

LE BANQUET

Du même auteur

La Divine Comédie

Traduit, présenté et annoté par René de Ceccatty

Points Poésie, 2017

La Vita Nuova

Traduit, présenté et annoté par René de Ceccatty

Points Poésie, 2019

DANTE ALIGHIERI

Le Banquet

Traduit, préfacé et annoté par
René de Ceccatty

ÉDITIONS DU SEUIL
57, rue Gaston-Tessier, Paris XIX^e

ISBN 978-2-02-140952-9

© Éditions du Seuil, septembre 2019,
pour la traduction française, la préface et la présente édition

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Préface

La graine, l'arc et la rose

Herméneutique de la digression

Oh, ineffable sagesse qui en as ainsi disposé, que notre esprit est pauvre à te comprendre ! Et vous à qui j'écris, pour votre plaisir et votre utilité, dans quelle cécité vous vivez, en vous abstenant de lever les yeux vers ces choses et en les gardant fixés dans la boue de votre stupidité ! (III, 5)

Cette grâce, Dieu seul en fait don à l'âme
Qui est à sa juste
Place en l'homme ; ce n'est qu'en quelques-uns
Que Dieu place la graine du bonheur,
Et c'est dans l'âme parfaitement élue. (Troisième chanson)

Par conséquent, dans la mesure où notre vie, comme on l'a dit, et, de plus, celle de tout vivant ici-bas, est causée par le ciel et que le ciel, avec tous ses effets collatéraux, se découvre non pas comme un cercle parfait, mais par une simple partie, il faut que son mouvement apparaisse comme un arc qui nous surmonte, et que toutes les vies terrestres (et je dis « terrestres » pour désigner tant les hommes que le reste des vivants), en montant et en tournant, convergent pour apparaître à l'image d'un arc. Pour revenir à notre vie, seule dont on parle ici au présent, je dis qu'elle procède sur le modèle de cet arc : en montant et en descendant. (IV, 24)

Il faut que l'homme s'ouvre comme une rose qui ne saurait rester close, et répande le parfum qu'elle a distillé en lui. (IV, 27)

Dante a écrit *Le Banquet* en italien entre 1297 et 1314, c'est-à-dire avant et pendant la rédaction de sa *Divine Comédie*. Il a donc renoncé au latin, dont il usait pour ses textes réflexifs et a eu recours, ce qui est inhabituel pour un texte philosophique ou théologique, à une langue réservée d'ordinaire à la poésie amoureuse. Il l'a intitulé comme le dialogue de Platon. Mais cet essai, s'il traite, lui aussi, de l'amour, de façon toutefois très allégorique, tient en réalité son titre d'un genre développé depuis l'Antiquité : le dialogue où se mêlent, de façon libre, des poèmes et des réflexions (quel qu'en soit le sujet). Par ailleurs, Dante en profite pour s'attarder sur une « nourriture » spécifique qui est la langue elle-même, objet de tout le premier traité.

Une langue qu'il appelle *il volgare*, à savoir l'italien parlé, ici le toscan. Il s'agit d'exposer en termes clairs et accessibles à un lecteur profane tout l'arrière-fond linguistique, philosophique, moral, théologique et astronomique de son grand poème qu'est *La Divine Comédie*. Fondé sur d'innombrables écrits et théories philosophiques, d'Aristote jusqu'aux textes de la patristique, en passant par Ovide, Cicéron et saint Augustin, Dante reprend des concepts et des modes de raisonnement antiques et chrétiens primitifs, souvent à travers l'interprétation qu'en ont donnée les philosophes arabes et les astronomes persans. Sa justification de l'usage de l'italien de préférence au latin est le prétexte d'une poétique, et d'une genèse de sa création, ou pourrait même dire d'une métaphysique de la littérature. Cette démarche, complétée dans son autre essai littéraire, *De l'éloquence en langue vulgaire* (1303-1304), sera imitée par Joachim Du Bellay, deux siècles et demi plus tard, en 1549, dans *Défense et illustration de la langue française*, dont l'argumentation est cependant beaucoup plus simple et les développements plus sommaires, car il s'agissait pour Du Bellay plutôt de donner des conseils d'écriture poétique et de rhétorique française que d'exposer les fondements philosophiques de la conception d'un poème comme le fait Dante.

Dante n'est donc pas le premier à reprendre le titre du célèbre dialogue de Platon, *Le Banquet* (Συμπόσιον, *Symposion*, traduit indifféremment en italien par *Simposio*, *Banchetto*, *Convito* ou,

comme le fait Dante, *Convivio*). Rappelons que le *symposion* est la partie finale d'un banquet, consacrée aux jeux et aux discussions. Avant Dante, le théologien et évêque de Tyr, Méthode d'Olympe (III^e-IV^e siècle), utilisa ce titre pour un long dialogue sur la virginité entre dix vierges (développant la parabole des vierges sages et des vierges folles invitées à une noce, dans l'Évangile de Matthieu 25,1-13). Mais ici, clairement, Dante se réfère à la nourriture (spirituelle). Il n'a donc pas l'intention, contrairement à ses deux prédécesseurs, de disserter sur l'amour, le désir ou la chasteté. Et son texte n'a pas la forme dialoguée.

Tout en jouant sur le sens littéral et concret du titre, il va, en réalité, mettre l'accent sur le *panis angelicus*, le « pain des anges », dont avait parlé saint Thomas d'Aquin. « Bienheureux les élus qui siègent au banquet où l'on sert le pain des anges ! Et malheureux ceux qui, tels les moutons, se contenteront d'un mets ordinaire ! » écrit Dante dès la deuxième page de son essai. C'est de cette nourriture-là, spirituelle, qu'il sera question dans ce banquet. Il utilise la métaphore du pain dans un contexte linguistique (le « pain verbal ») ou pénitentiel (le « pain blanc », purifié de toute tache).

La structure de son essai imite celle de la *Consolation de la philosophie* du néoplatonicien Boèce (Anicius Manlius Severinus Boethius, 480-524) – cité par ailleurs tout au long du livre – puisqu'il s'agit, comme chez ce modèle, d'une alternance de poèmes et de leurs commentaires, alternance de prose et de poésie qu'on appelle « prosimétrie ». Le projet initial prévoyait quinze traités (dont quatorze poèmes ou chansons), mais n'en contient que quatre, Dante ayant probablement été débordé par la rédaction de *La Divine Comédie*, qui finalement prit la place théologique qu'il avait réservée à son essai qu'il laisse donc inachevé. Les subtilités théoriques seront développées sous forme poétique dans son chef-d'œuvre. Bien que Dante, qui toutefois ne connaissait pas le grec, ce qui limite ses sources dans cette langue et le contraint d'y avoir accès par des traductions latines souvent passées par l'arabe, ait eu connaissance de nombreux textes de la patristique, donc latine dans son cas, c'est surtout la philosophie antique qu'il cite. Ses deux autres maîtres,

outre Boèce, sont Aristote et Cicéron. Mais, bien entendu, les références scripturaires (à la Bible, Ancien et Nouveau Testament : essentiellement, les passages qui se réfèrent à la sagesse de Salomon et David, les Évangiles et quelques lettres de saint Paul) sont nombreuses et régulières. Saint Augustin et saint Thomas d'Aquin sont également cités.

Néanmoins, *Le Banquet* n'est pas un essai de « théologie pragmatique », contrairement à de nombreux manuels de patristique. Il ne s'agit jamais de conseils de la vie quotidienne, conjugale, monacale, politique ou sociale. Il ne s'agit pas non plus d'une préparation pratique au salut, dotée de conseils ascétiques comme on peut en lire dans les textes spirituels des Pères de l'Église de l'Antiquité tardive et de leurs commentateurs médiévaux. L'essai est plutôt un essai réflexif sur la lecture des signes de la vie intérieure et de la perception extérieure du monde, de soi, de Dieu. Et une valorisation d'objectifs spirituels, détachés de toute considération matérielle. En cela il rejoint l'idéal franciscain qui anime *La Divine Comédie*.

Après le préambule qui justifie l'usage de l'italien de préférence au latin et qui précise son statut de narrateur, Dante interprète chacun de ses trois poèmes (ou chansons) dans un traité, selon des principes herméneutiques plus que linguistiques, et selon le système de quatre lectures (littérale, allégorique, morale et anagogique) traditionnellement requis depuis les textes les plus classiques de la patristique grecque et latine dans l'interprétation des Écritures sacrées : il s'agit de préciser ce que le texte raconte (en l'occurrence, pour les chansons, une histoire d'amour), ce qu'il cache (le rapport à la philosophie), ce à quoi il incite (réformer sa vie) et ce à quoi il aspire (la connaissance de la vérité et la fusion avec la « vraie » vie, celle de l'au-delà).

Le trait le plus curieux est que Dante se présente à la fois comme auteur, acteur et exégète. Seule la dernière position sera abandonnée dans *La Divine Comédie* (si l'on y excepte les quelques adresses au lecteur où Dante arrête son récit de voyage pour l'interpeller et parfois préciser son intention ou des difficultés d'expression). Or il donne, dans *Le Banquet*, outre les références philosophiques, spiri-

tuelles et cosmogoniques de *La Divine Comédie*, à la fois les clés de sa genèse et celles de ses interprétations. Il précise, çà et là, le fonctionnement et la fonction de l'image mentale et, plus généralement, de l'imagination. Autrement dit, on se trouve face à un texte philosophique fondamental pour comprendre *La Divine Comédie*, puisqu'il en développe certaines questions théologiques simplement allusives, mais aussi à un texte de réflexion littéraire capital, puisque y est interrogé le statut de l'image mentale et de ses traductions en récit, avec les questions connexes de l'interrelation entre l'intellect et l'affect.

Béatrice, objet d'amour, est-elle voie d'accès à l'amour céleste (pour Marie, « fille de ton fils » ainsi qu'il la nomme dans la prière du Chant XXXIII du *Paradis* dans *La Divine Comédie*) ou au contraire obstacle à cet amour (résumé dans le commentaire de la première chanson à propos de la « bataille des pensées », du conflit entre la « vue de devant » et la « mémoire de derrière »)? La vue représente l'image céleste de l'amour spirituel et désincarné; la mémoire représente l'image terrestre de l'amour charnel. Bien entendu, sans les citer, Dante reprend certaines thèses développées par Platon dans l'autre *Banquet*, ou dans *Phèdre*. Le conflit est, ici, compliqué par le fait que la vue regarde un objet mental et désincarné, mais *présent*, alors que la mémoire se tourne vers un objet sensible, terrestre et charnel, mais *absent*.

Un des passages les plus troublants se trouve au tout début du premier traité, lorsque Dante se sent contraint de justifier l'usage de la première personne. Il s'en réfère alors à deux de ses maîtres, Boèce et sa *Consolation* d'une part, saint Augustin et ses *Confessions* d'autre part. L'un a parlé de lui-même pour se défendre des calomnies, quand personne ne pouvait le faire à sa place. L'autre parce qu'il pouvait, à travers son exemple, livrer un enseignement utile. Dante pense être dans les deux cas et se sent donc en droit de recourir à la première personne :

Ce qui me pousse, c'est la peur de la calomnie et le désir de fournir un enseignement qui ne pourrait se transmettre autrement. Je crains la

calomnie pour avoir obéi à une telle passion, du moins telle que se représentent leur domination sur moi les lecteurs des chansons que j'ai évoquées plus haut. Cette calomnie se tait entièrement, au moment où présentement je parle de moi : car je prouve que ma motivation déterminante n'a jamais été la passion, mais la vertu. J'entends montrer le vrai contenu de ces chansons : on ne peut le soupçonner si je ne l'explique pas, car il est caché sous figure d'allégorie. Et cela, non seulement donnera du plaisir à être entendu, mais une subtile maîtrise pour commenter de même et mieux comprendre les textes des autres.

Mais juste auparavant, Dante a souligné les dangers de la « parole de soi » ; la difficulté, la quasi-impossibilité de parler de soi en sortant de soi, c'est-à-dire en objectivant sa subjectivité. Il semblait alors disqualifier tout aveu, privé ou public, contrairement à ce qui paraissait, à en croire Michel Foucault, caractériser l'Antiquité tardive et le Moyen Âge, où le cheminement chrétien, tel qu'il aurait été décrit par Tertullien et saint Ambroise, passerait nécessairement par l'examen intérieur (*cogitatio*) et par l'aveu (ἐξαγόρευσις, confession privée d'un moine à son supérieur, et ἐξομολόγησις, confession rituelle et publique). La disqualification qu'opère Dante tient non pas tant à la contestation de la technique et de la mise en scène de soi dans un cadre privé ou public qu'à l'impossibilité de s'atteindre soi-même dans sa vérité, vérité du bien ou vérité du mal. En s'objectivant, on ne construit pas le sujet en soi : on le détruit, on le vide, on le fausse, on le surévalue et on falsifie sa propre défense.

Car il n'est d'homme qui soit le vrai et le juste évaluateur de soi, tant sa charité à son propre égard le trompe. Chacun a donc dans son jugement sur soi les mesures du marchand escroc, qui achète selon une aune et vend selon une autre. Chacun, pour comptabiliser ses méfaits, les englobe dans une ample mesure et pour comptabiliser ses bienfaits multiplie les mesures. De sorte que le nombre, la quantité et le poids du bien lui semblent très supérieurs à ce qui aurait été avec des mesures appropriées, et ceux du mal inférieurs. C'est pourquoi, parlant de soi avec éloge ou avec blâme, l'homme parle faux par respect de ce dont il parle, ou parle faux par respect

pour son propre jugement. Fausseté dans les deux cas. Dans la mesure où consentir est avouer, qui loue et qui blâme en présence du sujet accomplissent une faute, car ce sujet ainsi jugé ne peut consentir ou nier sans céder à la faute de se louer soi-même ou de se blâmer soi-même.

Jamais, chez Dante, l'usage du « je » n'ira de soi. Même dans *La Vita Nuova*, souvent lue comme son texte le plus « autobiographique ». Et pourtant, l'on sait que sa propre personnalité et le regard que les autres portent sur lui (seul vivant parmi les morts, faisant pencher tout son corps entraîné par le poids de ses membres lourds de vie, inopportune chez les morts, seule chair parmi les ombres incorporelles, sans poids, sans matière, sans opacité, la barque de Charon, faisant branler les pierres sous ses pieds, formant de l'ombre par son « corps d'Adam ») sont au centre de son aventure dans l'au-delà.

Il [*Virgile*] m'a mené dans ma vraie chair
 Dans la nuit noire des vrais morts.
 (*Purgatoire*, Chant XXIII, v. 121-122)

Mais c'est avec les plus grandes précautions qu'il donne des indices sur sa vie « là-haut » (quand il est en Enfer et désigne la surface de la terre) ou « ici-bas » (quand il est au Paradis et désigne le monde des hommes sous lui). Son prénom, Dante, n'est prononcé (par Béatrice) et donc écrit qu'une seule fois dans *La Divine Comédie*. C'est au Purgatoire, au Chant XXX (v. 55-75), après avoir vu le Paradis terrestre. Virgile doit le quitter et Dante éclate en sanglots ; Béatrice alors le désigne, avant de se nommer elle-même :

« Dante, si Virgile s'en va,
 Retiens tes pleurs, retiens tes pleurs.
 Ils couleront pour d'autres coups. »

Tel l'amiral qui de sa proue
 Ou de sa poupe inspecte tous
 Les bâtiments, les encourage,

Sur le flanc gauche de son char,
En me tournant à mon prénom,
Qu'ici je devais préciser,

J'ai vu celle qui peu avant
Parut voilée, sous les fleurs d'anges,
Me regarder par-dessus l'eau.

Bien que le voile sur sa tête
Cerclé de rameaux de Minerve
Laissât son visage caché,

Sa noblesse était évidente
Quand, réservant jusqu'à la fin
Le plus important du discours :

« Oui, c'est bien moi, oui, Béatrice.
Comment as-tu osé monter
Sur ce mont réservé aux purs ? »

Dante est avare de détails privés, moins par discrétion que par incapacité de trouver les mots justes qui le désignent tel qu'il est, tel qu'il sent, tel qu'il vit, tel qu'il se cherche, tel qu'il est vu par d'autres, même. Mais, de manière générale, ce grand poète, ce grand penseur se défiait des mots. La réalité est ailleurs. Les mots ne décrivent pas, mais indiquent une présence qui leur échappe. Cela sera son refrain quand il parviendra à l'indescriptible Paradis.

Une des grandes difficultés de lecture de *La Divine Comédie* consiste justement dans l'organisation cosmogonique du Paradis, qui repose entièrement sur la connaissance que Dante avait du ciel : il connaissait le système ptolémaïque, qui réduisait les erreurs d'Aristote et de Platon mais ne les dissipait pas toutes – elles ne seraient corrigées qu'avec Copernic et Galilée. La cosmogonie ptolémaïque était commentée, modifiée et agrémentée par la lecture catholique qui tentait de la rendre compatible avec sa théologie, sa

conception de la perception sensorielle (que contredisaient certaines thèses irrationnelles en tout cas non scientifiques) et avec le statut de la matière. Or, le ciel n'étant ni irréel ni invisible – mais objet d'illusions et d'incertitudes –, il ne pouvait, s'il était scientifiquement connu, continuer à être le « lieu » de séjour des présences immatérielles que sont les âmes des bienheureux et les anges, sur lesquels plusieurs théologiens avaient développé des doctrines qui les hiérarchisaient et que reprend Dante, avec plus ou moins de rigueur ou de fantaisie. L'écrivain tente néanmoins, dans son *Banquet*, de rendre compatibles la connaissance du monde telle qu'elle se trouvait établie au XIV^e siècle, les textes philosophiques fondamentaux (Platon, Aristote et Cicéron) et de grands textes théologiques de la patristique de l'Antiquité tardive et de la scolastique. C'est dans ce *Banquet* qu'il expose l'énorme corpus de contradictions qu'il voudrait dépasser. Par ailleurs, poète, Dante ne veut pas tourner le dos au fond même de l'inspiration poétique latine et grecque que constituait la mythologie (chez Ovide et chez Virgile essentiellement). Ce souci qu'il avait de maintenir présentes les références attachées à l'imaginaire poétique antique le conduit à créer un monde de figures qui s'accommodent plus ou moins des exigences de la philosophie abstraite, des certitudes immatérielles de la foi, des fantasques théories théologiques, d'une conscience aiguë de l'évolution des systèmes de pensée, des connaissances récentes de la science du ciel et, enfin, des visions qui lui sont propres. À quoi s'ajoutera, pour la rédaction de *La Divine Comédie*, le trouble que pouvait éveiller en lui la lecture des textes arabes : le *Kitāb al Mi'rāg* attribué à Mahomet lui-même ou peut-être, quoique certains en doutent, l'*Épître du pardon* du Syrien Abu-l-'Ala' al-Ma'arri au XI^e siècle, ou encore les travaux de l'astronome persan du IX^e siècle, Abū al-'Abbās Aḥmad ibn Muḥammad ibn Kathīr al-Farḡhānī, dit Alfragan, ou, bien sûr, du théologien andalou d'origine arabe Muḥyi-d-dīn Ibn 'Arabi, quoique ce dernier cas soit moins certain, car il n'avait pas été encore traduit, même si ses idées avaient pu être transmises par Avicenne que Dante cite dans *Le Banquet*. Ces textes avaient été traduits en latin ou dans des langues européennes, ou du

moins probablement résumés et commentés. Ainsi, le premier, connu depuis sous le titre du *Livre de l'échelle*, l'avait été en français au XIII^e siècle sous le nom d'*Halmaereig* ou « Monter en haut ». On en trouve des traces dans un livre de Fazio degli Uberti, petit-fils du fameux personnage de *La Divine Comédie*, Farinata, *Il Dittamondo*, disponible vers 1350, soit après la mort de Dante – qu'il imite de façon patente. Mais il semble, d'après les allusions que celui-ci contient au *Kitāb al Mi'rāg*, que ce livre arabe fût déjà largement connu dans les cercles religieux. Ces hypothèses ont été abondamment développées et commentées par Miguel Asin Palacios, Louis Massignon et Maxime Rodinson. Selon Jean Louis Schefer, Dante aurait pu également avoir connaissance du bref traité de Plutarque, *Sur les délais de la justice divine*, où Thespesios, après un coma, raconte son voyage chez les morts.

La question des anges, « Intelligences », créatures célestes ou divines, est rapidement abordée dans *Le Banquet*. Ce sera un des points complexes de *La Divine Comédie*, qui rendent la rédaction et la lecture du *Paradis* particulièrement délicates. Les êtres bienheureux sont en effet invisibles, imperceptibles et leur existence ne répond plus aux critères habituels de la raison et au processus ordinaire de la connaissance, qui « commence par la perception », précise Dante. Mais dans *Le Banquet*, il ne s'agit pas seulement d'une réflexion sur le statut des anges, question qui a beaucoup occupé les théologiens de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge et qui sera un des fondements de la croyance populaire, activement entretenue par l'Église et redoublée à partir de la Contre-Réforme ; celles-ci jouaient en effet aussi bien sur des crédulités irrationnelles et des superstitions que sur l'inspiration de certaines saintes illuminées, sources d'une sous-littérature de pacotille jusqu'à nos jours comme de grands textes mystiques, ainsi que de l'art catholique, architectural, sculptural et pictural. L'essai philosophique traite aussi de la représentabilité des anges et de ce que peuvent la littérature (la poésie) et la vie contemplative pour en avoir une idée et la communiquer. On atteint avec les anges la limite du pouvoir de la poésie. Dante le savait, et pourtant il se surpassera poétiquement dans le

Paradis. Pour donner une idée de ce que l'œil de l'esprit « voit » quand on parle d'ange, il évoque la vision des chauves-souris qui traversent la nuit et défient les lois de la vue. Ce surpassement des lois de la sensibilité est évidemment capital, car il touche, comme Dante le précise dans le chapitre 4 du deuxième traité du *Banquet*, aux liens de l'âme et du corps. C'est un long monologue de Béatrice terminant le Chant XXVIII (v. 98-139) du *Paradis* qui fera un bilan de l'état des connaissances de l'angéologie depuis les traités de Denys l'Aréopagite (VI^e siècle) :

Elle dit : « Sur les premiers cercles
Sont séraphins et chérubins.

Ils tournoient à cette vitesse
Pour imiter l'appui mobile
Et sont sublimes à les voir.

Les autres amours qui s'approchent
Ont nom Trônes d'Aspect Divin
Et bouclent la sainte triade.

Tu dois savoir que tous jouissent
De plonger leurs yeux au fond de
La vérité, paix de l'esprit.

La béatitude se fonde
Dans l'acte de voir et non dans
L'objet d'amour qui est l'effet.

On voit en fonction du mérite,
Effet de grâce et bon vouloir.
Ainsi va-t-on de phase en phase.

L'autre triade, qui bourgeoine
Dans ce printemps sempiternel,
Que Bélier de nuit ne dépouille,

Chante constamment Hosanna
Sur trois mélodies qui résonnent
En trois ordres gais qui l'expriment.

Les trois de cette hiérarchie
Sont Dominations et Vertus.
Et les troisièmes sont Puissances.

Puis les avant-derniers danseurs
Les Principats et les Archanges.
Les derniers sont les jeux des Anges.

Les ordres les plus près de Dieu
L'admirent donnant aux plus bas
L'énergie de les imiter.

C'est Denys l'Aréopagite
Qui les observa justement
Et les nomma et les classa.

Grégoire le Grand contesta
Cet ordre mais quand il mourut
Il rit et lui donna raison.

Qu'un mortel puisse proférer
Un tel secret, rien d'étonnant :
Il le tient d'un témoin direct

Qui a fourni d'autres détails. »

Une des caractéristiques du *Banquet*, nous l'avons dit, est le commentaire constant dont Dante accompagne les chansons, et notamment les choix rhétoriques qu'il a faits. Presque chaque mot est interprété. L'écrivain fournit ainsi l'arrière-fond culturel (les références implicites à Aristote, Boèce ou Cicéron) et les intentions

stylistiques spécifiques à son style, qu'il distingue de celui des autres poètes (provençaux) ou même de son propre style employé à une autre époque et dans un autre contexte (pour *La Vita nuova*). Cette subtilité réflexive n'était pas rare dans les textes théoriques et poétiques. On la retrouve dans d'autres cultures, comme la japonaise. Et bien entendu, la longue pratique que Dante avait des exégèses de la Bible par la patristique l'avait habitué à cette conscience de la forme et du contenu propre aux grands textes théologiques.

En ce qui concerne la traduction, nous avons été obligé de distinguer celle des chansons et celle de leurs commentaires. Pour les premières, nous tenons inévitablement compte en les traduisant de leur interprétation et de leur sens « véritable » sous la forme allégorique et « fictive » que Dante donne ensuite ; par conséquent, parfois l'interprétation allégorique se trouve déjà dans notre traduction et devance son interprétation, quitte à ce que nous rétablissions dans les citations des chansons commentées une version plus littérale – même si la véritable « littéralité » ne peut figurer dans une version étrangère et n'a de lieu qu'original. Le problème s'est immédiatement posé, par exemple, pour l'expression « troisième Ciel » que tout lecteur cultivé contemporain de Dante interprète immédiatement comme « ciel de Vénus » : l'ordre des planètes et de leurs sphères (qui apparaît dans le *Paradis*) faisait en effet partie des connaissances évidentes de ses lecteurs qui, sans être astronomes ou astrologues, avaient une très grande familiarité du ciel, des planètes, des signes zodiacaux, des divinités antiques, etc. Nous avons donc été amené à expliciter, dans la traduction des poèmes, les divinités auxquelles chaque Ciel était attaché (par exemple le troisième Ciel est celui de Vénus, de l'amour donc).

La deuxième chanson est le prétexte d'une longue digression sur l'*Éthique à Nicomaque* et sur la théorie aristotélicienne de l'amitié, avant d'être une minutieuse description du ciel et du mouvement des astres. Mais c'est aussi, à travers l'exégèse de sa propre poétique, une véritable métaphysique du langage que propose Dante, notamment avec le concept d'*ineffabilité*, ou caractère inexprimable de la matière dont il traite. Il ne s'agit pas là, pas plus que dans les nombreux passages de *La Divine Comédie* où le poète rappelle et même revendique ses

limites, d'une simple rhétorique de l'ineffable, mais d'une véritable thèse suspensive sur le rapport de la langue au sacré. Lorsque paraît enfin le Christ dans le Chant XXIII du *Paradis* (v. 61-63), Dante écrit :

Pour figurer le Paradis,
Mon poème doit faire un bond
Comme on saute en route un obstacle.

Et dans le Chant XXIV du *Paradis* (v. 25-27), qui est le début de l'interrogatoire sur la foi auquel Dante est soumis par saint Pierre, avant qu'aux chants suivants il ne soit interrogé sur les deux autres vertus cardinales (l'espérance, par saint Jacques et la charité, par saint Jean), Dante écrit :

Et ma plume saute et je passe.
Car nos images sont trop vives
Comme les mots, pour ces nuances.

En italien :

*Però salta la penna e non lo scrivo
chè l'immagine nostra a cota pieghe,
non che'l parlare, è troppo color vivo.*

Littéralement : « Ma plume saute et je ne l'écris pas, car nos images, et non seulement nos mots, sont d'une couleur trop vive pour représenter ces plis de vêtements. » Comme on le sait, les peintres pour représenter les plis devaient nuancer et ternir l'éclat de leurs couleurs afin de suggérer l'ombre qui donne du relief au tissu. La plume de Dante saute de crainte de ne pouvoir représenter le pli. Ce « pli », c'est précisément l'inexprimable.

Le ciel de Dante est ptolémaïque, précopernicien, prégaliléen, comme il apparaît aux mouvements des astres tels qu'il les décrit. Il faut l'avoir en tête, quand on lit le *Paradis*. Parmi tant de développements complexes sur la théologie et la morale, on est étonné des

naïvetés sur l'organisation du ciel, en dépit de la sophistication de l'observation astronomique et climatique. De grossières erreurs font s'effondrer le système cosmogonique et menacent le système entier de la pensée, encore arrimée à la sagesse antique, réinterprétée à la fois par la patristique et par les philosophes arabes. Dans quel savoir se trouve-t-on ? ne peut-on s'empêcher de se demander alors. Tant de références philosophiques, tant d'autorités théologiques, qui n'ont jamais garanti le discours de la fausseté objective la plus patente à l'œil moderne. Et pourtant, Dante s'est armé de nombreuses précautions oratoires sur la parole, la pensée, la sensibilité, l'imagination, et sur la faiblesse de l'entendement. Il a laissé un espace libre pour qu'y évolue une autre forme du rapport au réel, qui ne passerait pas par l'articulation du raisonnement. C'est du reste à cela que tend l'usage des poésies (les chansons) qui commencent trois des quatre traités, et ce que veulent prouver leurs interprétations nuancées, littérale puis allégorique. Sans aucun doute, c'est à l'approche d'une vérité que vise l'auteur par ce moyen poétique. Mais laquelle ? Selon quels critères ?

En faisant tourner le Soleil autour de la Terre, Dante, comme tous ses contemporains, projette son système poétique et philosophique dans un chaos subjectif d'autant plus troublant que le Soleil est le garant de cette vérité, de cette lumière, de cette liaison avec la « vraie vie », l'autre vie, celle d'un temps qui ne s'écoule pas, d'un temps sans saison. On est d'autant plus troublé que, par ailleurs, il fait reposer toute la pensée théologique sur une philosophie, aristotélicienne, qui précède l'avènement du Christ, la révélation. Or, la métaphysique aristotélicienne est sans Dieu. Et le ciel d'Aristote est piqué d'étoiles désertes où les substances éternelles n'ont pas leur place.

La description des saisons que Dante propose (en s'appuyant sur les écrits de Claude Ptolémée et d'Albert le Grand), à partir des mouvements apparents du Soleil, est à la fois d'une grande exactitude et d'une totale fausseté, puisqu'il les décrit « à l'envers », convaincu que le Soleil est mobile autour de la Terre, suivant une spirale semblable à des tours d'érou. Mais il tente d'expliquer

rationnellement les variations saisonnières et climatiques de sa position dans le ciel, d'un pôle à l'autre, qu'il nomme Marie (ville arctique imaginaire) et Lucie (ville antarctique imaginaire), les deux saintes étant, ne l'oublions pas, les deux « commanditaires » de Virgile et ses guides dans *La Divine Comédie*.

Quand, dans ses commentaires de la deuxième chanson (troisième traité), Dante commente la contemplation de la beauté de la Dame, il reprend – selon un mode théologique qui annonce sa description du Paradis dans *La Divine Comédie*, et les liens qui s'y nouent entre la contemplation du bien éternel, source éternelle d'un plaisir incomparable qui ne relève ni des sens ni du temps, et la beauté extérieure – certaines thèses platoniciennes (présentes dans le *Phédon* et le *Parménide*), tant sur la beauté et le bien que sur la μέθεξις, c'est-à-dire la participation de toute vertu d'une vertu divine. « *Procede* » dit Dante, lorsqu'il décrit le lien entre une vertu humaine et la vertu divine, ou « *discende* », lorsqu'il décrit la façon dont la vertu divine pénètre l'âme humaine.

Toujours dans le troisième traité, Dante s'attarde sur une théorie de la sensation, de la vision et de la couleur. Cette digression (venue d'un seul vers de la deuxième chanson) est fondamentale et sera, du reste, reprise dans *La Divine Comédie*, qui contient une théorie de l'optique, de l'illusion, du miroir, de la réfraction, de la réflexion, des corps diaphanes et des corps opaques. La vision est en effet le sens sur lequel repose toute la description du voyage de Dante et de Virgile. Plus tard, au *Paradis*, cela devient plus compliqué, parce qu'il va être question d'une autre sorte de vision. Toujours est-il que le thème de la vision n'est jamais abandonné, dans la mesure où c'est le sens qui est convoqué dans le rêve, plus que tous les autres. Dans le Chant XXVI (v. 70-75), on peut lire, avant le discours d'Adam (qui, lui, va développer, de façon toutefois très concentrée, une théorie du temps humain) :

Un jour trop vif rompt le sommeil
Par l'esprit visuel qui court
À la splendeur par les membranes,

