de parler de ce régime comme d'un empire souhaité par Dieu ne se fait pas sans embarras. Cela fait-il que, d'un point de vue chrétien, l'ensemble de ce qui est proposé comme cadre de la vie active dans le sixième chant du *Paradis* ne tient pas la route? Cela nous semble le cas en ce qui concerne la loi précise tamisée par Justinien (son Code) et en ce qui a trait à l'extension de l'Empire, qui n'apparaissent plus comme des cadres assurés et légitimes anoblissant l'activité. Toutefois, notons que la chute de l'Empire romain n'empêche pas que la loi en un sens général et les tentatives de paix justes se manifestent comme des chemins permettant à l'individu de calquer sa volonté sur la divine. Il en va de même pour l'histoire, qui peut toujours apparaître comme un grand tout liant l'être humain à la divinité sans qu'elle ait pour agent et héros l'Empire romain. Seulement, ces médiations sont l'un des charmes de la *Comédie*, qui rendent *concrets et visibles* le lieu et la direction de l'activité. Sans eux, il faut accepter que l'agir et le faire se déroulent en terrain moins connu, moins assuré, moins lumineux, moins tangible.

En ce qui a trait à la deuxième section de ce mémoire, étant donné qu'elle traite avant tout d'une réalité appartenant à l'éternel Emyrée et non pas à des médiations potentiellement sujettes à des changements terrestres, une rupture se déroulant dans le temps ne saurait constituer un quelconque argument. En d'autres mots, nous n'avons pas un accès direct et aisé au paradis; nous ne pouvons discuter de la validité de l'idée d'une esthétique céleste qu'en nous adonnant à des raisonnements proprement théologiques, ce que nous ne ferons pas ici. Notons toutefois que certaines routes proposées au pèlerin pour atteindre l'éclat au paradis semblent aujourd'hui obstruées. C'est le cas, par exemple, de l'héroïsme : bien que diverses formes d'héroïsme existent sans aucun doute et soient encore possibles — notamment à travers l'action citoyenne et la poursuite courageuse de la justice —, la chevalerie a cessé depuis bien longtemps et, comme en témoignent les événements terribles de l'actualité, la vie militaire nous apparaît bien davantage dans son ravage que dans la sainteté que lui attribuaient certaines opinions médiévales.

En somme, il apparaît que, d'un point de vue chrétien, la défense de la vie active de Dante a dans une certaine mesure passé l'épreuve du temps. En plus d'approfondir la connaissance sur la construction auctoriale de la *Comédie*, la contribution de ce mémoire aura donc été de mettre en lumière une représentation fine de la vie active et un plaidoyer énergique en sa faveur. Nous espérons qu'il a éclairé une figure, celle de l'intellectuel engagé dans la cité. C'est durant le Moyen Âge que naquirent

les intellectuels en tant que groupe réuni autour de la recherche de la vérité<sup>263</sup>; c'est aussi au cours cette période qu'on élaborait diverses théories sur leur noblesse<sup>264</sup>. Or, un siècle avant la *Comédie* étaient fondés les ordres mendiants ayant grand souci de convertir le monde; avec eux venaient les prêcheurs qui, au sein du peuple ou à l'université, espéraient changer les cœurs *par la parole*. Ainsi la fonction du savant apparaissait dans son aspect actif, politique et social. Dans son exil, Dante ne s'est pas seulement adonné à la contemplation silencieuse; en tant qu'intellectuel, il « a agi par l'intelligence et la parole<sup>265</sup> ». Dans sa grande aventure poétique et philosophique, il s'est approprié le rôle du prêcheur et de l'enseignant du XIII<sup>e</sup> siècle et la mission du prophète de l'Ancien Testament en les transformant en tâche du poète. À sa manière, il s'est inscrit dans la lignée des êtres de vaste savoir et de grande sagesse qui n'ont pas négligé l'amélioration ou la transformation du réel, tels saint Bernard de Clairvaux, saint Thomas d'Aquin ou encore Guillaume d'Ockham<sup>266</sup>.

Cela ne s'arrête pas là, car la *Comédie* incite également le lecteur qui suit par son navire le sillage du poète (*Par.*, II, 13-14) à déployer son intellect vers les plus grandes joies du savoir sans pour autant cesser de veiller à la justice du monde. Peut-être est-ce pour cette raison que le *Paradis* a pour destinataire ceux qui ont « tendu le col au pain des anges » (« *Voialtri pochi che drizzaste il collo/per tempo al pan de li angeli* », II, 10-11) : il s'adresse à ceux qui, comme le pèlerin, ont vu les sphères célestes, mais devront revenir aux éminentes affaires de la terre.

La *Comédie* fait de ses lecteurs des Argonautes : « Ces glorieux qui passèrent en Colchide,/s'étonnèrent bien moins qu'ici vous n'allez faire/quand ils virent Jason devenu laboureur<sup>267</sup>. » (« *Que' gloriosi che passaro al Colco/non s'ammiraron come voi farete,/quando Iason vider fatto bifolco.* », *Par.*, II, 16-18) Peut-être est-ce ainsi, peut-être faut-il, à la suite de Dante, nous faire laboureur, pour que nous soit offerte — la toison d'or.

---

<sup>263</sup> Voir Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1957.

<sup>264</sup> Voir entre autres le chapitre « Le philosophe et les astres » de *Penser au Moyen Âge* d'Alain de Libera. Paris, Seuil, 1991, p. 246-298.

<sup>265</sup> Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri, « L'Intellectuel », traduction de Monique Aymard, Jacques Le Goff (dir.), *L'Homme médiéval*, Paris, Seuil, 1989 (1987), p. 218.

<sup>266</sup> Pour un collier de ces figures, voir *ibid.*, p. 211-224.

<sup>267</sup> Nous modifions la traduction de Scialom.

## Bibliographie

### *Édition de référence et traduction de la Comédie*

Alighieri, Dante, *Commedia*, édition de Giorgio Petrocchi, Milan, Mondadori, 1967, <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.

Alighieri, Dante, *Œuvres complètes*, traduction de Christian Bec *et alii*, Paris, Librairie générale française, 1996.

### *Autres œuvres de Dante et autres éditions de la Comédie*

Alighieri, Dante, « Convivio », édition de Brambilla Ageno, *Le opere di Dante Alighieri*, Florence, Le Lettere, 1995, <https://www.danteonline.it/opere/index.php>.

Alighieri, Dante, « De vulgari eloquentia », édition de Pio Rajna, *Le opere di Dante*, Florence, Società Dantesca Italiana, 1960, <https://danteonline.it/opere/index.php>.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, édition d'Umberto Bosco et Giovanni Reggio, Florence, Le Monnier, 1979, <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.

Alighieri, Dante, *La Divine Comédie*, traduction, introduction et notes d'Alexandre Masseron, Paris, Albin Michel, 1995 (1947).

Alighieri, Dante, « Epistole », édition d'Ermenegildo Pistelli, *Le opere di Dante*, Florence, Società Dantesca Italiana, 1960, <https://danteonline.it/opere/index.php>.

Alighieri, Dante, *Four Political Letters*, traduction et introduction de Claire E. Honess, Londres, The Modern Humanities Research Association, 2007.

Alighieri, Dante, « Monarchia », édition de Prue Shaw, *Le opere di Dante Alighieri*, Florence, Le Lettere, 2009, <https://www.danteonline.it/opere/index.php>.

Alighieri, Dante, *Paradiso*, commentaire d'Anna M. Chiavacci Leonardi, Milan, Mondadori, 2014, <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.

Alighieri, Dante, *Paradiso*, édition de Robert et Jean Hollander, New York, Doubleday/Anchor, 2007, <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.

### *Œuvres anciennes et médiévales*

*Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*, édition de Michael Tweedale, 2006, <https://www.biblegateway.com/versions/Biblia-Sacra-Vulgata-VULGATE/#vinfo>.

Boccaccio, Giovanni, *The Life of Dante*, traduction de Vincenzo Zin Bollettino, New York, Garland, 1990.

- Boèce, *Consolatio Philosophiae*, édition de James J. O'Donnell, Bryn Mawr, Bryn Mawr College, 1990, [https://faculty.georgetown.edu/jod/boethius/jkok/list\\_t.htm](https://faculty.georgetown.edu/jod/boethius/jkok/list_t.htm).
- Boèce, *La Consolation de la philosophie*, traduction de Colette Lazam, Paris, Payot & Rivages, 2020.
- Lulle, Raymond, *The Book of the Order of Chivalry*, traduction de Noel Fallows, Woodbridge, Boydell Press, 2013.
- Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, traduction de Louis Moreau revue par Jean-Claude Eslin, Paris, Seuil, 1994.
- Saint Augustin, « De la doctrine chrétienne », traduction de l'abbé Hussenot, *Œuvres complètes*, édition de M. Raulx, Bar-le-Duc, L. Guérin et Cie, 1866, <https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/doctrine/index.htm>.
- La Sainte Bible polyglotte*, traduction française de l'abbé Glaire, Paris, Roger et Chernoviz, 1900.
- Sainte Claire d'Assise, « Regola », *Scritti di Chiara d'Assisi*, édition et traduction de Feliciano Olgiati, Padoue, Edizioni Messaggero, 2001, [https://ora-et-labora.net/regolasantachiara.html#\\_ednref2](https://ora-et-labora.net/regolasantachiara.html#_ednref2).
- Saint Thomas d'Aquin, *Somme contre les gentils*, traduction Lethielleux, Paris, Cerf, 1993, <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/sommes/contragentiles.htm>.
- Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, traduction française, introduction et notes par A. Raulin *et alii*, Paris, Cerf, 1984, [http://docteurangelique.free.fr/saint\\_thomas\\_d\\_aquin/oeuvres\\_completes.html](http://docteurangelique.free.fr/saint_thomas_d_aquin/oeuvres_completes.html).
- Saint Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae*, Aquinas Institute, <https://aquinas.cc>.
- Virgile, *Énéide*, traduction et notes de Paul Veyne, Paris, Librairie générale française, 2012.
- Virgile, *Œuvres complètes*, édition de Jeanne Dion *et alii*, Paris, Gallimard, 2015.

#### *Ouvrages théoriques et critiques*

- Albertini, Stefano, « Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista », *The Italianist*, vol. XVI, n° 1, 1996, p. 117-142.
- Arendt, Hannah, « La Condition de l'homme moderne », traduction de Georges Fradier, *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, 2012 (1958), p. 51-323.
- Arendt, Hannah, *L'impérialisme*, traduction de Martine Leiris, Paris, Seuil, 2002, (1948).
- Auerbach, Erich, *Écrits sur Dante*, traduction de Diane Meur, Paris, Macula, 2023 (1929).
- Barolini, Teodolinda, *Commento Baroliniano*, New York, Columbia University Libraries, 2014, <https://digitaldante.columbia.edu/commento-baroliniano/>.
- Barolini, Teodolinda, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Bisanti, Enrico, *Lecture dantesche a Brescia*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2014.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 (1961).

- Brilli, Elisa, « *De exiliis Dantis* : raisons textuelles et culturelles de l'harmonie entre exil politique et exil anagogique chez Dante », *Arzanà*, n° 16-17, 2013, p. 215-230.
- Brilli, Elisa, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Rome, Carocci, 2012.
- Cardini, Franco, *La Culture de la guerre : X<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, traduction d'Angélique Levi, Paris, Gallimard, 1992 (1982).
- Cargnoni, Costanzo, « Due e Trecento. Alle origini della spiritualità italiana », Pietro Zovatto (dir.), *Storia della spiritualità italiana*, Rome, Città Nuova, 2002, p. 17-162.
- Carpi, Umberto, *La nobiltà di Dante*, Florence, Polistampa, 2004.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- Chiavacci Leonardi, Anna M., *Le Bianche Stole*, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2010.
- Chiavacci Leonardi, Anna M., *Lettura del Paradiso dantesco*, Florence, Sansoni Editore, 1963.
- Ciabattoni, Francesco, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- Corbett, George et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante's Comedy. Volume 1*, Cambridge, Open Book Publishers, 2015.
- Corbett, George et Heather Webb (dir.), *Vertical Readings in Dante's Comedy. Volume 2*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016.
- Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, traduction de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 2013 (1953).
- Daguet, François, *Du Politique chez Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2015.
- Davis, Charles T., *Dante and the Idea of Rome*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- Dumont, Fernand, *Raisons communes*, Montréal, Boréal, 1997.
- Farnell, Stewart, *The Political Ideas of The Divine Comedy: an Introduction*, Lanham, University Press of America, 1985.
- Ferrante, Joan M., *The Political Vision of the "Divine Comedy"*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- Fosca, Nicola, *Commentaire de la Comédie*, The Dartmouth Dante Project, 2003-2015, <http://dante-lab.dartmouth.edu/reader>.
- Franke, William, *The Divine Vision of Dante's Paradiso : The Metaphysics of Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- Fumagalli Beonio Brocchieri, Mariateresa, « L'Intellectuel », traduction de Monique Aymard, Jacques Le Goff (dir.), *L'Homme médiéval*, Paris, Seuil, 1989 (1987), p. 201-232.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Gilson, Étienne, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939.
- Gilson, Étienne, *La Philosophie au Moyen Âge : des origines patristiques à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot, 1986 (1922).
- Gragnotati, Manuele et alii (dir.), *The Oxford Handbook of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

- Heilbronn, Denise, « Contrapuntal Imagery in *Paradiso* VIII », *Italian Culture*, vol. V, n° 1, 1984, p. 39-54.
- Honess, Claire E., « Dante and the Theology of Politics », Claire E. Honess et Matthew Treherne (dir.), *Reviewing Dante's Theology. Volume 2*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 157-185.
- Honess, Claire E., *From Florence to the Heavenly City: the Poetry of Citizenship in Dante*, Londres, Legenda, 2006.
- Honess, Claire E., « Politics », Zygmunt G. Barański et Simon A. Gilson (dir.), *The Cambridge Companion to Dante's "Commedia"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 192-207.
- Hüe, Denis, « Le corps de l'homme, petite histoire du microcosme » Denis Hüe *et alii* (dir.), *Corps et encyclopédies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 305-324.
- Jacoff, Rachel, « The Post-Palinodic Smile: *Paradiso* VIII and IX », *Dante Studies*, n° 98, 1980, p. 111-122.
- Kantorowicz, Ernst, *L'Empereur Frédéric II*, traduction de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1987 (1927).
- Keen, Catherine, *Dante and the City*, Stroud, Tempus, 2003.
- Lansing, Richard H. (dir.), *The Dante Encyclopedia*, Londres, Routledge, 2010.
- Le Goff, Jacques, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1957.
- Libera, Alain de, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991.
- Martelli, Luigi, *La rappresentazione del potere politico nel Paradiso dantesco*, thèse de doctorat, Università degli Studi di Milano, 2013.
- Mazzotta, Giuseppe, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- Mazzotta, Giuseppe, *Reading Dante*, New Haven, Yale University Press, 2014.
- Mercuri, Roberto, « Dante e l'esilio », *Arxanà*, n° 16-17, 2013, p. 231-250.
- Minnis, Alastair, *Medieval Theory of Authorship*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2010 (1988).
- Montemaggi, Vittorio, « Dante and Gregory the Great », Claire E. Honess et Matthew Treherne (dir.), *Reviewing Dante's Theology. Volume 1*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 209-262.
- Montorfano, Tommaso (dir.), *Esperimenti danteschi: Paradiso 2010*, Gênes et Milan, Marietti, 2010.
- Ordiway, Frank B., « In the Earth's Shadow: The Theological Virtues Marred », *Dante Studies*, n° 100, 1982, p. 77-92.
- Peters, Edward, « Human Diversity and Civil Society in *Paradiso* VIII », *Dante Studies*, n° 109, 1991, p. 51-70.
- Pierson, Inga, « Piccarda's Weakness: Reflections on Freedom, Force, and Femininity in Dante's *Paradiso* », *Speculum*, vol. XCIV, n° 1, 2019, p. 68-95.
- Santagata, Marco, *Dante: Il romanzo della sua vita*, Milan, Mondadori, 2012.
- Sapegno, Natalino, « How the *Commedia* Was Born », Thomas Goddard Bergin (dir.), *From Time to Eternity: Essays on Dante's Divine Comedy*, New Haven, Yale University Press, 1967, p. 1-18.

- Sayers, Dorothy L., *Introductory Papers on Dante*, Londres, Methuen, 1954.
- Schnapp, Jeffrey T., *The Transfiguration of History at the Center of Dante's Paradise*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- Steinberg, Justin, *Dante and the Limits of the Law*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- Strauss, Leo, *Natural Right and History*, Chicago, University of Chicago Press, 1965 (1953).
- Tabarroni, Andrea, « Dante et Marsile : deux voies à la naturalisation de la politique », traduction d'Andrea Bruschi, Alain de Libera *et alii* (dir.), *Dante et l'averroïsme*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 385-402.
- Trottmann, Christian (dir.), *Vie active et vie contemplative au Moyen Âge et au seuil de la Renaissance*, Rome, École française de Rome, 2009