

A detail from a painting, likely by Sandro Botticelli, showing a woman with a golden halo and closed eyes, reading a book. She has wavy golden hair and is wearing a red dress with a gold and black patterned collar and a gold bracelet. The background is a textured, golden-brown surface.

LA VITA
NUOVA
et autres poèmes

Nouvelle traduction de
René de Ceccatty

Dante

LA VITA NUOVA

Dante Alighieri

LA VITA NUOVA
et autres poèmes

*Préfacé, traduit et annoté
par René de Ceccatty*

Points

ISBN 978-2-7578-8122-4

© Points, 2019, pour la traduction française

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.

L'allégorie et la confiance

Préface

Rendu public en 1294 sous sa forme définitive et prosimétrique (alternance de prose et de poèmes), le recueil de *La Vita Nuova* contient des sonnets qui étaient déjà connus de certains érudits et commentés par eux. Dante a alors moins de trente ans, et tout en étant attaché aux valeurs poétiques et rhétoriques de ses prédécesseurs de l'école du *dolce stil nuovo*, il propose une autre forme de rhétorique poétique, car il précise le contexte et l'interprétation entre les poèmes proprement dits, allant parfois jusqu'à commenter ses commentaires. Ces commentaires suivent les poèmes, mais dans la partie qui est écrite après la mort de Béatrice, ils les précèdent, afin de ne pas adoucir l'émotion qu'ils suscitent, et de laisser agir la violence exprimée sans les rationaliser après coup. Ce n'est pas, à vrai dire, une innovation de Dante, qui se plie à la tradition médiévale des troubadours provençaux et occitans qui faisaient précéder leurs poèmes de *razos* (traduit en italien par *ragioni*, « raisons ») qui donnent le contexte de leur rédaction, leur genèse, leur explication et leur destinataire. Mais Dante dépasse le registre anecdotique et se situe le plus souvent au niveau philosophique.

C'est un principe qu'il adoptera et développera quelques années plus tard dans son *Banquet*. La poésie est un véhicule philosophique et théologique : l'amour y prend place sous forme allégorique. Ce n'est pas chose insolite. Depuis les

troubadours provençaux, la création poétique avait cette fonction déclarée. Dante cependant va être amené à justifier l'usage de l'allégorie particulier à la langue « vulgaire » (soit le provençal, soit l'italien) qui consiste à incarner des « accidents » (il reprend les concepts aristotéliens) comme l'Amour, à qui le poète donne la parole et fait même se mouvoir, comme un être humain. Cet usage de l'allégorie (courant en langue latine toutefois) semble contredire les grands principes de la philosophie selon lesquels un « accident » n'est pas, contrairement à une « substance » (comme l'être humain), doté de l'autonomie qui lui donne les facultés de la parole et de la locomotion. Or la poésie de Dante est constamment en relation avec la philosophie aristotélienne (et augustinienne) comme le prouveront *Le Banquet* et *La Divine Comédie*. Il était donc crucial, pour lui, de justifier sa poétique et celle des poètes italiens et provençaux qui l'ont immédiatement précédé.

Le tout premier paragraphe de *La Vita Nuova* a fait l'objet d'innombrables commentaires, puisqu'il s'agit, comme l'*incipit* et l'*excipit* d'*À la recherche du temps perdu*, d'une réflexion sur le temps et le passage de la veille au sommeil, de l'amnésie au souvenir. Le livre que l'on lit se présente donc, selon son auteur, comme la simple reproduction d'un autre livre, lui déjà écrit dans la mémoire. L'auteur en écrivant « recopie » des mots qu'il voit écrits dans ce livre de la mémoire. Cette rhétorique, qui est aussi une métaphysique de la littérature, sera souvent reprise par des romanciers (et non seulement des écrivains autobiographiques) pour légitimer leur récit : « Mon récit, semblent-ils dire, n'est que la reproduction écrite d'une réalité déjà conçue comme un langage. »

On a, bien entendu, lu de façon autobiographique ce récit, entrecoupé de sonnets, puisqu'il raconte l'amour du poète pour celle qui, dans *La Divine Comédie*, apparaît comme

l'intermédiaire privilégiée entre le voyageur céleste et Dieu, étant en relation directe avec la béatitude divine. Dès le chant dix de *L'Enfer*, Virgile l'avertit :

Quand tu seras face à l'éclat
De celle dont les beaux yeux voient
Tout, tu comprendras ton voyage.

Et, au chant vingt-trois du *Paradis*, avant de voir le Christ, Dante fixe les yeux de Béatrice qui l'autorisent à avoir désormais une vue plus qu'humaine :

Son visage semblait de feu.
Elle avait des yeux si heureux
Qu'il faut passer sans en parler.

Les belles nuits de pleine lune
La lune rit parmi les nymphes
Divines émaillant le ciel,

Je vis sur des milliers de lampes
Une seule les enflammant toutes
Comme le soleil fait les astres.

Dans sa vive clarté brillait
Sa substance pour mes yeux
Éblouissante, insupportable !

Béatrice, ma chère et douce !

Et au chant vingt-huit du *Paradis*, accédant à une lucidité quasi parfaite, Dante reconnaît :

Après que celle qui rendit
Mon cœur captif du Paradis
M'avait ouvert la vérité

Contre les humains pitoyables,
Comme on découvre le reflet
Dans le miroir d'un chandelier

Derrière soi et se retourne
Pour vérifier et tout s'accorde
Comme le chant à sa mesure.

Ma mémoire alors se souvient
Que j'ai agi ainsi voyant
Dans les yeux qui liaient mon cœur.

Il est donc totalement impossible de lire naïvement ce récit d'amour, indépendamment de la connaissance que l'on a des autres œuvres théologiques de Dante. Il situera, du reste, la mort de Béatrice dans un contexte théologique, numérolgique, astronomique et astrologique.

Comme il le fera plus longuement, plus profondément, plus systématiquement dans son *Banquet*, quelques années plus tard, Dante réfléchit constamment à la forme allégorique de ses poèmes d'amour. Il s'invente un contradicteur, en face de qui répondre aux objections que susciteront inévitablement la forme parfois obscure de ses vers et certaines incohérences apparentes, notamment le fait de s'adresser au poème lui-même. La situation amoureuse elle-même est complexe, puisque à sa dame se substituent rapidement des « dames-écrans », dont la première meurt assez vite, remplacée par une autre, puis une

autre, qui ont pour fonction de dissimuler et de protéger celle qu'il aime aux yeux des témoins. Après la mort de Béatrice, vient ensuite une « noble dame » qui aura pour fonction de faire pleurer le poète quand il ne peut épancher seul sa souffrance (cette « noble dame » réapparaît dans les *Rime*). On retrouve ce genre de subtilités amoureuses et sociales dans les journaux de cour japonais et dans le célèbre *Genji monogatari*, qui sont de trois siècles antérieurs à la rédaction de *La Vita Nuova*. Tout l'art romanesque japonais se fonde sur ce type de simulation et de détournement d'attention. Et d'excitation mentale et sentimentale par analogie. Il n'y a guère, en Occident, que Marcel Proust et Jean Genet qui, dans leurs œuvres, useront de ce système de provocation fantasmagorique du désir, de la souffrance ou du plaisir, par l'usage de sosies ou de doubles. Et qui les décriront pour analyser le processus de la fixation amoureuse et de l'illusion de la satisfaction.

En ce qui concerne la forme même de *La Vita Nuova*, Dante annonce la méthode de son *Banquet*, puisqu'il commente ses poèmes, en hésitant à trop dévoiler ses intentions, en soulignant l'aspect allégorique de ses vers, en indiquant lui-même les formes rhétoriques, en engageant un dialogue avec le Ciel, puisque Béatrice lui a été dérobée pour devenir son intermédiaire privilégiée avec l'au-delà, comme le confirmera sa présence triomphante au *Paradis*, où elle joue le rôle de théologienne. Mais, héritier du *dolce stil nuovo*, notamment de Cavalcanti, et des troubadours, Dante se réfugie souvent derrière la méthode du *trobar clus* (la création poétique hermétique) qui limite son public à ceux qui ont une intelligence divine, qui les met en contact avec le contenu allégorique de ses poèmes d'amour. La vie *nuova* est alors l'autre vie, la vraie vie, celle qui transfigure l'existence terrestre et lui donne une finalité et un sens. La lecture poétique réclame des clés et la

popularité d'un poème (si « divulgation », terme que sous la forme participe passé – *divulgata* – Dante emploie non sans condescendance au chapitre xx, doit être pris dans ce sens) présente un danger de mésinterprétation, de malentendu, de banalisation du contenu abâtardi.

Si *La Vita Nuova* a revêtu une telle importance dans l'histoire de la littérature italienne, ce n'est pas seulement parce qu'il contient des poèmes d'amour rivalisant avec ceux de Pétrarque, son contemporain, et d'un accès beaucoup plus facile que *La Divine Comédie*, mais parce que c'est un texte autobiographique qui ne cesse de poser la question de la vérité, de la transparence, de la transposition, de l'allégorie, comme l'ont fait les journaux japonais de la cour de Heian, sur le modèle desquels Dante semble avoir écrit, trois siècles plus tard. Il s'agit bien entendu d'une coïncidence, ou plutôt d'une sorte de révélation d'un trait universel de l'écriture de soi.

Le rêve y joue un rôle fondamental (comme du reste dans *La Divine Comédie* qui en comporte plusieurs et laisse planer le doute, à la toute fin, sur la nature peut-être onirique de cette Semaine sainte de traversée du royaume des morts), et la chanson qui occupe une place centrale (« Dame apitoyée et de si jeune âge ») au chapitre xxiii est le récit d'un rêve qui permet à Dante d'entrer en contact avec Béatrice morte au moment où des anges l'emportent au Paradis.

On se souviendra, en lisant ce vingt-troisième chapitre, du chant trente-trois du *Paradis* qui clôt toute *La Divine Comédie* sur cet aveu qui accompagne l'ultime vision commentée par saint Bernard :

Ce que je vis dépasse tant
Ce que j'écris et ma mémoire
Par cet excès s'avoue vaincue,

Comme un dormeur qui voit s'éveiller
Et puis conserve un souvenir
De sensation, mais imprécis.

Ainsi, dès que ma vision cesse,
Elle instille encore en mon cœur
La douceur dont elle était née.

Comme la neige au soleil fond
L'oracle de la prophétesse
Se perd au vent parmi les feuilles.

Grande lumière, aussi sublime
Au-dessus des pensées humaines,
Reprête-moi ton apparence.

Et rends ma poésie puissante
Assez pour léguer aux lecteurs
Une étincelle de ta gloire.

S'il reste un peu de souvenirs,
S'ils vibrent à travers ces vers,
On concevra mieux ta victoire.

J'ai tant souffert en soutenant
Ton éclat qu'en m'en détournant
Je serais soudain aveuglé.

J'éprouvais une telle audace
Que je voulais que ma vision
Se confonde dans l'infini.

Certes la chanson du chapitre xxiii de *La Vita Nuova* insiste davantage sur le caractère onirique et fantasmatique de la vision qui annonce *La Divine Comédie*, puisque à plusieurs reprises, après l'avoir fait en prose, le narrateur présente sa vision de Béatrice, mourante et spectrale, comme l'effet d'un véritable délire : *vano imaginar* ou *lo imaginar fallace* ou *vana fantasia*, écrit-il, alors que, dans sa traversée du royaume des morts, la perte de connaissance se produit à des moments ponctuels, quand l'émotion est trop violente ou, au Paradis, quand la splendeur irrationnelle du spectacle dépasse les facultés de perception et de connaissance de Dante, ou encore ses capacités poétiques de la décrire. Dans *La Vita Nuova*, c'est la totalité de son anticipation de la mort qui lui apparaît comme une vision « douteuse ».

À partir du chapitre xxiii, *La Vita Nuova* est doté d'une dimension métaphysique très explicite. La vision onirique de l'assomption de Béatrice est en même temps l'épreuve par laquelle Dante prend la mesure de ce qu'est la vraie vie. « Tu mourras ! » lui répète sa conscience sous la forme d'une des dames qui le visitent dans son sommeil. Cela pourrait être une scène d'épouvante, et malgré les détails physiques qui rappellent la mort (la pâleur, la perte de conscience) on est dans un registre de paix et de douceur, de réconciliation avec soi. D'autant que la référence est immédiatement faite au Christ (Béatrice) devancé par Jean-Baptiste (Giovanna, Jeanne, surnommée Printemps ou « viendra en premier »).

Mais Dante va arrêter brutalement son envolée métaphysique pour revenir à l'un de ses thèmes de prédilection : le choix de la langue vulgaire. Il part alors dans une longue digression qui annonce le début du *Banquet* sur l'usage de la langue italienne, comparé à celui de la langue latine, ici en matière de poésie, à partir d'un problème simple, celui de la

légitimité de la personnification de l'Amour, autrement dit du langage allégorique en poésie, qui semble contredire des distinctions philosophiques jusque-là « sanctuarisées », comme la différence entre la substance et l'accident.

Ces moments de réflexion et d'adresse au livre, à la rhétorique, aux figures de style ou aux personnages vont marquer toute la littérature moderne, même romanesque (notamment chez Stendhal, Elsa Morante, Violette Leduc, Jean Genet, Kenzaburô Ôé).

La traduction française en décasyllabes (du moins pour la plupart des sonnets et pour les chansons régulières auxquelles nous avons adjoint des hexasyllabes) nous a semblé la plus naturelle : c'est le rythme adopté par Ronsard dans ses *Amours*, trois siècles plus tard, et l'on sait ce que la Pléiade dut au *dolce stil nuovo*. Et c'est du reste ce rythme qu'adopte Dante dans la chanson 52 de ses *Rime*, qui est en partie en français. Quant au style des passages en prose, il peut apparaître comme considérablement négligé, étant donné la quantité de répétitions et la surcharge des chevilles lexicales à présent archaïques. Nous n'avons pas respecté ces répétitions obsessionnelles et nous avons parfois allégé les formules transitoires du raisonnement. Nous n'avons pas souligné, non plus, les ambiguïtés liées aux mots qui changent de signification selon le contexte. Car la polysémie de certains termes utilisés à quelques lignes d'intervalle, sinon dans la même phrase, dans deux sens différents, n'est pas toujours une figure de style, mais une simple négligence : ainsi Dante (dans le chapitre xxxv) peut-il utiliser le terme *ragione* dans son sens technique d'introduction explicative (le *razo* occitan) et dans son sens courant de motif, cause. Il utilise ailleurs le terme dans le sens de discussion ou réflexion... Le vocabulaire y est donc pauvre et incertain, non la pensée le plus souvent subtile, ni les analyses psychologiques

qui serviront de modèle pour toute une littérature italienne de l'amour et du deuil.

Les commentaires des poèmes sont infiniment moins riches et profonds qu'ils ne le seront pour *Le Banquet*, qui est un véritable manuel de philosophie et de théologie, et où les trois chansons ne sont que des prétextes symboliques. Ici, au contraire, c'est dans les poèmes que se trouve l'essentiel des qualités de ce chef-d'œuvre. Les commentaires sont, le plus souvent, une simple explicitation (sinon répétition, dans la première partie du recueil, ou anticipation, dans la seconde partie) des poèmes, sans même en changer les termes.

Comme ce sera le cas dans *Il Canzoniere* de Pétrarque, la mort de la bien-aimée se produit au milieu du recueil. Le 8 juin 1290, Béatrice Portinari meurt, après qu'un rêve a averti le poète de cet événement qui l'incite à la suivre dans l'au-delà. Et c'est alors que le livre prend toute sa dimension de transhumanisation et de transfiguration. On comprend, si on ne l'a déjà compris dès les premières lignes, que la destination profonde, réelle de cet opuscule est une préparation à la mort et aux vraies valeurs spirituelles et intérieures. On n'est plus dans le registre de l'amour courtois. Certes on pourrait en dire autant des sonnets et chansons de Pétrarque, dans la mesure où la réalité de l'amour du poète pour Laure de Noves a toujours suscité une certaine perplexité sur son authenticité. Et où c'est la mort de Laure qui donne tout son sens à ce long chant d'amour. Mais Pétrarque ne commentait pas ses poèmes et a dissocié son œuvre poétique de son œuvre philosophique (du reste en latin). Dante a toujours entremêlé la création poétique et la réflexion philosophique, et en langue italienne.

Ce qui, dans les différentes éditions des œuvres italiennes de Dante est intitulé *Rime* n'est pas, contrairement aux trois

autres œuvres, un recueil conçu par le poète, mais l'ensemble des poèmes qui ont été écartés par lui. Il n'y a donc ni ordre ni structure. La plupart des éditions modernes s'accordent à les présenter comme nous l'avons fait. Mais certaines réunissent tous les poèmes, incluant ceux que Dante a intégrés au *Banquet* et à *La Vita Nuova*, ce qui est une ineptie étant donné la grande chute de qualité de ceux qui ont été rejetés par le poète.

Pour la traduction de ces poèmes plus obscurs (car écrits dans un contexte qui parfois nous échappe et qui, pour leurs moindres expressions, a fait l'objet des commentaires et des suppositions les plus diverses, dans une immense littérature critique depuis sept siècles) et hétéroclites, résidus de sélections, et qui répondent à des commandes, s'inscrivant dans des jeux, des joutes, des pastiches, des traductions, avec une certaine incertitude sur leur véritable auteur (d'autant que Dante, ici, respectant, comme ses confrères du *dolce stil nuovo*, la tradition provençale, traduit ou adapte des poèmes de troubadours, dont, à tout le moins, il reprend des formules et des images qui étaient connues et reconnues par ses lecteurs ou auditeurs, comme d'inévitables scies), j'ai adopté également le plus souvent le décasyllabe, qui est l'exact correspondant de l'hendécasyllabe italien, mais aussi l'hexasyllabe et l'octosyllabe dans les sonnets dits « doubles », les ballades et les chansons aux rythmes changeants. Le décasyllabe et l'octosyllabe sont restés fréquents en français du XI^e au XVI^e siècle, des troubadours à la Pléiade, en passant par Charles d'Orléans et François Villon.

J'ai limité au minimum les notes, m'inspirant de nombreuses éditions souvent divergentes et hésitantes et tentant d'expliquer ce qui, sans ces précisions, demeurerait totalement incohérent. Dans le congé de la chanson 44, Dante, lui-même, ne fait-il pas l'éloge de l'obscurité ? Que nul ne soulève tes voiles, dit-il

en substance à la chanson. Il y a déjà assez de parties nues, c'est-à-dire d'évidences, sans qu'il soit besoin de demander d'autres explications...

Ces poèmes composites n'ont pas tous la même tonalité ni la même tenue. C'est dans ceux par lesquels il dialogue avec Forese Donati que reparaissent l'humour et les fréquents changements de registre qui caractérisent certains passages de *La Divine Comédie*. Mais fugitivement et il s'agit, en général, d'allusions obscures et parfois négligées et vulgaires où, même si les spécialistes de Dante se sont souvent passionnés pour ces poèmes probablement insérés de façon abusive dans les œuvres complètes de ce génie, l'on ne reconnaît guère son style et, *a fortiori*, encore moins en traduction...

Plusieurs chansons et ballades sont, de même, rédigées dans un style très éloigné de la rigueur habituelle à Dante, au contraire très rigoureux et sec dans *La Divine Comédie*, *Le Banquet* ou *La Vita Nuova*, et ici alambiqué, doté d'une syntaxe parfois totalement inintelligible, même pour les commentateurs les plus aguerris. Il s'agit vraisemblablement de réécriture de raisonnements amoureux sophistiqués, fréquents chez les troubadours auxquels Dante emprunte des formules ainsi que l'ont noté les critiques érudits, mais aussi dans les dialogues philosophiques sur l'amour, sous une forme que les contraintes de rythme et de rime ont rendue absconse, abâtardie et fautive, sans qu'on ait toujours pu identifier les modèles rhétoriques qui les ont inspirées. En lisant les poèmes des troubadours, on pourra constater ce que Dante doit à cette tradition¹.

1. Lire notamment *Le Livre d'or des troubadours. Anthologie XI^e-XIV^e siècle* de Gérard Zuchetto et Jörn Gruber (Paris, Éditions de Paris-Max Chaleil, 1998) et *Chants d'amour des femmes-troubadours*, textes établis, traduits et présentés par Pierre Bec (Paris, Stock, « Stock Moyen Âge, 1995).

La plupart des commentateurs hésitent sur l'interprétation à donner de ces poèmes « empruntés » et sur le sens même des mots apparemment différent de l'usage que Dante en fait ailleurs. L'ordre grammatical incertain dans la syntaxe italienne ajoute à l'ambiguïté qui donne lieu à des lectures totalement inverses selon les commentateurs (par exemple le vingt-septième vers de la trente-quatrième chanson où l'on ne peut pas savoir quel est le sujet et quel est le complément d'objet de cette proposition comparative *com'acqua per chiarezza fiamma accende*, qui peut signifier « comme l'eau par son éclat limpide [semble par reflets] mettre le feu », ou, au contraire « comme la flamme [semble] illuminer l'eau claire »).

Le lecteur familier de *La Vita Nuova* et, d'autre part, du *Canzoniere* de Pétrarque risque d'être déçu par cet aspect de la création poétique de Dante, très circonstanciel et qui relève souvent plus du pastiche (fût-ce de lui-même) ou de l'exercice de style que de l'inspiration directe. Certains de ces poèmes ayant été mis en musique, il se peut que l'intervention du compositeur ait fait omettre des parties, des chevilles, ou que d'autres, au contraire, aient été ajoutées, causant des lacunes ou des redondances finalement incompréhensibles. Toujours est-il que l'on peine à retrouver l'intelligence aiguë du *Banquet*, la profondeur psychologique et la construction mentale de *La Vita Nuova*, et l'invention visuelle, la concision, la fantaisie, l'art orchestral et le savoir encyclopédique de *La Divine Comédie*. L'extrême difficulté que présente leur traduction (sans commune mesure avec le reste de l'œuvre italienne de Dante, car c'est une loi de la traduction qu'un texte écrit de façon négligente, et qui est donc de médiocre qualité, est infiniment plus difficile à traduire qu'un texte admirable et complexe où chaque mot et chaque figure syntaxique ont une nécessité) et avec d'innombrables incertitudes sur le résultat ne

prouve donc pas, bien au contraire, que les *Rime* soient une œuvre plus élaborée que *La Divine Comédie*, *Le Banquet* et *La Vita Nuova*. Sans aucun doute, le modèle médiéval des chansons de troubadours conduisait inévitablement Dante à raffiner la sophistication de l'expression au détriment de sa clarté, dans des poèmes encombrés d'allusions obscures et de formules ambiguës, comme il n'est pas rare d'en trouver dans les œuvres de jeunesse de futurs grands écrivains.

Contrairement aux chansons du *Banquet* qui sont des concentrés de la philosophie de Dante, sous forme amoureuse, les poèmes rejetés ne suivent pas, à l'exception de ceux qui portent le numéro 27 et le numéro 34, des raisonnements subtils. C'est, dans la chanson 27, à propos de la *leggiadria*, terme ambigu qui recouvre le comportement chevaleresque de l'amour courtois, mais peut aussi désigner la simple coquetterie ou la séduction ludique, que Dante s'abandonne à des raisonnements très complexes qui ne sont souvent que des échos de joutes poétiques médiévales des troubadours, en tentant de faire des distinctions (qui remontent à des habitudes de la philosophie aristotélicienne, puis platonicienne) entre le véritable amour (la vertu pure, dit-il) et le goût de plaire (vertu bâtarde, composite, mêlée de facteurs négatifs et dissociée de la notion de bien et de perfection, indispensable à l'amour). Et, dans la 34, tout un développement s'aligne sur la notion platonicienne de participation (μέθεξις) entre un modèle (une idée) et sa perception dans un sujet ou un objet qui en relèvent, et dont il est déjà question dans le troisième traité du *Banquet* qui commente la deuxième chanson portant également sur la beauté.

Ces subtilités ponctuelles rappellent que ces poèmes avaient des fonctions très différentes selon les circonstances dans lesquelles et pour lesquelles ils étaient composés. Probablement

Préface : L'allégorie et la confidence	7
Note sur la traduction.....	27
La Vita Nuova	29
Rime.....	145