

Les fidèles d'Amour dans la *Vita Nova*

Si à la source de la *Vita Nova*¹, l'existence du "livre de la mémoire" est proposé comme une donnée objective, en aval du "libello" en revanche, le dispositif de la réception est provisoire, exposé à des vicissitudes romanesques et des révisions polémiques. Ainsi, la *Vita Nova* s'ouvre sur le récit d'un songe érotique soumis à l'expertise des fidèles d'Amour² et s'achève sur une vision ultra-mondaine, soustraite à leur compétence. Destinataires naturels de la "comédie" courtoise dans les premiers chapitres, puis distancés par l'avènement d'une nouvelle phénoménologie de l'amour et par une dynamique romanesque ascendante, les fidèles d'Amour voient leurs attributions examinées et révisées tout au long du récit, par des procédés et avec des enjeux que l'on se propose d'étudier.

L'expérience de l'amour, l'observance de la "raison" courtoise et la connivence existentielle face aux jaloux³, héritiers des *lauzengiers* occitans: telle est l'assise initiatique d'une communauté des "cœurs nobles", à laquelle appartiennent par définition les fidèles d'Amour. Ces derniers possèdent, de surcroît, des compétences ignorées de la tradition courtoise: destinataires du sonnet inaugural *A ciascun'alma*, ils sont assimilés au cercle restreint des "famosi trovatori", techniciens de la langue et détenteurs d'un savoir philosophique sur la nature de l'amour. Aussi *A ciascun'alma*, transcrit au chapitre III [1, 21], est-il à la fois un repère anthologique et un événement initiatique. En effet, tout en évitant de se placer sous le magistère de quiconque, ("...e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima..."), Dante commémore sa cooptation parmi les "famosi trovatori" parce qu'ils sont, à ce stade du récit, l'indispensable caution d'un discours autorisé sur l'amour.

Cette autorité suppose des compétences complexes, définies au chapitre XXV [16] à l'occasion d'une digression sur l'usage de la personnification dans la poésie en vulgaire. L'antagonisme, romanesque et conventionnel, entre fidèles d'Amour et "cœurs vils" se double d'un conflit technique avec les "persone grosse"- les versificateurs ignorants de la génération précédente, émules de Guittone. Ces derniers, dépourvus du savoir aristotélicien qui fonde l'analyse de l'amour, font un usage immotivé des images

¹*Vita Nova* a cura di Guglielmo GORNI, Torino, Einaudi, 1996. Par commodité, nous conservons ici la numérotation traditionnelle des chapitres, et reportons entre crochets celle de Gorni.

²Le terme "fedeli d'Amore" apparaît dans les chapitres suivants : III, 9 [1, 20] ; VII, 7 [2, 18] ; VIII, 7 [3, 7] ; XII, 2 [5, 9] ; XVI, 14 [7, 14] ; XXXII, 4 [21, 4].

³"...molti pieni d'invidia", IV, 1 [2,3].

poétiques et sont par conséquent incapables d'élucider leur propos⁴. En effet, seul mérite d'être appelé "sage"⁵ c'est-à-dire dispensateur de vérités, le "dicitore" capable de valider sa poésie par l'auto-exégèse - de reconduire le lecteur des figures au "verace intendimento", des images aux concepts. Observons cependant qu'au chant XXIV du *Purgatoire*, dans une perspective non plus technique mais pour ainsi dire ontologique, Dante déplacera en amont, à la source même de l'inspiration, la ligne de partage entre poésie guittonienne et "nove rime":

"(...)I' mi son un, che quando
Amor mi spira noto; e a quel modo
ch'e'ditta dentro vo' significando."⁶

Dans la *Vita Nova* en revanche, c'est la faculté de prendre en charge la réception qui installe entre l'ancienne et la nouvelle manière, entre le rimeur ingénu et le "sage", une frontière technique infranchissable. C'est en effet sur la double compétence des fidèles d'Amour, à la fois poètes et exégètes, que Dante fonde les règles d'un hermétisme poétique exigeant, et les conditions de validation d'une poésie amoureuse autorisée: telles sont les bases théoriques de l'entente entre Dante et Cavalcanti, ainsi réaffirmées au chapitre XXV [16]. Sans remettre en cause explicitement ce programme, Dante instaure dans la *Vita Nova* les limites, à la fois romanesques et idéologiques, de son application.

Dans la première partie du "libello", où l'amour pour Béatrice est régi par le secret courtois, le parcours anthologique proposé par Dante est pour ainsi dire crypté, jalonné d'allusions et doubles sens. En effet, l'appareil en prose a moins pour fonction d'élucider les poésies de jeunesse, que d'en programmer l'ambiguïté en fonction de la thèse de l'amour unique. Aussi les fidèles d'Amour sont-ils la clé de voûte d'un dispositif partiellement hermétique car fondé, écrit M. Colombo, sur la "dissimulazione della simulazione"⁷. Ainsi les sonnets "O voi che per la via d'Amor" et "Morte villana" recèlent des allusions à Béatrice, objet secret de l'amour vrai : en leur qualité de techniciens de la lecture, les fidèles d'Amour sont les dépositaires du sens caché de ces textes, et donc les garants de la constance amoureuse de Dante sous le couvert des simulations courtoises.

La découverte du véritable but de la poésie - la louange de la dame - rendra caduques en amont du poème la médiation fictive d'Amour tacticien, en aval l'expertise des fidèles d'Amour. Toutefois, avant même l'événement de la louange, Dante les a déjà dessaisés, subtilement, d'une partie du "libello".

Dans la glose qui clôt l'épisode du *gab*, Dante soumet aux fidèles d'Amour, avec beaucoup d'emphase, un passage très ardu prélevé dans le récit en prose⁸ : "cioè quando

⁴"...però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rectorico, e poscia domandato non sapesse domandare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente".
XXV, 10 [16, 10].

⁵"saggio" c'est-à-dire "savant", tel est le statut attribué aux poètes de l'Antiquité, et à Virgile en particulier dans la *Comédie*. Dans "Amore e 'l cor gentil" (v. 2), Dante confère également ce titre à Guinizelli, auteur de la chanson doctrinale "Al cor gentil reppara sempre Amore"

⁶Il s'agit de la réponse de Dante au poète guittonien Bonagiunta da Lucca; Purg. XXIV, 52-54.

⁷COLOMBO Manuela, *Dai mistici a Dante : il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p.78.

⁸"E questo dubbio è impossibile a solvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore", XIV, 13 [7, 13].

dico che Amore uccide tutti li miei spiriti, e li visivi rimangono in vita salvo che fuori delli strumenti loro”. Il s’agit en réalité d’un cas d’école qui relève de la phénoménologie du salut, déjà analysée au chapitre XI, et recyclée à l’occasion du *gab* dans les mêmes termes cavalcantiens : dérouté des “spiriti” en présence de Béatrice, éblouissement provoqué par Amour s’emparant des facultés visuelles du sujet. Il n’y a là rien de nouveau, et Dante livre aux fidèles d’Amour, semble-t-il, une difficulté de convention. En revanche, le récit du trouble de Dante à l’approche de Béatrice recèle une anomalie dont la prose ne fait pas état : soudain parcouru d’un tremblement inexplicable (“uno mirabile tremore”), Dante s’appuie contre un mur et, levant les yeux, aperçoit parmi les dames Béatrice dont il ignorait la présence. Cet émoi prémonitoire est un phénomène étranger à la description “scientifique” de l’amour, fondée sur la prééminence de la vue⁹. L’expérience décrite ici, celle d’un déphasage où l’effet (l’émotion de l’amant), précède la cause (la vue de la dame), est déjà une expérience mystique, et comme telle n’est plus du ressort des fidèles d’Amour. De même la phrase sibylline adressée à l’ “amico di buona fede”, annonce d’une conversion prochaine, est soustraite à leur expertise: “Io tenni li piedi in quella parte della vita di là dalla quale non si puote ire più per intendimento di ritornare”. La glose lacunaire ne retient de l’épisode que la matière cavalcantienne, et de façon quelque peu dérisoire, circonscrit le champ de compétences des fidèles d’Amour aux déboires des “spiriti visivi”. A l’occasion du *gab*, en effet, Dante pose le premier jalon d’une autre phénoménologie de l’amour, miraculeuse, et projette le “libello” vers un auditoire à la veille de se constituer: celui des “donne gentili”.

L’avènement d’une nouvelle matière poétique, plus noble que la précédente, détermine une révision du dispositif de la réception. Tandis que Dante borne son entente avec Cavalcanti aux questions de poétique, il suscite l’auditoire des gentes dames, qui ne sont pas les homologues féminins des fidèles d’Amour. Dante leur confère, non une fonction d’expertise, mais un rôle actif de médiatrices dans la découverte sentimentale et poétique de la louange : elles sont, à ce titre, les destinataires exclusives de la chanson inaugurale “Donne ch’avete”. Le changement d’auditoire met aussi un terme provisoire à l’hermétisme sourcilieux de la première partie, et marque l’entrée du “libello” dans une phase vulgarisatrice.

L’ouverture de la réception est idéalement inscrite au programme de la louange, et signifiée au lecteur dans “Donne ch’avete” par le choix d’un public féminin, et par la limpidité du propos voire la baisse de la technicité, dont Dante s’excuse rhétoriquement dans le prologue¹⁰. A partir du chapitre XXVI [17] qui marque l’apogée de la carrière terrestre de Béatrice, le thème de la louange assigne à la poésie une fonction non plus confidentielle, mais apostolique :

“...propuosi di dicere parole nelle quali io dessi ad intendere delle sue mirabili ed eccellenti operationi, acciò che non pur coloro che la poteano sensibilmente vedere, ma gli altri sappiano di lei quello che le parole ne possono fare intendere.”¹¹

⁹Sur le rôle de la vue dans la genèse de l’amour, voir NARDI Bruno, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1990 (1ère ed. 1949), p. 6 et sv.

¹⁰“E io non vo’ parlar sì altamente, ch’io divenissi per temenza vile ; ma tracterò del suo stato gentile\à rispetto di lei leggieramente”. Se conformant à l’usage de la *captatio benevolentiae*, Dante affirme renoncer en partie à affronter son sujet (l’indicible perfection de Béatrice), et se contenter de le traiter superficiellement (“leggieramente”).

¹¹ XXVI, 3 [17, 3].

Il s'agit désormais de prendre la terre à témoin des perfections de la "gentilissima", et de l'excellence de ses opérations. Cependant l'accroissement hyperbolique des pouvoirs de Béatrice a pour effet d'ébranler les vérités admises sur l'amour : plus précisément, Dante met en perspective deux phénoménologies de l'amour, l'une valide en général, l'autre miraculeuse, en adossant l'une à l'autre deux poésies¹². Dans "Amor e' l cor gentil", sorte de bréviaire guinizellien, est confirmée l'existence d'un lien nécessaire entre amour et noblesse. Dans "Negli occhi porta", où Dante explique comment opère l'amour à travers Béatrice, ce lien n'est plus contraignant puisque Béatrice possède la faculté, proprement démiurgique, de susciter l'amour là même où il n'existe pas en puissance, dans les cœurs vils, qu'elle a le pouvoir d'ennoblir. Ainsi la surenchère dans la louange a pour effet de brouiller jusqu'à la définition de la noblesse, pourtant cruciale dans le discours sur l'amour, et dans l'organisation romanesque de la Vita Nova.

En accord avec la fonction du témoignage assignée à la poésie de la louange, Dante forge une nouvelle représentation de l'auditoire, sur un modèle non plus aristocratique et courtois, mais évangélique. En effet, l'opposition entre cœurs nobles et cœurs vils, fidèles d'Amour et lecteurs ignorants est abolie, au profit d'un schéma qui distingue d'une part les concitoyens de Béatrice, témoins et bénéficiaires directs de sa vertu béatifiante, d'autre part le reste du monde, destinataire universel du sonnet "Tanto gentile". Ainsi le dispositif de la réception est entraîné à son tour dans une conversion radicale, effet ultime du renouvellement, en amont, de l'inspiration poétique.

Au chapitre XXVIII [19], l'événement de la mort de Béatrice inaugure l'anthologie du deuil, et d'autre part corrobore les indices funèbres distribués auparavant tout au long du récit. De même qu'ils n'ont pas de part à la découverte de la louange, les fidèles d'Amour sont étrangers, avant comme après la mort de Béatrice, à la matière funèbre du "libello" : dès le commencement du récit, la signification du songe prémonitoire de Dante leur avait échappé. Dans la troisième partie, leur quasi-absence sur le théâtre de la réception constitue un enjeu polémique, et pèse sur la gestion même de l'anthologie *in morte*.

La fonction du témoignage, assignée aux dernières poésies de la louange, survit brièvement à la disparition de Béatrice : ainsi Dante, au chapitre XXX, mentionne une lettre qu'il aurait écrite aux "principi della terra" sur la mort de la "gentilissima", envisagée non comme un deuil privé mais comme un événement public. Au chapitre suivant, cependant, la chanson "Gli occhi dolenti", réponse funèbre et régressive à "Donne ch'avete", marque un retour abrupt à une poétique de l'épanchement ("Ora, s'io voglio sfogar lo dolore...") et de la subjectivité. Cette involution thématique s'accompagne d'un repli sur l'auditoire confidentiel des gentes dames, pour lequel Dante revendique l'exclusivité avec véhémence : "...non voi' parlare altrui, \ se non a cor gentil che in donna sia"(v 10-11). De même, à la vision grandiose d'un malheur public, succède l'évocation d'un deuil farouchement solitaire : "...dalle genti vergogna mi parte..."(v 53) ; "...sol nel mio lamento chiamo Beatrice..(v 54-56)."; "Pianger di doglia e sospirar d'angoscia \ mi strugge 'l core ovunque mi trovo, \ sì che nne 'ncrescerebbe a chi m'audisse" ; "E però, donne mie, pur ch'io volesse, \ non vi saprei io dir ben quel ch'io sono, sì mi fa travagliar l'acerba vita ; \ la quale è sì 'nvilita, che ogn'om par che mi dica : "Io t'abbandono" ..."(v 63-67). Le motif réitéré de la solitude

¹² XX,3 [11,3] et XXI,2 [12,2].

semble attester la réalité d'une crise personnelle que Dante traversa après la mort de Béatrice, et peut-être aussi le caractère asocial d'un deuil prolongé, dont l'on trouve un écho dans le sonnet de Cavalcanti : "I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte, \ E trovoti pensar troppo vilmente"¹³."

M. Santagata observe, à cet égard, que l'éthique courtoise fait peu de place au souvenir de la dame¹⁴ : "Il codice che pure prevedeva e ammetteva l'amore da lontano e quello per la sconosciuta non consentiva un rapporto fondato sulla memoria e sulla fedeltà al fantasma"(p 65). Les plans funèbres sur la mort de l'aimée forment un corpus extrêmement réduit, et surtout l'on ne connaît pas d'exemple, avant la *Vita Nova*, d'une anthologie composée sur ce thème : l'idéologie courtoise n'envisage pas la possibilité de prolonger la célébration amoureuse après la mort de la dame. C'est dire qu'au-delà d'éventuels indices biographiques, "Gli occhi dolenti" témoigne aussi d'une difficulté d'ordre culturel, celle de construire une anthologie *in morte* de Béatrice en l'absence d'un horizon d'attente constitué. Ainsi dans la troisième partie de la *Vita Nova*, Dante avance dans une sorte de glaciaire littéraire et idéologique : la clôture de l'auditoire dans "Gli occhi dolenti" pourrait exprimer non certes une intention hermétique, mais la difficulté d'intégrer la thématique funèbre dans le circuit des échanges littéraires et mondains.

Adressée aux dames exclusivement, la chanson est aussi le théâtre d'un violent conflit avec les destinataires absents : d'emblée, le syntagme "...cor gentil che in donna sia", évidemment polémique, semble dessiner en creux la place vide des fidèles d'Amour ; un peu plus loin, Dante passe à l'offensive :

Chi no la piange, quando ne ragiona,
Core à di pietra sì malvagio e vile,
Ch'entrar no i puote spirito benigno.
Non è di cor villan sì alto ingegno,
Che possa ymaginar di lei alquanto,
E però no li ven di pianger doglia.

On apprend que si les cœurs vils ne pleurent pas Béatrice, c'est que leur intelligence, si grande soit-elle, ("non è di cor villan sì alto ingegno..."), est impuissante à se représenter ("ymaginar") la moindre de ses perfections. Procédant par dissociations et rapprochements lexicaux, Dante forge une représentation nouvelle de la vilénie : tout d'abord (vers 32 à 34) les cœurs vils définis par leur insensibilité, semblent se confondre avec les "cœurs durs" bibliques ("Core à di pietra...")¹⁵. D'autre part, articulant le "cor villan" à l' "alto ingegno", Dante tranche le lien entre intelligence et noblesse, ce qui revient à anéantir ontologiquement les fidèles d'Amour. Du moins leur fait-il subir un déclassement spectaculaire : l'avant-garde intellectuelle des cœurs nobles devient, dans le contexte d'une crise de la réception, l'élite insensible et cérébrale des cœurs vils - un "monstre" éthique au regard de l'idéologie stilnoviste.

Selon G. Gorni, l' "alto ingegno" désignerait Guido Cavalcanti, qui dans la *Comédie* se distingue "per altezza d'ingegno"¹⁶. Le refus de Guido de participer au deuil

¹³ *Rime*, XLI.

¹⁴ SANTAGATA Marco, *Amate e amanti : figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 65. Sur la nouveauté radicale du projet dantesque d'une anthologie *in morte*, voir pp.63 à 111.

¹⁵ "cœur de pierre" ("cor lapideum") est une expression biblique (*Ezechiel*, 11, 9 par exemple). Cf. Gorni p. 180, n. 33.

¹⁶ Gorni p. 180, n. 35.

de Béatrice, tel serait l'enjeu de l'obscur contentieux entre les deux hommes qui s'exprime, au chant X de l'*Enfer*, dans un vers énigmatique¹⁷. Si l'on admet cette hypothèse, la vilénie redéfinie par Dante dans la chanson acquiert un contenu doctrinal précis. Elle stigmatise le matérialisme de Cavalcanti aux termes duquel l'amour, provoqué et alimenté par la vue de la dame, ne saurait subsister en l'absence d'un support sensoriel¹⁸. Or c'est ce principe que Dante ébranle subtilement dans la scène du *gab*, où son émoi annonce et précède l'apparition de Béatrice ; symétriquement, le récit du deuil a pour enjeu la survie de l'amour affranchi de la présence physique, après la disparition de Béatrice. A cet égard, le motif de l' "ymaginar" que l'on rencontre par deux fois dans le texte (vv. 36 et 47) constitue un thème fondamental, la chanson elle-même étant le moyen de susciter intensément l'image de Béatrice, support nécessaire à partir duquel raviver la douleur et faire couler les pleurs : "E quando 'l maginar mi ven ben fiso, \ giungemi tanta pena d'ogni parte, \ ch'io mi riscuoto per dolor ch'io sento ; (...)Poscia, piangendo...". C'est, par conséquent, autour de cette notion que s'articule désormais la distinction entre noblesse et vilénie, entre l'auditoire des affligés et le public absent des "cœurs de pierre". L'insensibilité de Cavalcanti ("...ch'entrar no i puote spirito benigno.") à l'égard de Béatrice, conséquence de son matérialisme amoureux, le met dans l'incapacité d' "...ymaginar alquanto di lei", contrairement au cœur noble lequel "...vede nel pensiero (...) \ quale ella fu.". En des termes qui n'ont plus grand chose à voir avec la définition courtoise et stilnoviste, la noblesse morale et l'intelligence de l'amour comportent désormais une exigence nouvelle : la faculté d'intérioriser l'image de l'absente sans le secours de *visum* et *verbum*, de la vue et des paroles de la dame¹⁹.

Ainsi l' "(y)maginar ben fiso" définit dans "Gli occhi dolenti", à la fois le programme du deuil et le critère de sélection de l'auditoire ; il est aussi l'amorce d'une réflexion sur les rapports des vivants et des morts qui trouvera son aboutissement au *Purgatoire*, où les cœurs nobles endeuillés de la *Vita Nova*, devenus les "cœurs pieux" ("pii") sensibles à l'"éperon" du souvenir, achèvent de se christianiser :

"Come, perché di lor memoria sia,
 sovra i sepolti le tombe terragne
 portan segnato quel ch'elli eran pria,
 onde li molte volte si ripiagne
 per la puntura della rimembranza,
 che solo a' pii dà delle calcagne, (...) "²⁰

En revanche la veuve oublieuse de Nino Visconti au chant VIII du *Purgatoire*, dans son matérialisme non plus philosophique, mais charnel, fournit un avatar dégradé de Guido Cavalcanti : "Per lei assai di lieve si comprende \ quanto in femmina foco d'amor dura, \ se l'occhio o 'l tatto spesso non l'accende"²¹.

¹⁷ Le personnage innommé "...cui Guido vostro ebbe a disdegno" (Inf. X, 63) serait non pas Virgile selon l'hypothèse couramment admise, mais Béatrice.

¹⁸ Sur l'averroïsme de Cavalcanti, et sa conception de l'amour comme passion de l'âme sensitive, voir Nardi, op. cit., pp. 23 à 36.

¹⁹ *visum* (le regard) et *verbum* (le salut) représentent les deux premiers degrés dans l'échelle des faveurs accordées par la dame.

²⁰ *Purg.* XII, 16-21.

²¹ *Purg.* VIII, 76-78. Selon R. Antonelli, la mort de Béatrice est pour ainsi dire l'acte de naissance de la poésie moderne : "...da questo momento la lirica si dichiara al fondo come poesia della *separazione* e dell'*assenza*, dell' "immaginazione" e della "visione", del recupero e della esposizione della fascinazione

Au chapitre XXXII [21] les fidèles d'Amour reparaissent brièvement sur la scène de la réception en la personne de Manetto Portinari, frère de Béatrice et "second ami" de Dante substitué de façon éloquente au "premier ami", Guido. Ce retour, d'ailleurs, réactive une dernière fois les subterfuges de la "comédie" courtoise, avec des enjeux cependant très différents : ce que Manetto offre charitablement à Dante, c'est une occasion culturellement acceptable de prolonger la célébration de Béatrice sous le prétexte de pleurer une morte récente : "E poi che fue meco a ragionare, mi pregò che io li dovessi dire alcuna cosa per una donna che s'era morta ; e simulava sue parole, acciò che paresse che dicesse d'un'altra, la quale morta era cortamente. Onde io, accorgendomi che questi dicea solamente per questa benedicta, dissi di fare ciò che mi domandava lo suo prego". L'usage d'une défunte-simulacre, "morta (...) cortamente", permet de replacer fugacement la matière funèbre face à un horizon d'attente : d'où le retour des fidèles d'Amour en la personne du propre frère de Béatrice. Mais en réalité, par sa compassion délicate, par son rôle de médiateur entre Dante et le public, Manetto appartient éthiquement au groupe idéal des gentes dames, et le terme "fidèles d'Amour" ne désigne plus ici, semble-t-il, qu'un horizon d'attente conventionnel.

Isabelle ABRAME-BATTESTI

perduta. Quindi come poesia della memoria." ANTONELLI Roberto, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in Picchio Simonelli, pp. 35-56, cité par M. Santagata, *op. cit.*, p.63.