

Roger Dragonetti

Deux inédits sur Dante

Né en 1915 à Gand, Roger Dragonetti a enseigné la littérature française du Moyen Âge à l'Université de Gand puis à l'Université de Genève où il exercera jusqu'en 1985. Il y est décédé en 2000. Il a écrit de nombreux ouvrages sur la littérature médiévale française et occitane : *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale* (Bruges, 1960), *La vie de la lettre au Moyen Âge : le conte du Graal* (Paris, Seuil, 1980), *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise : « Flamenca » et « Joufroi de Poitiers »* (Paris, Seuil, 1982), *Le mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval* (Paris, Seuil, 1987), ainsi qu'un recueil d'articles, « *La musique et les lettres* » : *Études de littérature médiévale* (Genève, Droz, 1986). Il s'est également intéressé à Dante, auquel il a consacré plusieurs travaux, notamment dans *Aux frontières du langage poétique : études sur Dante, Mallarmé, Valéry* (Gand, 1961), et un livre, *Dante pèlerin de la Sainte Face* (Gand, 1968). Il s'est en outre intéressé à la littérature moderne, notamment à Mallarmé auquel il a dédié plusieurs articles, réunis dans *Études sur Mallarmé* (Gand, 1992), et un livre, *Un fantôme dans le kiosque : Mallarmé et l'esthétique du quotidien* (Paris, Seuil, 1992).

Maria Dragonetti a bien voulu confier à *Po&sie* la publication des deux textes inédits qui suivent. Christopher Lucken en a assuré la mise au point.

Lettres rythmiques dans la *Divine Comédie* de Dante

Commentaire des chants XVIII-XX du *Paradis*¹

Les analyses saussuriennes du tissu anagrammatique de la langue poétique dont nous devons la découverte au travail magistral et désormais classique de Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*, fournissent au critique un enseignement salutaire. Grâce à Ferdinand de Saussure et à son exégète, dont l'« œil vivant » se dissimule sous le charme et la discrétion du commentateur et de l'historien des idées, le lecteur prend une conscience plus aiguë des pouvoirs et des limites de la science objective appliquée aux textes de littérature. D'une part, il reconnaît avec plus d'évidence la nécessité de cette science, d'autre part, il constate son impouvoir, si par un excès de rigueur dans la poursuite du savoir, il en arrive à méconnaître le statut proprement *littéraire* de l'invention *allitérative*. Lorsque, dans une lettre du 14 juillet 1906, Saussure annonce sa découverte de la règle allitérative qui gouverne le *Vers Saturnien* (fondé sur « une duplication consciente et calculée » dont le processus, l'allitération, cesse par conséquent « d'être un écho hasardeux »²), nous comprenons l'allégresse de ce prodigieux explorateur de la langue que fut Saussure ; mais cette joie est avant tout l'enthousiasme d'un chercheur peu enclin à sacrifier son goût quasi exclusif de l'évidence prouvée à cette loi d'indétermination et d'ambiguïté rhétorique de la poésie qui résiste pour l'essentiel à l'analyse

1. Cette étude, qui est restée inédite, a vraisemblablement été écrite au début des années 90.

2. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 20.

scientifique. Ce qui, sous le nom de hasard, de mystère ou d'obscurité, défie l'intelligence de l'observateur de l'œuvre de littérature est aussi ce qui en constitue la réserve temporelle.

Autrement dit, ce qui échappe au calcul de l'écrivain (par exemple ces « échos hasardeux » que tel ou tel lecteur recueille dans l'œuvre à l'insu de son auteur ou de son critique) non seulement préserve les possibilités signifiantes du jeu allitératif, mais empêche le tissu anagrammatique volontaire et involontaire de l'œuvre d'être assimilé à une combinatoire quelconque dont le scientifique rêve de maîtriser la règle. C'est dire que l'événement poétique de la « lettre rythmique » excédera toujours à quelque degré que ce soit l'image de l'« ordinateur » auquel certains écrivains et critiques voudraient réduire le travail de l'écriture. Ce qu'ils produisent est en fait une fiction : la spéculation « ordinale », pour indispensable qu'elle soit dans l'invention constructive du discours, est sans cesse déjouée par le texte qui l'engendre. Mais d'où cela vient-il ? Ce qui advient dans l'écriture surgit de l'inconnu dans le connu et c'est avec ce signe fragile, évanescent, de l'imprévisible que le poète devra *compter*, sans jamais arriver à connaître l'origine de cette sommation du *Nombre* qui n'est pas un nombre mais, comme le disaient les médiévaux, une « semence »¹.

La pratique des Lettres a toujours été, implicitement ou explicitement, et à toutes les époques, une quête de la « lettre perdue ». L'écriture transparente et souveraine de Nerval fournit un témoignage exemplaire de cette recherche incessante des « secrets de la divine *cabale* qui lie les mondes ». En quoi Nerval n'entendait nullement prôner une quelconque doctrine ésotérique, mais faire de la pratique des Lettres une écriture rythmique de la « lettre perdue ». « L'alphabet magique, l'hieroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance », écrit Nerval. Et il ajoute : « retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits »². C'est ainsi que Nerval faisait de la pratique des Lettres, tout comme Mallarmé le fera plus tard, mais autrement, une écriture cabalistique sans système et sans secret doctrinal, ou si l'on veut, ce que Proust, à propos du symbole des carafes de la Vivonne, appelait une Allitération *perpétuelle*.

On pourrait également citer Rabelais, cabaliste s'il en fut des Lettres *françaises*. Dans le premier chapitre du *Gargantua, Alcofribas*, abstracteur de *quinte essence*, prétendait ne pouvoir translater la *Généalogie* de Gargantua qu'« à grand renfort de bezicles, praticant l'art dont on peut lire lettres non apparentes » – le commencement de ce document originaire ayant été rongé par les « ratz et blattes, ou [...] aultres malignes bestes »³. Ce n'est pas seulement la *Généalogie* du Géant qui est atteinte par ces rognures de l'originaire, mais toutes les langues babéliennes dont le fond est devenu un grimoire indéchiffrable. De ce fond, Rabelais, malgré ses *bezicles*, n'arrivera jamais à lire les *lettres non apparentes* qu'en blanc, par défaut, ou dans une parole « oraculaire » dont les gloses sont plus obscures que l'oracle même. Or, si l'on remonte jusqu'à Dante et, avec lui, à toutes les pratiques du « gai savoir » des écrivains et des grammairiens médiévaux férus d'étymologie symbolique, pour qui la lettre était gardienne et figure du mystère, on s'aperçoit que là où Rabelais n'arrivait plus à lire les lettres non appa-

1. Voir notre étude, « Le Nombre sans égal », dans *Le Nombre du Temps. Hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988, pp. 49-61.

2. Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. I, pp. 377 et 387.

3. Rabelais, *Gargantua*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, pp. 8-9.

rentes qu'en les *devinant* dans le fouillis des langages, c'est-à-dire en *beuvans à gré*, Dante, en théologien hétérodoxe de la littérature, invente la face cachée des lettres de notre langage en feignant de l'avoir *vue* au règne des élus. Il renouait ainsi avec la tradition de l'écriture céleste qui figure dans un grand nombre de textes littéraires médiévaux¹. Comment Dante, à travers son imaginative compréhension de l'« autre monde », a-t-il orchestré sa vision symbolique de la « lettre » pour la rendre à sa puissance rythmique, c'est ce que nous nous proposons d'examiner de plus près dans cette étude.

Au sortir du ciel de Mars et accédant à la sixième planète qui est le ciel de Jupiter, Dante voit les lettres de l'alphabet écrites en signes de feu sur le fond entièrement blanc de l'astre « jovial »²:

Io vidi in quella jovial facella
 lo sfavillar dell'amor che lí era
 segnare alli occhi miei nostra favella.
 (Par. XVIII, 70-73)

jovial feu de joie ! les étincelles
 du vif amour qui l'éclaire y traçaient
 mille signes parlants à nos regards.

Sur la page blanche du livre céleste, les signes étincelants des lettres s'articulent dans une phrase tirée du premier verset du *Livre de la Sagesse* :

DILIGITE IUSTITIAM [...] QUI IUDICATIS TERRAM (XVIII, 91-92)

AIMEZ LA JUSTICE, VOUS QUI JUGEZ LA TERRE.

Voulant marquer dans l'élément de la lettre ce qui la constitue comme substance ignée et fulguration, Dante fusionne dans une opération allitérative les mots *favella* (langage), *facella* (feu) et *sfavillar* (étinceler) : le verset biblique étant ainsi entièrement restitué à la forme rythmique des lettres devenues corps glorieux des esprits célestes dont les figures littérales décrites dans l'espace du livre ponctuent leur accomplissement d'un bref instant de suspens et de silence (« un poco s'arrestavano e taciensi », XVIII, 81). Cette notation n'est pas un détail : elle indique le point silencieux de l'articulation qui distingue et unit dans le même souffle les figures de la lettre vivante. Si, effectivement, les corps glorieux et les chants forment le corps et l'élément musical de chaque lettre, c'est le silence qui règle, dans un espace mouvant, l'écriture du vol circulaire des esprits dont le discours est sans discours mais dans le verbe de Dante.

Que le poète *mathematicus* ait éprouvé la nécessité de noter le nombre de signes du verset biblique, comprenant en tout trente-cinq lettres (voyelles et consonnes confondues), pourrait sembler une trivialité ; mais ce serait oublier que « compter » ne signifie pas pour Dante une opération purement numérique, mais formuler la puissance

1. Cf. F. Domseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 1925.

2. *La Divina Commedia* de Dante est citée d'après l'édition de N. Sapegno, Florence, *La Nuova Italia* Éditrice, 1955 (nombreuses rééditions). Les traductions sont celles de A. Pézard, *O.C.*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965.

rythmique d'une écriture. C'est pourquoi Dante, substituant au chiffre additionnel des nombres qualitatifs éminemment symboliques, souligne que les figures

Mostrarsi dunque in cinque volte sette
vocali e consonanti ; e io notai
le parti sí, come mi parver dette.
(XVIII, 88-90)

En cinq fois sept voyelles ou consonnes
s'unirent donc les feux ; et je pris note
du détail, dans la forme où fut dicté.

Dans la tradition arithmologique médiévale, le *cinq* symbolisait le dynamisme d'un nombre circulaire dont l'énergie rythmique, revenant sans cesse sur elle-même en se remodelant et se multipliant, est désignée en italien par *volte* (tours et retours). En somme, on pourrait dire que la « dunamis » du *cinq* travaille toute création¹. Quant au « septénaire », nombre impair et indivisible, il restera depuis l'Antiquité pythagoricienne et jusqu'à nos jours le chiffre d'un ordre immuable et parfait. Jérôme Carcopino écrit notamment que : « le chiffre sept prend dans l'arithmologie pythagorique une valeur hors de pair. De tous les nombres, après la décade, le septénaire est le plus puissant et le plus auguste : *rerum omnium fere nodus est*. Formant une moyenne proportionnelle entre le un et le dix, il est le seul qui ne soit engendré par aucun de ceux que comprend la dizaine et qui n'en engendre aucun. Il est le nombre virginal, le nombre d'Athéna, celui où, huit cents ans avant Proclus, Philolaos avait vu briller les lueurs de la sagesse »².

La tradition pythagoricienne de la pensée nombrante est restée très vivante dans les spéculations judéo-chrétiennes platonisantes des théologiens médiévaux, tout particulièrement chez les penseurs de l'École de Chartres (au XII^e siècle) pour qui les nombres sont les « idées » de Dieu et constituent par conséquent le *réel* de la réalité. Chez Dante, l'orphico-pythagoricien à jamais souverain, le mystère de *Béatrice* racine dans le chiffre neuf (*Vita Nuova*), dont le *trois* est la cellule germinale. Ainsi, le nombre (*Numerus*) est une puissance rythmico-constructive de l'univers dont le Dieu « architecte-musicien » est le principe et le modèle transcendant. Comme le note M.-M. Davy à propos de la « Science du nombre », « déjà dans le texte d'Isaïe, d'après la version des *Septante* (XI, 26), le prophète disait que Dieu engendre numériquement les âmes, et dans la *Sagesse* (XI, 2) il est écrit : "Vous avez tout réglé avec mesure, avec nombre et avec poids" »³. Dans la spéculation musicale des Chartrains, le « septénaire » et la « décade » symbolisent la *Cause première*, toujours égale à elle-même, inaltérable, alors que le *Septuor* des « arts libéraux », gouvernés par le rythme astral (Dante s'en souviendra), constitue pour les poètes profanes un ordre obscur, inconnu, capable de rassembler toutes les disciplines du langage et de la mesure mais dont la participation est indispensable dans l'élaboration d'un discours rhétorico-littéraire soumis à la sommation silencieuse des nombres. Or, il faut bien voir que, si le théologien médiéval subordonne la pratique des Lettres à l'hégémonie du discours théologique, Dante fera l'inverse en déplaçant le dis-

1. Cf. Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, vol. II, p. 349.

2. Jérôme Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, 1927, p. 256.

3. Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la Symbolique romane*, Paris, Champs-Flammarion, 1977 [1964], pp. 246-47.

cours théologique dans l'*imperium* souverain des Lettres. Ce qui signifiait, pour Dante, sacraliser la littérature avec les réminiscences de la tradition théologique et faire œuvre d'annexion en assimilant à l'écriture poétique tout ce que donnait à imaginer, dans le symbolique, l'héritage des doctrines occultes où le chiffre et la lettre rassemblaient dans les mêmes signes la signifiante des forces mystérieuses de l'univers. C'est aussi la raison pour laquelle Dante conjoint tous les modes du discours dans une fiction théologique dont la notation arithmologique n'a pas d'autre but que de formuler et de réfléchir les révolutions et circonvolutions de l'*Opus musicale* de la *Commedia* dans un espace intemporel entièrement gouverné par le nombre séminal de la lettre vivante. Les *voltes* qui multiplient le septénaire par le *cinq* dans le verset biblique est manifestation de la fécondité. La force créatrice du *cinq*, relançant dans le temps fort de l'œuvre son principe in-engendré, ne cesse d'accroître la richesse des équations rythmiques dont le flux et le reflux se ressource dans la vierge fécondité du « septénaire ». La vision de Dante n'est rien d'autre que la mise en scène « glorieuse » d'un *Art poétique*. La phrase du verset biblique décrit dans l'espace céleste la courbure d'un rythme parfait, capable de rassembler dans le même souffle le chant des voyelles et des consonnes, l'audible et l'inaudible, selon un mouvement circulaire où le temps et l'éternité s'enroulent l'un à l'autre dans le *Verset* qui fait sens de son rythme même.

Toute cette première partie du chant XVIII avait pour but de préparer le lecteur à entrer dans l'entente d'une vérité « cachée sous un beau mensonge ». « Le plus grand magicien, écrit Novalis, serait celui qui pourrait s'enchanter lui-même de façon que ses enchantements lui semblassent des apparitions étrangères et puissantes par elles-mêmes. Cela ne pourrait être le cas en réalité ? »¹

Jusqu'à présent, Dante a montré à ses lecteurs le déploiement grandiose d'une écriture de la lettre dont l'intensité rythmique s'accroît avec le mouvement ascendant du verset biblique dans l'espace *blanc* de l'astre « jovial ». Toutefois, le but de Dante est plus concret et plus audacieux : il s'agit de « signifier » au lecteur la dimension de la lettre comme telle dans l'écriture poétique, la lettre en « son attitude de mystère », capable d'ouvrir tout un champ de symboles et de métaphores où viennent se rejoindre le visuel et l'auditif pour « l'œil qui écoute » (Claudel). L'art de Dante rejoint ici un sommet du « fantastique ». En spéculant sur la matérialité graphique de la lettre *m* (sonorisée en *emme*), qui termine dans l'inaudible le cinquième et dernier mot du verset biblique (« *Terram* »), Dante va concentrer au maximum dans cette lettre finale les virtualités signifiantes de la phrase dont le verbe attiré vers le haut en appelle à l'instauration de la « Justice » sur terre. Toutefois, pour comprendre selon quel mode rhétorique de la « *Poesis* » (qui rivalise avec la peinture : *ut pictura poesis*), Dante parvient à assimiler les traits graphiques de la lettre *M* à l'idéogramme de l'Aigle impérial, il faut aussi se rendre compte du fait qu'en partant de l'écriture gothique de cette lettre en majuscule, *ᄚ*, Dante la métamorphose au cours de la scène en un lis héraldique dont la tige et la fleur naissent du jambage central de la lettre (qui se voit alors surmontée d'une pointe en forme de losange *ᄚ*). Or, cette lettre que le poète fait accéder à l'état de signe floral trouvera son accomplissement, en un troisième moment, dans la figure emblématique de l'Aigle romaine aux ailes déployées *ᄚ*. Cette genèse rythmique de la lettre en puissance de métamorphose signifie que la lettre gothique en son état *princeps*, loin d'être

1. Cf. Novalis, *Fragments*, chap. II, « Esthétique et Littérature », traduits par Maurice Maeterlinck, Bruxelles, 1913, pp. 101-133.

défigurée, est au contraire transfigurée en un symbole souverain gardant toute la richesse de ses potentialités précédentes.

Dante donnera en effet un accroissement de signifiante à l'image florale de cette lettre séminale rendue à sa virginité édénique en faisant surgir du sommet habité par d'innombrables élus le col et la tête de l'Aigle – lettre dont les trois jambages figurent le corps et les ailes de l'oiseau impérial :

Poscia ne l'emme del vocabol quinto
rimasero ordinate; sí che Giove
pareva d'argento lí d'oro distinto.
[...]
e quietata ciascuna in suo loco,
la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi
rappresentare a quel distinto foco.
(XVIII, 94-96 et 106-108)

Mais au cinquième mot, sur la lettre *M*
l'essaim resta rangé, dont Jupiter
apparaissait d'argent marqué d'or.
[...]
sur ce, chacune en son lieu accoísée,
je vis le col et la tête d'une aigle
se dessigner en feu sur le champ pâle.

Le Moyen Âge a connu un art majeur de la lettre zoomorphique sortie des alphabets fantastiques où chaque lettre, corps d'homme ou d'animal, ouvrait l'espace de ses propres fables, déjouant ainsi « l'opposition futile du figuratif et de l'abstrait »¹. Comme le disait Roland Barthes à propos de la *Lettre-Femme* d'Erté (*R. T.*), résurgence moderne des merveilleux calligraphes du Moyen Âge : « une lettre, tout à la fois, veut dire et ne veut rien dire, n'imité pas et cependant symbolise, congédie en même temps l'alibi du réalisme et celui de l'esthétisme² ».

L'écriture de Dante ne relève donc pas de *la lettre qui tue*, mais appartient au corps glorieux de l'esprit dont la lettre affirme son droit à l'initiative et à l'initialité dans le processus de la signifiante d'un rythme de parole – chose qu'il faudrait surtout ne pas confondre avec la « littéralité » meurtrière du philologue de stricte observance. C'est aux antipodes de cette abstraction scientiste qu'il faut situer, chez Dante, le *sens littéral* dont la fiction fait corps avec la lettre travaillée par son « autre », c'est-à-dire par son *logos* harmonique. En d'autres termes, ce qu'on pourrait appeler l'écriture *grammaticale* de Dante participe d'une science et d'un art rhétoriques selon lesquels la lettre restituée à sa réalité graphique existe en elle-même pour l'« autre ». Elle est toujours antérieure au mot, au discours dont elle mène et règle le mouvement depuis la première lettre jusqu'à la dernière de la *Commedia*. C'est aussi la raison pour laquelle la *Rhétorique* ne signifie pas pour Dante une discipline parmi d'autres dans le cycle des *Arts libéraux*, mais ce que le poète de Béatrice appelle « la plus suave de toutes les autres sciences » : *soavissima*, précisément parce que gouvernée par le *Ciel de Vénus*³. Ainsi, pour Dante,

1. Cf. J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges. Le Gothique fantastique*, Paris, A. Colin, 1960, chap. VI et VII.

2. Cf. Roland Barthes, « Erté ou à la lettre », dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, pp. 99-121 (cit. p. 110).

3. Voir notre étude, « Dante face à Nemrod, ou Babel mémoire et miroir de l'Éden », *Critique*, n° spécial 387-388, 1982, pp. 690-700.

l'art rhétorico-grammaticale soumis aux sommations du Ciel de l'amour désigne l'écriture comme telle, dont l'invention figurale inclut le souci de sa « plus belle relation » : entendons bien cette musicalité intrinsèque de la lettre liante que Dante ne cesse de poursuivre et de mettre en œuvre avec une justesse infaillible. Il suffit de voir comment, dans l'épisode de la *Theoria* (au sens fort) qui nous occupe, Dante vocalise le silence de la consonne finale de TerraM dans les rimes en *emme* : lettre d'amour (Dante, lecteur du *Roman de la Rose*, avait l'oreille du français), lettre désirante dont le retentissement traverse pratiquement tout le champ de l'épisode. *Emme*, dernière lettre de *Ierusalemme*, résonne à la rime dans trois tercets du chant XIX (115, 127 et 129). Au chant XVIII, *emme* rime avec *gemme* (substantif pluriel en italien) et *ingemme* (du verbe *ingemmare*), néologisme qui donne à entendre tout d'abord que les élus sont des *gemmes engemées* dans la Justice, mais plus encore que toute cette figuration est le travail de la lettre d'amour. Ce n'est donc pas par hasard que Dante ravive dans cette lettre véritablement matricielle l'idée première d'*empreinte* (*imprenta*) dont l'accomplissement procède des autres bienheureux qui s'incrustaient auparavant en figure de lis dans le corps de l'*emme* :

L'altra beatitudo, che contenta
pareva prima d'ingigliarsi all'emme,
con poco moto seguitò la 'mprenta.
(XVIII, 112-114).

La prime gent, l'autre béatitude
qui semblait rire en l'M, sigle de feu,
d'un léger clin parfit l'empreinte ailée.

Or, le spectacle grandiose de la « belle image de l'Aigle » qui ouvre le XIX^e chant du *Paradis* ne sera pas seulement une pictographie héraldique de l'impérialité de la lettre d'amour où se trouvent réunies les âmes, mais la figuralité d'un verbe pluriel dont le discours sur la Justice divine et humaine, surgi d'un chant de sources, ressemble à un énorme résonateur – la lettre étant à la fois le centre et l'instrument de propagation des ondes vibratoires, cithare pour le son et flûte pour le souffle qui passe par les trous :

udir mi parve un mormorar di fiume
che scende chiaro giù di pietra in pietra,
mostrando l'ubertà del suo cacume.
E come suono al collo della cetra
prende sua forma, e sí com'al pertugio
della sampogna vento che penetra,
cosí, rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar dell'aguglia salissi
su per lo collo, come fosse bugio.
Fecesi voce quivi, e quindi uscissi
per lo suo becco in forma di parole,
quali aspettava il core, ov'io le scrisse.
(XX, 19-30)

je crus ouïr un murmure de fleuve
dont la belle eau descend de grève en grève
par la foison de ses plus hautes veines.

Comme prend forme au col de la cithare
le doux-couler des sons, et comme un souffle
par le pertuis du chalumeau s'enfile,
tel, dissipant tout relâche ou attente,
sembla monter sus par le col, à guise
de canon creux, le murmure de l'aigle ;
puis se fit voix solitaire, et jaillit
par mi le bec en façon de paroles,
comme attendait mon cœur pour les écrire.

Il faut bien reconnaître que l'argument métaphysique de l'Aigle musicienne sur l'im-pénétrabilité de la Justice divine se trouve ici intrinsèquement lié à la théologie envoûtante d'Orphée. Comme si Dante avait voulu faire triompher le lien organique qui unit le pouvoir souverain de la lettre d'amour, génératrice de symboles, à la *Justice* dont la vérité insondable paraissait à Dante consubstantielle au message de l'empire des *Lettres*. Si Dante, en effet, à partir de cette *empreinte* de la lettre matricielle, entendait faire de la Justice la source de la figure et du chant, c'est qu'il était persuadé qu'il appartenait à la langue poétique (qui est langue du *cœur*) de restituer l'âme de cette vérité au corps glorieux de sa lettre rythmique. En d'autres termes, Dante donne à entendre dans son chant de la « Source » que l'amour des hommes pour la Justice demeure inséparable de l'amour pour la langue maternelle qui appelle le réapprentissage d'une écoute des sommations du souffle de l'esprit dans la lettre. Et n'est-ce pas au poète (si du moins il participe de la royauté de l'Aigle au bec effilé et à l'œil capable de soutenir les rayons les plus ardents du soleil) que revient la vocation de retrouver dans les idiomes corrompus la puissance secrète du *Nombre* dont le rythme universel sensible au *cœur* se reconnaît à la justesse de ses équations ? Or, celles-ci ne signifient rien d'autre, pour Dante, que les effets de l'équité proportionnelle de la Justice : l'Un qui ordonne et mesure les rythmes de l'univers, l'*Égalité première* dont l'événement musical qui les gouverne demeure en son principe incommensurable au discours des hommes. C'est du moins ce que Dante, dans son propre verbe, se fait dire par un des élus, tous étant devenus à quelque degré ou proportion que ce soit, écriture de cette lettre d'amour (*emme*) dont le poète exerce les *mots* sans en connaître l'essence :

Fai come quei che la cosa per nome
apprende ben, ma la quiditate
veder non può se altri non la prome.
(XX, 91-93)

Tu fais comme celui qui bien embrasse
la chose par son nom, mais n'en peut voir
la quiddité, si autrui ne l'éclaire.

Toute l'œuvre de Dante, théorique et pratique, n'est qu'une spéculation interminable sur le pouvoir « enseignant » de la langue de Poésie, lorsque, reprise à son niveau le plus élevé, elle fait advenir, dans le registre du tragique ou du sublime, le souffle de cette voix maternelle du chant que Dante appelle, pour toutes les langues et par amour pour la sienne propre, le *Vulgaire illustre*. Or, l'un des attributs majeurs du *Vulgaire illustre* est ce que Dante appelle en latin la *curialitas* : entendons bien la capacité de mesurer les actes dans un langage accordé au numérateur divin : « pas autre chose, comme l'écrit Dante, qu'une règle équilibrée des choses qui doivent se faire, et comme le fléau pour

une telle pesée se rencontre seulement dans les curies, il en résulte qu'on peut appeler *curial* tout ce qui dans nos actes a été bien pesé »¹. Ainsi, le *Vulgaire illustre* fait signe dans la mesure où il appelle l'auditeur à conjoindre avec tout son être l'œil et l'ouïe dans l'attention au message du rythme universel, dont la lettre d'amour est la première empreinte : ravivant ainsi, au sommet du verset, le sceau de son origine divine. C'est ainsi que Dante noue l'esthétique du *Rythme*, qui constitue l'acte même du style, à une éthique de la Justice dont la loi transcendante demeure inconnue – à moins qu'un *Autre* ne la révèle. Or, pour rendre crédible cette révélation de l'*Autre*, Dante fera de la parole sortie du bec de l'Aigle-lettre une théophanie dont le discours fait valoir une dimension tout autre que celle que mesure la courte-vue de l'intelligence humaine lorsqu'elle est livrée à elle-même. Le sommet de cette mise en scène théophanique de la lettre impériale est constitué par le moment où Dante, aux écoutes du message de l'au-delà inconnu, est invité par l'oiseau héraldique à regarder dans son œil étincelant pour y reconnaître, logé au centre de la pupille, David, le chantre de l'Esprit Saint :

Colui che luce in mezzo per pupilla,
fu il cantor dello Spirito Santo,
che l'arca traslatò di villa in villa.
(XX, 37-38)

Celui qui au milieu luit pour prunelle
fut le chantre inspiré du Saint Esprit
qui l'arche transporta de ville en ville.

Que Dante ait songé à situer dans l'œil de la lettre, au centre le plus obscur de son rayonnement, le secret du chant le plus haut, n'est-ce pas la meilleure preuve que le poète ait voulu donner à l'inspiration la plus intérieure ce regard souverain qui gouverne le verbe de la Justice ? « Une loi, tel un œil, écrit Jabès, tel un œil dans la loi, l'œil incorruptible de la lettre, – observer la loi à la lettre –, n'est-ce pas se tenir fermement dans son champ de vision ? »² Dante, lui aussi, se trouve placé sous le regard de la lettre, c'est-à-dire dans le champ de vision d'une création dont l'exigence *regarde* son opérateur. Tout se passe en effet comme si Dante était appelé à pénétrer dans sa propre invention pour y scruter jusqu'au tréfonds cet *œil* qui concentre en son milieu le mystère indivulgué de la lettre séminale du *Vulgaire illustre maternel*. L'effet spéculaire de la scène donne à penser. Plongeant les yeux dans l'œil de l'Aigle, Dante s'y voit regardé par l'*Autre*. Mais l'*Autre*, c'est aussi la figure idéalisée du poète, le modèle ancien de Dante, le nouveau prophète, dont le message sacralise la littérature en une théologie première de la Poésie. Confronté à son ombre glorieuse, le poète occupe pour un bref moment le même espace qui les rassemble, l'ancien et le nouveau, de telle sorte que cette rencontre concentre, en un seul point de l'œil, toute l'obscurité et toute la lumière impliquées dans le discours de la Justice.

Ne perdons pas de vue que l'*empreinte* est l'« oxymore » initiateur dont les feux étincelants sortis de l'œil ne cessent de renvoyer la lumière à son centre impénétrable. Tant il est vrai que, de ce point aveugle, Dante n'aura vu qu'une figure dans la distance d'un

1. Dante, *De Vulgari Eloquentia*, I, XVIII, 4. Voir notre étude sur « La Conception du langage poétique dans le *De Vulgari Eloquentia* de Dante », dans *Aux Frontières du Langage poétique, Romanica Gandensia*, vol. X, 1961, pp. 9-77.

2. Sur l'*œil* et le *point*, voir Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, II, Paris, Gallimard, 1972.

reflet. De même que Dante, dès le début de la *Commedia* et jusqu'à la fin, ne cesse d'occuper le centre de gravitation de son itinéraire, c'est-à-dire ce *Punto* qu'il n'arrivera jamais à voir autrement que projeté dans le reflet d'une image punctiforme. Voir sans voir, être regardé par l'*Autre*, intégrer à la nescience la science du rhétorique capable de tous les prodiges, invoquer l'aide de l'*Autre* ou de la Muse pour suppléer aux défaillances du poète tout en tirant de ces aveux l'occasion d'y faire triompher la nouveauté absolue d'une entreprise jamais tentée avant lui. Dans les procédés sans cesse utilisés par les maîtres de l'art oratoire de l'Antiquité et du Moyen âge, il ne faudrait pas sous-estimer, sous la « feinte modestie », la part stratégique visant l'effet de persuasion :

E quel che mi convien ritrar testesio,
 non portò voce mai, né scrisse incostro,
 né fu per fantasia già mai compreso.
 (XIX, 7-10)

Ce qu'il me faut retraire maintenant,
 nulle voix ne l'a dit, marqué nulle encre,
 ni fantaisie embrasse nulle fois.

Dire que le poète de la *Commedia*, fort de sa science du Rhétorique, recourt aux ruses les plus subtiles de l'art pour produire l'effet d'authenticité de la vision, ce n'est pas réduire le génie de Dante, mais considérer que la dissimulation des moyens mis en œuvre dans l'ordonnance de l'architecture verbale fait partie du travail de l'invention. Geoffroi de Vinsauf disait, dans sa *Poetria Nova* (XIII^e s.), que l'art est un « prestidigitateur » (*praestigiatrix*), puisqu'il peut rendre « postérieur ce qui vient avant, le futur au présent, faire en sorte que ce qui est tordu se redresse, rendre lointain le proche, urbaines les choses rustiques, nouvelles les vieilles, privées les affaires publiques, blanc ce qui est noir, précieux ce qui est vil »¹.

La fiction théophanique de la *lettre*, dont les discours qu'elle engendre se déploient comme les ailes ouvertes de l'oiseau chanteur, ne procède pas de la seule inspiration, mais du « mensonge » le plus savamment calculé. Car c'est le caractère fondamentalement ambigu de la rhétoricité du langage qui fait qu'en art la « vérité, comme le disait Dante, aura toujours la face du mensonge » (« Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna », *Enf.* XVI-124). Ce qui implique que le rhétorique, dans la poésie, suppose aussi du non-rhétorique, c'est-à-dire l'événement inconnu. Paul De Man a bien vu le paradoxe de cette ambiguïté : « La vérité de la figure, dit-il, s'avère mensongère au moment même où elle s'affirme dans la plénitude de sa promesse »². Comment en effet Dante aurait-il pu montrer la face cachée de la lettre dans le langage des hommes ? Dante n'a jamais vu l'au-delà : sa vision, comme témoignage, est, pourrait-on dire, un faux. Folie de l'impossible ! Soit, mais le défi de Dante, c'est de spéculer sur le plus « beau des mensonges » pour y faire entendre la vérité d'un désir. Qu'importe la supercherie. *Poeta mendax* ! on l'a dit depuis la plus haute Antiquité. Mais les poètes ont toujours su que la poésie ne passait dans le langage qu'à la faveur d'une fraude³. Même Rilke ne désavouait

1. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 121-125, éd. Faral, dans *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Champion, 1962.

2. Paul de Man, *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, trad., éd. Galilée, Paris, 1989, p. 80.

3. Sur le *poeta mendax*, cf. Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources : L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, pp. 7-55.

pas la falsification nécessaire en art pour refaire la pièce authentique dont la jouissance procure au désir la saveur de l'original perdu :

Aussi la conjonction stellaire trompe,
mais nous sommes ravis
fût-ce pour un moment,
d'en croire la figure.
Et voilà qui suffit¹.

Dante aussi attire ses auditeurs par l'envoûtement de ses images, sauf que la vérité de l'art n'a jamais lieu dans la seule représentation, mais dans l'événement invisible génético-rythmique. Le rythme est l'essence de l'art, et ce qu'il fait advenir à travers les images du rêve éveillé d'un au-delà, c'est la forme musicale d'un style dont la lettre est la figure de toutes les figures de l'infigurable. Au sommet du verset biblique, la lettre attirant vers le haut le concert des voix qu'elle engendre rassemble dans le bec et l'œil de la parole naissante l'intensité d'un *regard* qui chante, dans l'audible, la puissance de l'inaudible. C'est ce *regard* qui frappe de cécité le poète florentin, dont on pourrait dire que cette veille qu'il soutient d'un bout à l'autre dans le rêve aura signifié simultanément apprendre à voir l'impossibilité de (se) voir si ce n'est par le regard de l'*Autre*. Entendons que le *Point* de surgissement de la lettre figurale, qui ne dit rien mais donne à dire, est à la fois le *point* d'ouverture du mystère dans la lettre et son *point* de chute dans l'incompréhensible. « Ce que je vois m'aveugle », dit Monsieur Teste². Chez Dante, même processus d'éclatement de la vision dont la rupture correspond à un renversement de la plus intense lumière dans son noyau impénétrable. Cette ardente ténèbre figure dans la *Commedia* ce point noir de l'œil à partir duquel le chantre de l'Esprit Saint, logé dans la pupille de la lettre d'amour, *regarde* le poète dont l'*œil écoute* sans arriver à voir le fond de cette musique de l'esprit. À mesure que Dante approche du sommet de sa *Jérusalem céleste*, le *Punto* qu'il aura tenté de fixer en vain disparaît dans le regard défaillant du visionnaire :

Non altrimenti il triunfo che lude
sempre dintorno al punto che mi vinse,
parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude,
a poco a poco al mio veder si stinse ;
per che tornar con li occhi a Beatrice
nulla vedere ed amor mi costrinse.
(XXX, 10-15)

Pareillement le triomphal tournoi,
jouant sans trêve autour du point vainqueur
qui en ce qu'il enclôt de s'enclore,
à peu à peu se mourut à ma vue ;
je fus contraint de ramener mes yeux
vers Biétris, par aimer et ne plus voir.

1. Rainer Maria Rilke, *Poésie, Œuvres*, II, éd. P. de Man, Paris, Seuil, 1972. Voir à ce sujet le commentaire de Paul de Man, *op. cit.*, p. 77, note 1.

2. Paul Valéry, *Monsieur Teste*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, vol. II, 1960, p. 38.

Triomphe dans l'échec, la lettre que Dante donne à voir, la première de la *Monarchia* et la dernière de *Ierusalemme*, enveloppe tout l'espace mythique de la *Commedia*, virtuellement. Qui plus est, elle inclut le *point* de son effacement dans l'écriture de l'Autre, la blanche, dont elle fait trace tout en feignant d'annuler la dissemblance entre les deux faces du langage. S'il est vrai que, de cette « lettre perdue » mais retrouvée en amnèse dans le simulacre théophanique d'une seconde innocence reconquise, le substrat rythmique en tant qu'*empreinte* inaugurale du *Point* constitue l'intensité pure de la lettre d'amour, toujours près de disparaître dans le silence qu'elle traduit, c'est le désir impossible de la transparence des signes qui engage le génie de Dante à réinstaurer avec tous les poètes, passés, présents et à venir, chacun dans son propre idiome maternel, le corps glorieux de cette langue musicale universelle, jamais atteinte, purement virtuelle, antérieure à tout langage positif et, comme telle, lettre désirante accessible au « cœur » de tous les hommes :

Con tutto il core e con quella favella
 ch'è una in tutti [...].
 (Par. XIV, 88-89)

D'un cœur ardent et selon ce langage
 qui est le même en tous [...].

Ce que nous avons appelé dans le titre de cette étude « Lettres rythmiques », ce n'est donc rien d'autre pour Dante que l'*empreinte* de cette matrice typographique qui demeure, en tant qu'intensité directrice de la poésie d'une langue, aussi obscure que le nombre symbolique *DXV* par où Béatrice annonce la venue du messager céleste. Ce qui donne à penser que, sous la formule d'*enigma forte*, le nombre renvoie en fin de compte au fond indéchiffrable d'un verbe dont l'ouverture eschatologique relève de la dimension prophétique d'une promesse toujours à venir. La prophétie de Béatrice n'est donc pas à interpréter en termes historiques, mais symboliques. L'Aigle de la *Commedia* appartient à l'empire de la lettre théophanique dont la racine fécondée par le nombre de la Justice porte en elle la promesse d'un salut dont l'avenir demeure indéterminé. Le verbe est celui qui « vient », il est celui qui est ardemment attendu, car ce qui revient avec lui, c'est la possibilité de renouveler l'héritage spirituel sans cesse menacé de corruption ou de mort. C'est pourquoi l'Aigle dantesque n'apparaît dans toute sa dimension que dans le ciel blanc de Jupiter, là où la lettre profère sa souveraineté sous la figure de l'Aigle héraldique dont le bec et l'œil gouvernent tout l'espace allégorique de la langue prophétique du *Poème sacré*. Bref, le messager inconnu annoncé par Béatrice, n'en doutons pas, c'est l'œuvre dont la signifiante, toujours encore à venir, garde dans son chiffre énigmatique les réserves de silence de la lettre cryptique. Tel est, selon nous, l'empire spirituel de Dante annoncé par Béatrice au Purgatoire :

ch'io veggio certamente, e però il narro,
 a darne tempo già stelle propinque,
 secure d'ogn'intoppo e d'ogni sbarro,
 nel quale un cinquecento dieci e cinque,
 messo di Dio, anciderà la fuia
 con quel gigante che con lei delinque.
 (Purg. XXXIII, 40-45)

car je vois à coup sûr – et si, l'annonce –
 tels astres, francs d'achoppail et encombre,
 proches déjà de nous donner bon temps,
 où mû par Dieu un cinq cent dix et cinq
 viendra occire enfin la larronnesse
 et le géant qui fornique avec elle.

De cette « lettre scellée » qui, faut-il le dire, ne fut jamais pour des poètes tels que Dante, Mallarmé, Claudel, Ponge, la pure et simple représentation du son, Dante, de façon exemplaire, ré-assume l'attitude de mystère dont la puissance participe à la fois des *éléments* du monde, de l'écriture astrale, du nombre et de la lettre symboliques selon la tradition judéo-chrétienne, non moins que des alphabets zoomorphiques du Moyen âge. Ésotérique par essence, la lettre du poète est « allégorique d'elle-même », tout comme la lettre inconnue dans le sonnet en X de Mallarmé.

Au cercle des gourmands du *Purgatoire*, Dante reconnaît sur le visage décharné des ombres silencieuses aux yeux caves, les traits de la lettre *emme* gravant en creux le vocable *OMO* : selon Pietro, le fils de Dante, « chaque orbite fait un *O*, les sourcils et le nez font un *M* ». Il s'agit toujours, bien sûr, des trois jambages arqués de la majuscule gothique :

Parean l'occhiaie anella senza gemme :
 chi nel viso delli uomini legge « omo »
 ben avría quivi conosciuta l'emme.
 (*Purg.* XXIII, 31-33)

Les trous des yeux semblaient anneaux sans gemmes.
 Qui lit HOMO sur la face de l'homme
 parmi la leur eût l'emme bien connue.

Comme le note Alexandre Masseron, « des prédicateurs mystiques du Moyen Âge lisaient, paraît-il, *omo* sur le visage humain ; d'après l'*Anonyme florentin*, quelques-uns auraient même lu *Homo Dei* »¹.

Si, au ciel de Jupiter, la lettre mystique accomplit dans le corps glorieux des élus l'union spirituelle qui rassemble dans le même cantique la terre et les cieux, *Terram* et *Ierusalemme*, c'est-à-dire tout l'espace de la *Commedia*, c'est sur la terre du *Purgatoire*, entre l'enfer et le ciel, que l'*emme*, gravant sur la face quasi absente des ombres corporelles la marque de leur mort à vivre, rappelle simultanément la perte du lien qui noue la lettre désirante, incrustée dans le visage des affamés, à la Jérusalem céleste !

[...] « Ecco
 la gente che perdé Ierusalemme [...] ».
 (*Purg.* XXIII, 28-29)

[...] « Voilà certes
 le peuple qui perdit Jérusalem [...] ».

Dante reprend ici l'homophonie signifiante de l'*emme*, mais dans le registre négatif : anneaux sans *gemmes*, les orbites creuses des ombres du *Purgatoire* ont perdu le regard

1. Alexandre Masseron, en note aux vv. 31-33 de sa traduction du *Purgatoire*, Paris, Albin Michel, 1948, vol. II, p. 211.

sur la vision céleste de la lettre d'amour. Écrivant en consonance avec l'héritage des traditions mystiques de l'écriture, Dante s'est sans doute souvenu des attributions symboliques dont les *Abécédaires* revêtent la lettre *emme* : les trois jambages fixant, dans les traits graphiques, la figure de l'ordre trinitaire :

La boine lois nous vint par M,
Qui des letres est dame et gemme.
EMME a trois piés en sa figure ;
En nul liu ne se desfigure.
Com N seroit figuree
Se d'un pié iert desfigurée.
M eut en li cele personne
Qui devint une et trois ensoune [en une] :
Le Saint Espir, le Fil, le Pere ;
N'est jours ke sa vertus ne pere.
M est Marie, mere douce ;
En ces deus nons li m adouce.¹

Dans l'épisode que nous venons d'interpréter, il semble donc bien que Dante ait voulu placer son *art grammaticque* sous l'invocation de la lettre dont la figure rythmique inaltérable ordonne en trois fois 33 chants + 1, le temps cyclique de l'éternelle décade du Poème sacré.

1. Huon le Roi de Cambrai, *Li Abecés par ekivoche*, v. 169-80, dans *Œuvres*, éd. A. Langfors, Paris, Champion, 1913.

Il maestro di color che sanno Joyce et Dante¹

Ineluctable modality of the visible : at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust : coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds : in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How ? By knocking his sponce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in ? Diaphane, adia-phane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.

Inéluctable modalité du visible : tout au moins cela, sinon plus, qui est pensé à travers mes yeux. Signatures de tout ce que je suis appelé à lire ici, frai et varech qu'apporte la vague, la marée qui monte, ce soulier rouilleux. Vert-pituite, bleu-argent, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. Mais il ajoute : dans les corps. Donc il les connaissait corps avant de les connaître colorés. Comment ? En cognant sa caboche contre, parbleu. Doucement. Il était chauve et millionnaire, *maestro di color che sanno*. Limite du diaphane dans. Pourquoi dans ? Diaphane, adia-phane. Si on peut passer ses cinq doigts à travers, c'est une grille, sinon, une porte. Fermons les yeux pour voir.

James Joyce, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, t. I, pp. 56-57.

Dans ce passage de *Ulysses* (situé au seuil de la partie associée à Protée)², Joyce met en scène le personnage de Stephen se promenant seul sur une plage. Son monologue s'ouvre par une réflexion sur l'acte de voir, réflexion qui le mènera jusqu'à la question du rythme après être passée par différentes étapes. Stephen commence par percevoir, ou plutôt par reconnaître, divers objets au moyen de leur couleur. Si les yeux semblent garantir la possibilité de lire la *signature* des *choses* que la marée a abandonnées sur la plage en se retirant (algues et semence maritime, la marée montante, un soulier rouillé), ce qu'ils voient ce sont tout d'abord des couleurs (vert-morve, bleu-argent, rouille). Les couleurs sont des signes. Mais en eux se marque aussi la limite, ou la frontière, du *diaphane*. Et Stephen de préciser : dans les corps.

Diaphane est ce qui, bien que n'étant percé par aucun trou visible, donne passage à la lumière. Selon Laplace (cité par Littré), « un milieu diaphane agit d'une manière différente sur les rayons de diverses couleurs ; c'est en vertu de cette différence qu'un rayon de lumière blanche, en traversant un prisme transparent, se décompose en une infinité de couleurs ». La *limite du diaphane*, selon Joyce, est donc ce point où l'on passe de la lumière blanche à la couleur, et inversement si l'on va vers la source, à savoir vers l'intériorité de la lumière qui serait la *diaphane in* (la *color intus* comme le dirait Geoffroi de Vinsauf dans sa *Poetria Nova*).

C'est alors, entre le *diaphane* et le *diaphane in*, que Joyce, qui ne se prive pas d'introduire des langues étrangères dans son texte, insère un vers de Dante tiré de la *Divine*

1. Ce texte, qui s'inscrit dans le prolongement de l'article publié en 1961 sous le titre de « *Chi per lungo silenzio paraia fioco* », a été écrit dans les années '70 mais est resté inédit. Laissé partiellement inachevé, il a été aménagé en vue de cette publication par Maria Dragonetti et Christopher Lucken.

2. James Joyce, *Ulysses*, Penguin, p. 42.

Comédie (Enf. IV, 131)¹. Séparé de son contexte et au milieu de ces objets hétéroclites, ce fragment d'écriture a tout l'air, sinon d'un déchet, du moins d'un objet égaré. Mais qu'on ne s'y trompe pas, il est magistralement placé en ce lieu.

On comprend habituellement le *maestro di color che sanno* comme « le maître de ceux qui savent ». Mais, dans le contexte où il a placé ce vers, Joyce nous invite à le lire tout autrement : comme si, par un jeu de mots (chose familière à cet auteur), le pronom pluriel *color* (« ceux ») venait à se confondre avec le mot signifiant « couleur ». Ce qui donne cette lecture apparemment aberrante : « le maître des couleurs qui savent » (ou le maître du savoir des couleurs). Mais quel est ce savoir des couleurs ? Les choses dont elles sont le signe ou leur propre limite (soit ce qui est interne à la coloration des corps et qu'il faut recueillir à ce stade précisément où la couleur n'a pas encore été rendue visible dans son apparence extérieure) ?

Si la reconnaissance des formes et des couleurs n'est possible qu'à la faveur de la lumière du jour qui les fait apparaître, qu'en serait-il dans l'obscurité ? La connaissance ne pourrait avoir lieu que par le contact d'un corps avec un autre, sans qu'interviennent la forme visible ou la couleur. La limite du diaphane, de la transparence, qui fait écran à la vue va amener notre personnage à dire qu'il y a quelque chose comme une perception des corps antérieure à leur coloration. Le texte amorce ainsi un mouvement d'intériorisation du regard : d'où la dernière phrase (« ferme les yeux et regarde ») et la suite, où la connaissance des corps passe non plus par la couleur ou par les yeux, mais par l'ouïe. Dans le corps à corps qu'entreprend Stephen pour connaître l'intériorité des choses, les souliers qu'il porte aux pieds (et qui appartiennent à un autre) lui interdisent pour ainsi dire tout contact direct avec les choses qu'il écrasent de son pas aveugle. Mais ils rythment désormais le mouvement de sa promenade selon le tétramètre de jambes en marche :

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short time of space. Five, six : *the nacheinander*. Exactly : and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus ! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably. I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it : they do. My two feet in his boots are at the end of his legs, *nebeneinander*. Sounds solid : made by the mallet of *Los Demiurgos*. Am I walking into eternity along Sandymount strand ? Crush, crack, crick, crick. Wild sea money. Dominie Deasy kens them a'.

Won't you come to Sandymount,

Madeline the mare ?

Rhythm begins, you see. I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching.

Stephen ferma les yeux pour écouter ses chaussures broyer bruyamment goémon et coquilles. Il n'y a pas à dire, tu marches bien à travers. Oui, une enjambée à la fois. Très court espace de temps à travers de très courts temps d'espace. Cinq, six : le *nacheinander*. Exactement, et voilà l'inéluctable modalité de l'ouïe. Ouvre les yeux. Non. Sacré dieu ! Si j'allais tomber d'une falaise qui surplombe sa base, si je tombais à travers le *nebeneinander* inéluctablement. Je m'arrange très bien d'être comme ça dans le noir. Mon sabre de bois pend à mon côté. Tâtons avec : c'est comme ça qu'ils font. Mes deux pieds dans ses bottines sont au bout de ses jambes, *nebeneinander*. Ça sonne plein : la frappe du maillet

1. *La Divina Commedia* de Dante est citée d'après l'édition de N. Sapegno, Florence, *La Nuova Italia* Editrice, 1955 (nombreuses rééditions). Les traductions sont celles de A. Pézard, O. C., Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965.

de Los Demiurgos. Suis-je en route pour l'éternité sur cette grève de Sandymount ? Cric, crac, cron, cron. Monnaies de la mer sauvage : Deasy le Magister i connaissons ben ça.

*T'en viens-tu pas à Sandymount
Madeleine la vache ?*

Tu vois : le rythme prend corps. J'entends. Un tétramètre catalectique d'iambes au pas cadencé.

Joyce, en poète, a-t-il saisi que la vision de Dante n'est que l'apparence, fallacieuse (quelle qu'en soient les images qu'il donne à voir), d'un langage obéissant avant tout à la pulsion d'un rythme né de l'obscurité de la forêt (la *selva oscura*) ou celle de l'Enfer qui s'annonce à l'ouïe par ses rythmes tumultueux pareils à un tourbillon de sable ?

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.
(*Enf.* III, 25-30)

Langues étranges et horribles jargons,
parole de douleur, accents de rage,
voix haut montées et floues, et mains sonnantes
faisaient ensemble un tumulte qui roule
sans fin par l'air merveilleusement sombre
comme sablons lorsque les vents tournoient.

Une plage vaut l'autre, tout l'art consistant à canaliser ses rythmes confus pour produire l'effet d'une vision (celle-ci demeurant toutefois purement imaginaire). Dante a beau nommer l'« orrevol gente » (*Enf.* IV, 72), les « révérendes gens » qui habitent le lieu des limites, l'« onrata nominanza » (*ibid.*, 76), « l'honnête renommée », oscille toujours entre l'horreur, ou l'erreur, et l'ornement. Car, comme il le dit ailleurs au sujet de peintres et de poètes célèbres, la nomination fait toujours partie de cette couleur rhétorique ou picturale qui, par rapport au rythme qui la porte, est éphémère comme la couleur de l'herbe :

Credette Cimabue nella pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sí che la fama di colui è scura :
cosí ha tolto l'uno all'altro Guido
la gloria della lingua ; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.
[...]
La vostra nominanza è color d'erba,
che viene e va, e quei la discolora
per cui ella esce della terra acerba.
(*Purg.* XI, 94-117)

Bien cuida Cimebeuf en la peinture
tenir le champ, mais Geotton à cette heure
en le cri, et sur l'ainé vient l'ombre.
Ainsi a pris les lauriers de la langue
un Guy à l'autre ; et tel est né peut-être
qui jettera l'un l'autre du nid.

[...]

Votre nommée a la couleur de l'herbe
qui vient et va ; et tel la découleure,
qui verte et drue la fait saillir de terre.

Il faut donc tâter le terrain (« Tap with it », dit Joyce) pour connaître, grâce à cette impulsion rythmique, l'intérieure des choses de la terre par-delà leur couleur. L'antériorité de l'audible par rapport au visible reste, cependant, une modalité, une façon de se représenter les choses qui fait écran à ce qui serait l'essence même du rythme (car, au-delà, c'est la nuit et le silence de l'invisible, de l'inaudible et de l'indicible).

Il n'est pas dans notre intention d'analyser ici toutes les modalités du visible et de l'audible que Dante met en jeu dans son œuvre, ni de poursuivre le commentaire de l'œuvre de Joyce. Il est certain, par contre, que l'irlandais ne s'est pas laissé égarer par les apparences historiques (ou autres) en lisant l'œuvre du florentin, mais qu'il en a saisi toute la valeur rythmique qui en supporte les fictions à travers les trois règnes. Qu'en est-il toutefois, chez Dante, de ce vers que Joyce lui emprunte ?

Cet extrait appartient au chant où Virgile, le « buon maestro » (*Enf.* IV, 31), après avoir secouru Dante immobilisé sur la plage par les trois bêtes (*Enf.* III), descend aux Limbes avec lui. Si la plage peut contribuer à rapprocher ces deux œuvres, c'est surtout le traitement du visible et de l'audible qui fait le joint entre Joyce et Dante.

Il faut d'abord noter que le *maestro di color che sanno*, tout en résidant aux Limbes, voire « parmi ceux qui sont en suspens », selon la définition qu'en donne Virgile pour lui-même et les autres (« Io era tra color che son sospesi », *Enf.* II, 52), n'habite pas au même endroit des Limbes que Virgile. En effet, Virgile, *fioco*, faible par manque de lumière¹, vit dans un *loco* à peine éclairé par un *foco*, un feu. Il fait partie de la « bella scuola » des poètes païens, alors que le *maestro di color che sanno* appartient à cette *filosofica famiglia* qui demeure dans un lieu baigné de lumière (« in luogo aperto, luminoso e alto », IV, 116). Il va sans dire que le comportement de Dante et de Virgile ne sera pas le même quand ils traverseront ces deux lieux différemment éclairés.

À l'entrée des Limbes, une voix mystérieuse et presque autoritaire se fait entendre par ces mots :

« Onorate l'altissimo poeta :
l'ombra sua torna, ch'era dipartita »
(*Enf.* IV, 80-81)

« Rendez honneur au très digne poète,
son ombre est de retour, qui nous manquait ».

Le nom de ce poète suprême (Virgile) est toutefois passé sous silence. Pour le reste, c'est Virgile lui-même qui prendra la parole dans ces ténèbres pour aider son disciple à identifier, dans la presque obscurité des Limbes, les quatre ombres majestueuses dont il ne perçoit que le mouvement (« vidi quattro grand'ombra à noi venire », v. 83). Le maître de Dante ne se contente pas de les nommer, il décrit encore leur attitude et précise même

1. Pour une analyse plus détaillée de ce passage de l'*Enfer* et de ce qui suit, cf. Roger Dragonetti, « Chi per lungo silenzio pareo fioco », *Studi danteschi*, XXXVIII, 1961, pp. 47-74.

leur ordre d'apparition afin que son disciple puisse mieux les reconnaître quand ces ombres lui seront plus proches :

Lo buon maestro cominciò a dire :
« Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sí come sire.
Quelli è Omero poeta sovrano ;
l'altro è Orazio satiro che vène ;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.
(IV, 85-90)

Et le bon maître alors reprit : « Admire
celui qui tient en la main cette épée ;
il va devant les trois comme leur sire ;
c'est lui le souverain poète Homère.
Vient après lui Horace satirique,
ensuite Ovide et pour finir Lucain.

Dante, qui sait aussi bien conter que compter, laissera la cinquième place à son maître. Il n'hésitera pas, cependant, à se déclarer le sixième (« sì ch'io fui sesto fra cotanto senno », v. 131) (encore que *sesto*, signifiant également « sextant », pourrait indiquer la première place, la plus importante, soit la pièce principale de ce Cercle de poètes).

Cosí andammo in fino alla lumera,
parlando cose che 'l tacere è bello,
Sí com'era 'l parlar colà dov'era.
(IV, 103-105)

Ainsi allâmes-nous vers la clarté,
disant choses qu'il plaît ici de taire
comme là-bas bel était de parler.

La traversée des ténèbres habitées mèneront Dante et Virgile jusqu'à la lumière. Dans cette *lumera*, qui conserve en silence les paroles qui y ont été prononcées, Dante énumère une série de personnages illustres, mythiques, historiques, etc., jusqu'à ce qu'il arrive, non cependant sans avoir dû élever le regard, au « maître de ceux qui savent » :

Poi ch'innalzai un poco piú le ciglia,
vidi 'l maestro di color che sanno
seder tra filosofica famiglia.
Tutti lo miran, tutti onor li fanno :
quivi vid'io Socrate e Platone,
che 'nnanzi alli altri piú presso li stanno ; [...]
(IV, 130-135)

Puis relevant un petit le sourcil
je vis le maître à tout homme sachant
assis parmi la gent philosophique.
Tous lui rendent honneur, tous le remirent :
ici vis-je Socrate avec Platon
plus près de lui par devant tous les autres ;

Les commentateurs de Dante ont bien sûr reconnu Aristote (à preuve, notamment, le silence dans lequel ce nom est maintenu dans ce chant). Cette périphrase apparaît aussi, toutefois, comme un piège tendu aux historiens de la poésie en quête d'identification. Il nous semble en effet plus intéressant de relever ici l'analogie de traitement entre « l'al-tissimo poeta » et ce philosophe suprême qui siège plus haut que tous les autres. Aucun des deux n'est en effet nommé, comme si la place qu'ils occupaient défiait toute identification ou que leur notoriété était telle qu'ils pouvaient tout aussi bien passer incognito. Mais, tandis que le premier est désigné comme une ombre, le second est présenté en pleine lumière : ainsi que le laisse entendre Joyce, il n'est pas seulement le maître de ceux qui savent, il est aussi le maître des couleurs, de toutes ces couleurs qui tirent leur savoir de la lumière qui les traverse, des couleurs du savoir qui font signe comme autant de lettres.

Que Dante ait considéré l'opération poétique comme une liaison de lettres nouées entre elles par la lumière du rythme intérieur ne fait aucun doute si l'on se rappelle l'étymologie ancienne (*auieo*) à laquelle il a recours lorsqu'il s'agit de définir le sens du mot *poète*¹. Une des représentations les plus étonnantes en est le ciel de Jupiter, où l'apparition des lettres n'est que l'effet du mouvement des âmes du ciel :

sí dentro ai lumi sante creature
 volitando cantavano, e faciensi
 or *D*, or *I*, or *L* in sue figure.
 Prima, cantando, a sua nota moviensi ;
 poi, diventando l'un di questi segni,
 un poco s'arrestavano e taciensi.
 (*Par.* XVIII, 76-81)

ainsi chantant, de saintes créatures
 voletaient enflammées, et figuraient
 s'entreliant un *D*, un *I*, un *L*...
 Le chœur, d'abord, dansait de note en note,
 puis façonné en l'une ou l'autre lettre
 s'arrêtait un petit, faisant silence.

Rien de plus proche de la définition que Dante s'attribue en poète lorsqu'il dit :

[...] « *I' mi son un, che quando
 Amor mi spira, noto, e quel modo
 ch'e' ditta dentro vo significando* ».
 (*Purg.* XXIV, 52-53)

« Je suis un homme qui chante
 quand souffle Amour, et vais en telle guise
 signifiait comme il dicte en mon âme ».

Le *significando*, le processus de signifiante, prend ici toute sa valeur : ce qui est noté est le signe de la dictée intérieure qui lui est antérieure. Il ne s'agit pas de comprendre *significando* dans le sens de « manifester » en vue d'une compréhension, car tout le *Paradis* est là pour nous montrer que le mouvement ascensionnel va vers une impossi-

1. Cf. Roger Dragonetti, « La conception du langage poétique dans le *De Vulgari Eloquentia* de Dante », dans *Aux frontières du langage poétique (Études sur Dante, Mallarmé, Valéry)*, *Romanica Gandensia*, IX, Gand, 1961, pp. 9-77, et « Auctor, autor, actor », *Lettres de l'École. Bulletin intérieur de l'École freudienne de Paris*, 1/25, 1979, pp. 186-96.

bilité du dire poétique, et ce dès le début (« Trasumanar significar per verba non si poría » : « Outrepasser l'humain », humain langage ne peut dire que c'est », *Par.* I, 70-71). Le mouvement rythmique reste à jamais fermé comme la « circolata melodia » qui « si sigillava », se scellait, avant que le nom de Marie ne résonne dans l'air (*Par.* XXIII, 109-11). Parce que le *sigillo*, l'empreinte, reste absolument en deçà de toute compréhension. Même la « figure du sceau » ou des clés peuvent égarer, comme le rappelle encore saint Pierre :

Non fu nostra intenzion [...]
né che le chiavi che mi fuor concesse
divenisser signaculo in vessilo
che contra battezzati combattesse ;
né ch'io fossi figura di sigillo
a privilegi venduti e mendaci [...]
(*Par.* XXVII, 46-53)

Tel n'était notre vœu [...]
ni que les clefs qui me furent commises
devinssent un signacle en étendard
à guerroyer contre gent baptisée ;
ni qu'on me mît à sceller par figure
privilèges vendus et mensonges [...].

La lecture de Dante réserve pas mal de surprises si on n'y fait pas très attention, car les mots sont liés de telle façon qu'il faut parcourir tout le réseau des emplois différents pour découvrir qu'ils renvoient toujours, sous leur diversité de signes, à leur in-signifiante, résorbée qu'elle est par ce rythme inexprimable. C'est pourquoi Béatrice dira à Dante qu'il portera écrites au cœur des choses qu'il taira (« portera'ne scritto nella mente di lui, e nol dirai », *Par.* XVII, 91-92). De nombreux égarements peuvent se produire chez le lecteur qui se contenterait de la compréhension univoque proposée par les commentateurs. Ainsi le passage suivant, qui concerne toujours le ciel de Jupiter :

Mostrarsi dunque in cinque volte sette
vocali e consonanti ; ed io notai
le parti sí, come mi parver dette.
« DILIGITE IUSTITIAM » primai
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto ;
« QUI IUDICATIS TERRAM » fur sezzai.
(*Par.* XVIII, 88-93)

En cinq fois sept voyelles ou consonnes
s'unirent donc les feux ; et je pris note
du détail, dans la forme où fut dicté.
DILIGITE IUSTITIAM, ce verbe
et ce nom furent peints en incipit ;
et en après, *QUI IUDICATIS TERRAM*.

On peut comprendre, et traduire, ce vers par : « elles se montrèrent en se disposant en trente cinq entre voyelles et consonnes (cinq fois sept). Mais si on a suivi le *volitare* des âmes-lumières, on comprendra *volte* dans le sens de « volutes » et *sette* dans le sens de

secate, « coupé ». Ce qui donne le sens suivant : voyelles et consonnes parurent coupées (ou séparées) en cinq parties, à savoir en cinq mots. Ce qui justifie le *vocabol quinto* du vers suivant :

Poscia nell'emme del vocabol quinto
rimasero ordinate [...].
(94-95)

Mais au cinquième mot, sur la lettre *M*
l'essaim resta rangé [...].

À vrai dire, même ce mouvement visible qui devient figure n'est que la représentation d'un rythme plus secret autour duquel s'ordonnent toutes les couleurs rhétoriques des fictions les plus raffinées. De sorte que, si l'on voulait résumer grossièrement le trajet parcouru par Dante dans l'outre-tombe, on pourrait dire qu'on passe à un effacement de la couleur par manque du corps qui la supporte. La couleur ne peut évoluer que vers le noir, où le visible est pur fiction de l'imaginaire : c'est-à-dire vers l'enfer, peuplé par cette « vanità che par persona », cette « vainerie à semblant de personne » (*Enf.* VI, 36). En transitant par le Purgatoire, où le corps de Dante fait son apparition consistante, on en arrive au règne où les corps glorieux ne sont rendus sensibles que grâce à la lumière et à leur déplacement, pour enfin se résumer dans cette image du Verbe qui les rassemble tous dans le rythme intérieur invisible.

Qui, mieux que Joyce le poète qui désagrège le langage et ses fictions, non sans en produire d'autres, imprévisibles, aurait pu mieux comprendre le sens de la *couleur* dantesque ? Qui mieux que Joyce aurait pu comprendre le sens de cette écriture en creux dans le visage des gourmands dont le corps aveugle et décoloré dit la *vera nominanza* :

Nelli occhi era ciascuna oscura e cava,
palida nella faccia, e tanto scema,
che dall'ossa la pelle s'informava :
[...]
Parean l'occhiaie anella senza gemme :
chi nel viso delli uomini legge « omo »
ben avría quivi conosciuta l'emme.
(*Purg.* XXIII, 22-33)

Ès yeux chacune était obscure et cave,
pâle en son teint et de chair tant havie
que la peau dessus l'os était moulée.
[...]
Les trous des yeux semblaient anneaux sans gemmes.
Qui lit HOMO sur la face de l'homme
parmi la leur eût l'emme bien connue.

L'*emme del vocabol quinto* est le même que façonne la terre du corps sur le visage des gourmands, encore que celui du Paradis soit fait d'une écriture devenue, par étapes, lumineuse. Il n'en reste pas moins que, chez les gourmands, c'est la *favilla* qui scintille dans la voix et non l'aspect ou le sens des mots qui permettent une reconnaissance :

ma nella voce sua mi fu palese
ciò che l'aspetto in sé avea conquiso.
Questa favilla tutta mi raccese
mia conoscenza alla cangiata labbia.
(*Purg.* XXIII, 44-47)

mais en sa voix me fut bien manifeste
ce qui en ses semblants était détruit.
Cette étincelle en moi ralluma toute
l'accointance des traits défigurés.

On pourrait multiplier les exemples de ce mouvement rythmique antérieur et intérieur à la vision. Cette trace indélébile, invisible et indicible, est ce qui permet, dans l'obscurité du lieu ou du corps non moins que dans l'éblouissement de la lumière, de reconnaître et de nommer ce nom « che piú dura e che piú onora » (« qui plus dure et honore », *Purg.* XXI, 85), celui de l'homme véritable. Or, les poètes, les vrais artistes, ne se trompent pas à ce sujet, quel que soit leur domaine. Nous terminerons par l'exemple que nous offre un peintre célèbre, Holbein, l'auteur de ce tableau célèbre, *Les Ambassadeurs*, admiré par Baltrusaitis et Lacan, auxquels a cependant échappé la fine fleur de cet os creux posé par terre au milieu d'un décors somptueux. On peut bien sûr y lire, comme chez les gourmands, le mot *OMO*, mais il y a plus. Car cet os, ce crâne déformé, tient lieu de signature : celle de Holbein, qui, en flamand, signifie « os creux » ou « jambe creuse » (Hol-bein). La tête et les jambes, ou le rythme jambique de Joyce.