



PROJECT MUSE®

---

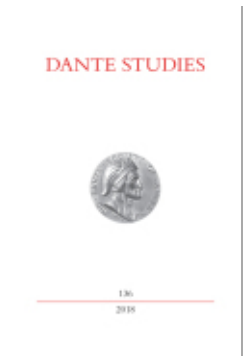
Dante en rêveur médiéval : « Memoria » funéraire et  
récit autobiographique

Jean-Claude Schmitt

Dante Studies, Volume 136, 2018, pp. 187-200 (Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/das.2018.0009>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/728570>

## Dante en rêveur médiéval : « Memoria » funéraire et récit autobiographique

JEAN-CLAUDE SCHMITT

En 2017, j'ai publié avec ma collègue latiniste Gisèle Besson une anthologie de récits de rêve personnels dus à une trentaine d'auteurs médiévaux entre le III<sup>e</sup> siècle et le début du XVI<sup>e</sup> siècle (Besson-Schmitt 2017). Tous ces récits ont en commun d'avoir été mis par écrit, le plus souvent en latin, par les rêveurs eux-mêmes : ceux-ci, auteurs et rêveurs à la fois, s'y mettent en scène, expliquent les circonstances de leurs rêves et en proposent parfois une interprétation. Ces récits participent de la forme médiévale de l'écriture autobiographique, dont ils sont un moyen d'expression privilégié (Schmitt 2003, et 2007) ; dans certains cas, ils se présentent comme ce qu'on pourrait appeler des "autoportraits oniriques", comme nous avons pu le soutenir à propos d'Albrecht Dürer, maître de l'autoportrait et par ailleurs premier artiste à avoir peint son propre rêve, en 1525 (Besson-Schmitt 2017 : 461–466 et ill.).

Les rêves médiévaux, comme c'est le cas dans la Bible ou plus généralement encore dans les cultures traditionnelles qu'étudient les ethnologues, ont avant tout une valeur prémonitoire : ils annoncent au rêveur—et à travers lui au groupe auquel il appartient—ce que le temps à venir lui réserve ; le plus souvent ils lui prédisent une mort imminente et l'incitent à s'y préparer. Dans le milieu chrétien et le plus souvent monastique ou clérical d'où émanent ces textes (du moins jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle), le rêve est ainsi un appel à se convertir, la conversion étant le préalable à une bonne mort chrétienne. La mort et les morts forment l'horizon des "somnia" médiévaux : ceux-ci informent le rêveur sur l'outre-tombe, le mettent en garde contre les terreurs de la damnation, lui dépeignent le sort malheureux de ses parents défunts dans l'au-delà ; ces derniers lui apparaissent fréquemment en rêve pour solliciter de sa part des "suffrages", c'est-à-dire des prières, des messes et des aumônes destinées aux pauvres, propres à abréger les peines qu'ils subissent au purgatoire et à leur permettre d'accéder plus vite au paradis (Schmitt 1994).

De telles observations auraient dû nous inciter à inclure dans notre anthologie les rêves personnels de Dante. Nous ne l'avons pas fait parce qu'il nous semblait, sans doute à tort, que l'écart était trop grand entre la simplicité apparente, sinon la spontanéité de la plupart de nos récits, et l'ample monument littéraire élaboré par le grand poète toscan. En un mot, face à cette œuvre immense et insigne, un soupçon nous a retenus de l'inclure dans notre anthologie : celui d'un cas relevant davantage de la fiction littéraire que du témoignage vécu. Pourtant, nous savons bien que les rêves, y compris les nôtres, ne sont connus qu'à l'état de récits de rêve, et que tout récit de rêve est nécessairement une reconstruction, autrement dit une fiction. Nos auteurs n'échappent guère à la règle, pas plus que Dante, dont le témoignage mérite donc d'être pris en compte, au même titre que les autres, dans une histoire de la mort et des rêves au Moyen Âge.

Elisa Brilli a été bien inspirée de nous faire l'amical reproche de cette omission. Elle m'a mis au défi de faire descendre ce dernier du piédestal imposant où la tradition érudite l'a campé pour le ramener dans les rangs de nos autres auteurs-rêveurs et cesser ainsi de faire de lui une exception. Elle m'a aussi indiqué le travail récent de Mirko Tavoni, selon lequel la *Commedia*, loin de n'être qu'une "fiction" littéraire, renvoie à une expérience vécue et véridique du rêve personnel de l'auteur (Tavoni 2015a). Selon Tavoni, Dante a mis par écrit un "dream vision", équivalent anglais de l'expression latine commune "visio in somniis". Cette expression latine, comme sa traduction anglaise, désignent le rêve ("somnia", plus souvent au pluriel "somnia") comme appartenant à la catégorie plus large des "visiones" et plus exactement, dans les termes de Saint Augustin, de la "visio spiritalis". Cette notion inclut un large spectre d'activités imaginaires, éprouvées parfois dans le sommeil (quand il s'agit du rêve proprement dit), mais souvent aussi dans un état de somnolence, de semi-veille ou même de veille. Les auteurs médiévaux usent du mot *visio* pour parler de telles expériences visionnaires, mais parfois aussi pour parler des rêves proprement dits, sans utiliser toujours le mot "somnia". Dans de tels cas, faute de la mention spécifique du "somnia", c'est la mention du "somnia" [sommeil] et surtout de l'"evigilare" [s'éveiller] qui nous permet d'identifier spécifiquement un rêve. Autant que le vocabulaire latin consacré par la tradition augustinienne, les termes utilisés par Dante dans l'ensemble de son œuvre, dans la langue vernaculaire comme en latin—non

seulement “*somnium*”, “*sogno*”, “*sognare*”, pris dans un sens général, mais également “*pensiero*”, “*visione*”, “*maravigliosa visione*”, “*immaginazione*”, “*fantasia*”—traduisent la variété de telles expériences où l’esprit divague librement dans un état semi-conscient propice aux souvenirs et à la création poétique.

Je voudrais donc tester chez Dante la pertinence du lien entre rêve et écriture autobiographique. Pour ce faire, il me semble judicieux de ne pas commencer par la *Commedia*, mais d’examiner plutôt les expériences oniriques et “imaginaires” personnelles que l’auteur a relatées dans la *Vita Nova*, histoire de sa *vie renouvelée* par l’amour et le deuil de Béatrice.

Dès le premier chapitre, Dante définit son ouvrage comme copié d’après le “*libro de la mia memoria*” [livre de sa mémoire]. Écrit en 1295 ou peu après, c’est-à-dire deux à cinq ans après la mort de Béatrice le 8 (?) juin 1290, tout le livre est consacré à la mémoire d’une *morte*. Certes, par-delà et en dépit de la mort, il s’agit pour Dante de retrouver *vivante* celle qu’il a tant aimée, mais le livre est tout entier placé sous le signe de la mort et de la mémoire funéraire, de ce que le Moyen Âge nommait précisément *memoria*. Dante ne dit pas autre chose quand, dans la chanson *Li occhi dolenti* (lignes 43–48, dans *VN XXXI* d’après l’édition Barbi que je suis ici), il écrit que :

Dannomi angoscia li sospiri fore,  
Quando ‘l pensiero ne la mente grave  
Mi reca quella che m’ha il cor diviso:  
E spesse fiate pensando a la morte,  
Venemene un disio tanto soave,  
Che mi tramuta lo color nel viso.  
E quando ‘l maginar mi ven ben fiso,  
Giugnemi tanta pena d’ogne parte  
Ch’io mi riscuoto per dolor ch’i’ sento

[le souvenir en ma triste mémoire fait apparaître celle par qui mon cœur est brisé, et souventes fois, quand à la Mort je pense, de celle-ci mon cœur si fortement s’éprend que sa pâleur se peint sur mon visage. Quand son image plus ne me quitte, si grand souffrir m’assaille de toute part que la douleur que j’éprouve me réveille (. . .)].

On ne saurait mieux décrire en termes poétiques l’apparition d’une *revenante* ou, en termes psychanalytiques, le difficile *travail du deuil*, chantier éternel de l’amant inconsolable—la *Commedia* bien plus tardive en témoigne encore.

Le souvenir de Béatrice est coloré, comme le sont du reste la plupart de nos souvenirs (Pastoureau 2010). Il est remarquable que le premier souvenir évoqué, celui de la rencontre originelle alors que Dante et Béatrice n'étaient âgés que de neuf ans, resurgisse à la fin du livre par le rappel de la couleur rouge du vêtement porté par la fillette lors de leur première rencontre : plus d'un an après la mort de l'aimée, l'auteur éprouve une "forte imaginazione" [forte imagination] de Béatrice à nouveau vêtue de rouge, ce qui fait monter à ses yeux des larmes elles aussi teintées de couleur pourpre, la couleur du sang et du martyr (*VN* XXXIX.1). Cette couleur contraste avec le blanc du vêtement de Béatrice âgée de dix-huit ans, symbole de vertu (*VN* III.1), mais aussi avec la pâleur et la blancheur de la mort qui accompagnent les apparitions de Béatrice morte au cours du récit (*VN* XXIII.8).

Entre temps, la mort scande l'ensemble du livre : c'est d'abord au chapitre XXII la mort du père de Béatrice (le 31 décembre 1289, s'il s'agit bien de Folco de Ricovero Portinari) et l'évocation du rituel du deuil et de l'affliction de Béatrice, dont Dante n'est pas le témoin direct mais dont des femmes—préposées par la coutume au rituel funéraire—lui font le récit. Tout de suite après et sous le coup de l'émotion, Dante imagine la mort de Béatrice puis, neuf jours plus tard, sa propre mort et les lamentations rituelles—sa description imaginaire fait penser au *pianto rituale* décrit par Ernesto De Martino (1976)—des "donne scapi-gliate" [des femmes échevelées] autour de sa dépouille (*VN* XXIII.4). Paradoxalement, de la mort réelle de Béatrice, qui intervient six mois plus tard (*VN* XXVIII), Dante ne dit volontairement que peu de choses. Il semble pourtant qu'aussitôt après, le chapitre XXIX—qui théorise l'usage récurrent dans tout le livre du nombre 9—dresse une sorte de "portrait astrologique" de la défunte. Là encore, Dante, loin d'être isolé à son époque, cherche à définir par l'usage des nombres en rapport avec les conjonctions astrales—en l'occurrence le nombre neuf—la personnalité et le destin de la personne aimée. À partir de la fin de Moyen Âge, l'astrologie et les horoscopes occupent une place croissante dans les préoccupations des lettrés ; ils amènent par exemple à se soucier de la date et de l'heure de sa naissance, lesquelles par le passé étaient ignorées (Schmitt 2009, et 2017). Dante ne fait pas exception : Béatrice avait neuf ans lorsque qu'il l'aperçut pour la première fois (*VN* II) et neuf ans de plus lors de la deuxième rencontre à la neuvième heure du jour (*VN* III) ; sa première apparition dans un rêve de Dante eut lieu à la première des

neuf dernières heures de la nuit (*ibid.*) ; elle était née lors d'une conjonction providentielle des "neuf cieus mobiles" et mourut à la première heure du "neuvième jour du mois" ; surtout, "elle fut elle-même ce nombre" qui, produit du nombre trois multiplié par lui-même, incarne la perfection de la divine Trinité. On comprend mieux dès lors que la mort charnelle de Béatrice n'ait pas à être décrite : compulsivement répété, le nombre neuf est le signe et l'instrument de sa divinisation et de la perpétuation de sa mémoire par-delà le trépas.

Autre moment clef de la *memoria* funéraire : l'anniversaire de la mort de Béatrice. Autant la culture médiévale a négligé très longtemps (jusqu'à l'époque de Dante justement) la date—l'année et même le jour—de la naissance des individus, autant le jour de la mort dans le cycle annuel de la liturgie des défunts avait la plus haute importance. Non seulement le chapitre XXXIV est tout entier dédié à cette étape essentielle de la mémoire funéraire, mais Dante marque celle-ci doublement par la réalisation d'un sonnet et surtout par un dessin sur une tablette, comme s'il voulait renouer avec la vocation funéraire antique de l'*imago*. Il ne dessine pourtant pas un portrait de mémoire de Béatrice, même si la fonction première du portrait, dans l'antiquité romaine comme à la fin du Moyen Âge, est de garder une image fidèle des défunts (Olariu 2009). Au contraire, il produit une image sublimée de l'ange qu'elle est devenue par la grâce de la bonne mort chrétienne, "nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria" [au ciel de l'humilité où est Marie] (*Era venuta ne la mente mia*, premier commencement, ligne 3, dans *VN* XXIV). Le dessin de l'ange et le sonnet dédié à la mémoire de Béatrice ne font qu'un : c'est en dessinant que Dante conçoit le sonnet et, inversement, ce dernier confirme le destin céleste de la défunte. De l'image angélique dessinée par Dante il faut aussi rapprocher ce qui est dit au chapitre XL à propos de la Sainte Face du Christ de la Passion, la *Veronica*, que les pèlerins affligés s'en vont contempler à Rome : Dante opère une double captation de cette autre image de mémoire qu'est la sainte icône, d'une part, en l'assimilant implicitement à son propre dessin et, d'autre part, en imaginant que les larmes des pèlerins envahissent la ville entière pour pleurer la disparue au moins autant que les souffrances du Christ.

Si la mort de Béatrice est à peine évoquée, elle n'en structure pas moins la mémoire que Dante conserve d'elle dans la douleur et, par suite, le livre qu'il lui consacre. Tout le livre, je le répète, s'adresse à Béatrice morte. La seule différence, c'est que la première moitié évoque

son souvenir alors qu'elle était *encore vivante*, tandis que la seconde est consacrée à son souvenir depuis qu'elle a quitté la vie. Il est remarquable que les modalités de la mémoire de Dante changent d'une partie à l'autre de l'ouvrage à partir de cet événement crucial. Dans l'économie du livre entier, ces modalités sont de trois sortes.

La première est le souvenir de *rencontres physiques* avec Béatrice vivante. Dante les a énumérées et décrites avec netteté, en insistant sur le trouble intense qui s'est emparé de lui à chacune de ces apparitions : aux chapitres II (quand les deux enfants sont âgés de neuf ans), III (neuf ans plus tard exactement), V (à l'église), X (quand elle refuse de le saluer), XIV (à l'occasion d'une noce). Au chapitre XVIII, au contraire, son espoir de la voir est déçu et son dialogue avec une dame lui fait comprendre que la proximité physique avec l'aimée et la simple éventualité que Béatrice le reconnaisse lui ont définitivement échappé, ce qui le fait opter pour la création d'un nouveau type de poésie, la "poesia de la loda".

La deuxième modalité de la mémoire consiste, dans la première comme dans la seconde partie du livre, en "pensées", "imaginations", "visions" difficiles à définir, par lesquelles Dante ne cesse de retrouver virtuellement l'objet de son amour. Avant la mort de Béatrice, c'est particulièrement le cas aux chapitres IX (Amour lui apparaît et lui parle), XXIII (j'y reviendrai plus tard) et XXIV (quand lui apparaissent successivement Amour puis une "gentille dame", Jeanne, qu'il renomme Primavera, soit "prima verrà", celle qui "vient la première" pour annoncer la venue de Béatrice, par analogie avec le Précurseur, saint Jean Baptiste, annonçant la venue du Christ). Ces expériences sont éclairées par les réflexions de Dante sur la liberté de la poésie lyrique en langue vernaculaire, qui permet de traiter d'Amour comme d'une substance (chapitre XXV) et sur les effets sur son esprit et sur sa mémoire de la *vertù* de la Gentilissima (chapitres XXVI–XXVII). Cependant, après la mort de Béatrice, les "imaginations" de Dante changent de nature : elles participent désormais, classiquement, au difficile *travail du deuil* de l'amant obsédé par le souvenir de celle qu'il a définitivement perdue : il l'imagine au ciel avec les anges où l'Éternel, dont il est jaloux, l'a ravie (VNXXXI), il célèbre le premier anniversaire de sa mort en écrivant un sonnet commençant par "Era venuta ne la mente mia" [Elle était venue à ma mémoire] (VNXXXIV), une forte "imagination" de Béatrice en habits rouges le saisit à l'heure de none (VNXXXIX), et, pour finir, une "vision admirable" s'empare de lui et le convainc de ne plus parler de

Béatrice avant de pouvoir traiter d'elle dignement (VN LXII), une résolution qui sera interprétée a posteriori comme l'annonce de la *Commedia*.

Enfin, la troisième modalité de la mémoire de Dante est celle du rêve, expressément attesté aux chapitres III et XII et mentionné indirectement au chapitre XXIII. La différence est frappante par rapport aux deux modalités précédemment signalées : en effet, Dante ne rêve de Béatrice que dans la première partie de son livre, autrement dit il ne rêve d'elle que lorsqu'elle est encore vivante ; dans la deuxième partie, quand elle est morte, certes il se souvient d'elle très intensément, dans des "immaginazioni" comme on vient de le voir, mais il ne rêve pas d'elle. C'est à la charnière de ces deux parties du livre et de ces deux modalités du souvenir que se trouve le chapitre XXIII, où Béatrice est censée être encore vivante, mais où Dante imagine dans un état de vision qu'elle est déjà morte. Examinons brièvement ces trois récits successifs.

Le premier rêve fait suite immédiatement à la première rencontre avec Béatrice : il en est la conséquence et il la prolonge (VN III). L'espace (la solitude de la chambre) et le temps (la quatrième heure de la nuit ou première des neuf dernières heures de la nuit) du sommeil et du rêve qu'il permet sont soigneusement précisés ; l'heure matinale est traditionnellement tenue pour une garantie de la 'véracité' du rêve. Dante se décrit saisi par un "soave sonno" [un sommeil suave], puis, à la fin de sa "visione" [vision], s'éveillant brusquement sous l'effet de l'angoisse qu'elle suscite en lui. Le contenu du rêve se coule dans la trame dramatique du récit du *Cœur mangé*, bien connu de la lyrique amoureuse médiévale (1979) : Dante voit en rêve Amour tenant dans ses bras Béatrice endormie puis la réveillant pour lui faire manger le cœur de son amant, avant de sembler l'enlever vers le ciel. Le rêve n'a pas qu'une dimension visuelle, il comporte aussi une dimension auditive : Amour prononce des paroles que Dante ne comprend pas, sauf quand il se désigne en latin comme son maître (*Ego dominus tuus*).

Au chapitre XII, le rêve et le sommeil sont de nouveau soigneusement situés dans l'espace et le temps : Dante s'endort dans sa chambre, le rêve survient "quasi nel mezzo de lo mio dormire" [vers le milieu de mon sommeil] (VN XII.3) ; à la fin, la disparition d'Amour interrompt son sommeil, mais si soudainement qu'il se souvient du rêve qu'il vient de faire "ne la nona ora del die" [vers la neuvième heure du jour] (VN XII.9). Une fois encore, Amour, jeune et vêtu de blanc, est le principal protagoniste du rêve et Dante le reconnaît parce que "assai fiata ne li



miei sonni m'aveva già chiamato" [plusieurs fois déjà, il lui était apparu et l'avait interpellé "dans mes songes"] (*VN XII.4*). Cette indication peut renvoyer au rêve d'Amour du chapitre III, mais aussi à l'imagination d'Amour vêtu en pauvre pèlerin du chapitre IX, ou encore à d'autres songes que Dante n'aurait pas notés explicitement. Deux aspects distinguent ce rêve de celui du chapitre III : ici, un véritable dialogue, en partie en latin, en partie en langue vulgaire, s'instaure entre Amour et Dante endormi et scande tout le déroulement du rêve. Béatrice en est l'unique objet, mais contrairement au rêve précédent, elle n'y apparaît guère. D'une certaine façon, Amour doit donc se substituer à elle pour expliquer son comportement à Dante : c'est par souci des convenances qu'elle a évité de le saluer lorsque leurs chemins se sont récemment croisés (*VN X*).

Au chapitre XXIII, Dante ne narre-t-il pas un troisième "rêve", qu'il aurait fait alors qu'il était gravement malade et alité depuis neuf jours ? Comme on l'a rappelé plus haut, de douloureuses pensées l'assaillent dans son délire au sujet de la mort prévisible de Béatrice et de sa propre mort, que lui prédisent "des femmes échevelées". Puis Amour lui annonce la mort de Béatrice—ce qui lui tire un flot de larmes tant corporelles qu'imaginaires ; il voit une multitude d'anges monter au ciel vers une "nebuletta bianchissima" [une petite nuée très blanche] (*VN XXIII.7*), qui est l'âme bienheureuse de Béatrice, tandis que les femmes semblent couvrir d'un voile blanc le visage de la défunte. Dans sa douleur, Dante appelle sur lui la Mort, puis imagine qu'il organise dignement les funérailles de Béatrice tout en regardant au ciel, tandis que dans la réalité de sa chambre une jeune femme puis d'autres femmes entreprennent de le tirer de son sommeil et de le reconforter ; il leur fait le récit de ce qu'il a vu, taisant toutefois le nom de Béatrice.

Le contenu de cette troisième expérience visionnaire semble différent des rêves précédents. Est-il légitime de parler ici encore de "rêve" ? Les limites spatio-temporelles caractéristiques du songe ne sont pas énoncées clairement comme dans les deux autres récits ; du reste, Dante ne dit pas explicitement qu'il a rêvé, mais parle de "pensare" [penser], d'"imaginare" et "imaginazione" [imagination, mot répété un grand nombre de fois], ainsi que de "fantasia" [fantasmes]. Ce sont les dames s'empresant à son chevet et le voyant pleurer malgré lui qui le croient endormi et rêvant : "elle si trassero verso me per isvegliarmi, credendo che io sognasse, e diceanmi: 'Non dormire più'" [elles vinrent vers

moi pour me réveiller, croyant que je rêvais et elles me disaient : ‘Ne dors plus’] (*VN* XXIII.12). Dante, une fois apaisé, comprend que son imagination l’a abusé et reconnaît “lo fallace imaginare” [l’erreur de son imagination] (*VN* XXIII.15). La chanson *Donna pietosa* (v. 44–45), qui fait suite au récit, précise qu’il était dans son “vano imaginare” [une vaine imagination], et plus loin, qu’il avait vu des “dubitose cose” [de fallacieuses choses]. L’expérience de Dante s’apparente ainsi, de son propre aveu, aux fantasmes, l’équivalent du latin “phantasma, -atis” que la tradition cléricale a pendant des siècles attribués aux pouvoirs illusionnistes du diable. À ce sujet, on peut se référer aux classifications médiévales des songes depuis Macrobe, particulièrement à la catégorie de “phantasma” définie dans le traité pseudo-augustinien *De spiritu et anima* aujourd’hui attribué à Alcher de Clairvaux (Besson-Schmitt 2017: 234). Mais le diable illusionniste n’est pas présent dans le récit de Dante, qui ramène à lui-même, à ses propres désirs et à ses contradictions, la cause de ses erreurs, à l’inverse des rêves ‘vrais’ des chapitres III et XII. Pourtant, quand Dante écrit la *Vita Nova*, la prédiction de la mort de Béatrice s’est réalisée depuis cinq ans au moins. Son “imaginar fallace” [l’erreur de son imagination] (*Donna pietosa*, v. 65), qu’il pouvait juger comme tel au moment où il en faisait l’expérience dans son lit de douleur, s’est depuis révélée véridique : de manière pathétique, Dante, au moment où il écrit, n’a plus d’autre recours que de vouloir décrédibiliser le fantasme terrifiant dont il sait bien qu’il lui disait la vérité.

Mais l’histoire ne s’arrête pas là puisque, dix ans plus tard, Dante, en composant la *Commedia*, peut enfin dignement louer Béatrice, comme il en avait manifesté l’intention à la fin de la *Vita Nova*. Dans ce but, le contenu chrétien est pleinement rétabli, qu’il s’agisse des trois lieux de l’au-delà, du rôle des anges, de la procession des saints et de la béatitude céleste accordée à Béatrice. C’est à la fin de son périple au *Purgatoire* que Dante rencontre enfin la défunte, sur les bords du fleuve Léthé, le fleuve de l’Oubli, avant qu’ils ne pénètrent ensemble au *Paradis*. Béatrice reproche à Dante ses manquements à son amour (*Purg.* XXX) et le pousse à se repentir de s’être laissé attirer vers d’autres femmes en négligeant de cultiver sa mémoire dès l’instant de sa mort (*Purg.* XXXI) : ces reproches font directement écho aux chapitres XXXVI, XXXVII et surtout XXXVIII de la *Vita Nova*, où Dante, bien qu’endeuillé par la mort de Béatrice, avouait éprouver de l’attrait pour “de li occhi de la donna che tanto pietosa ci s’hae mostrata” [les yeux si gentils de la

dame qui s'est montrée pour nous si compatissante] (VN XXXVIII.3). Béatrice lui rappelle qu'elle l'a mis en garde "e in sogno e altrimenti" [en songe et autrement] (*Purg.* XXX, 134) contre l'oubli de leur amour. Se confirme ainsi l'intertextualité de la *Commedia* et de la *Vita Nova*, qui est même rendue explicite quelques vers plus tôt quand Béatrice accuse Dante de ne pas avoir tenu les promesses de sa "vita nova" (*ibid.* 116). Toute l'œuvre, comme l'écrit Mirko Tavoni, relève du genre du "dream vision", avec en plus un procédé de mise en abyme qui permet à Dante d'éprouver un "rêve dans le rêve". Ainsi, au chant XXXII, 68–84, Dante expliquera qu'il n'a pas dit comment il s'était endormi avant de bénéficier de sa vision, parce que l'entrée dans le sommeil ne se perçoit pas, bien qu'il puisse dire en revanche comment il s'est éveillé, lorsqu'un "splendor mi squarciò 'l velo del sonno" [une splendeur me déchira le voile du sommeil] (*Purg.* XXXII, 71–72) : il entend la voix de Matelda le sommant de se lever et il compare son expérience à celle que vécurent les apôtres Pierre, Jean et Jacques lors de la Transfiguration du Christ. Cette surinterprétation chrétienne de son expérience onirique par référence à un épisode visionnaire central des évangiles est conforme à la tonalité chrétienne de la *Commedia*. Mais elle contraste avec l'absence presque totale de telles références dans la *Vita Nova*, dont l'inspiration est toute courtoise, même si la béatitude céleste de Béatrice auprès de la Vierge Marie y est aussi évoquée. Ce contraste entre les deux œuvres marque-t-il une évolution de Dante à quelque dix ans de distance, un retour de sa part à l'idéologie chrétienne commune ? Ou faut-il y voir plutôt, comme je le pense, une illustration de la complexité de l'inspiration et de la pensée de Dante, voire même de leurs contradictions à l'échelle de la totalité de l'œuvre ?

Le souvenir de Béatrice et de sa mort, qui obsède tant Dante, illustre ce que le grand historien de la mort, Philippe Ariès, a nommé naguère la "mort de toi" (Ariès 1977). Certes, dans sa typologie historique des "attitudes face à la mort", Ariès réservait plutôt ce concept au XIX<sup>e</sup> siècle, quand l'émotion douloureuse suscitée par la perte des "chers disparus" s'exprimait de manière exacerbée dans l'art funéraire des grands cimetières périurbains, comme ceux de Gènes ou du Père-Lachaise à Paris. La "mort de toi"—ce "toi" qu'on interpelle par-delà la mort et qui peut être l'épouse tendrement aimée ou l'enfant prématurément arraché à l'affection des siens—contraste historiquement avec "l'occultation de la mort" de notre époque contemporaine. Mais elle a surtout mis un

terme à la tradition chrétienne pluriséculaire de la “mort apprivoisée” : la mort ritualisée et encadrée par la liturgie funéraire de l’Église et par la *memoria*, c’est-à-dire l’ensemble des procédures matérielles et imaginaires réglant habituellement les relations entre les vivants et les morts. Toutefois, dès l’époque médiévale, bien des circonstances particulières pouvaient restituer à la mort d’un proche son caractère de scandale et la rendre insupportable à ses “amis charnels” ; brutale, prématurée [la “mors immatura”] ou violente, voire sanglante, la mort pouvait mettre à vif la mémoire du disparu chez les survivants et donner à ceux-ci le sentiment obsessionnel de sa présence, non seulement dans les moments de veille, mais plus encore dans les rêves, durant le sommeil. De cet entrelacement de la *memoria* funéraire et des *somnia*, les “écritures de soi”, forme médiévale de l’écriture autobiographique, portent témoignage.

Ces écrits sont fort divers, depuis les *monodiae* de l’abbé Guibert de Nogent (1055–1124)—qui s’inscrivent dans la tradition des *Confessions* de saint Augustin—jusqu’aux “livres de la famille” des élites d’Italie du Nord ou d’Allemagne du Sud aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Outre ces écrits, on doit faire une place aussi aux portraits et aux autoportraits, dont j’ai dit, à propos du “dessin angélique” de Dante, le rapport avec la mort. Il ne me paraît pas illégitime de rattacher la *Vita Nova* à cet ensemble documentaire, tant la comparaison s’impose avec d’autres textes plus ou moins contemporains qui lient pareillement les sentiments suscités par la “mort de toi” et l’expérience douloureuse ou consolatrice du rêve. Je n’évoquerai que l’un d’eux, auquel je n’ai cessé de penser en lisant la *Vita Nova* : il s’agit du rêve personnel rapporté dans ses *Ricordi* par le marchand florentin Giovanni di Pagolo Morelli (1371–1444) au sujet de la mort de son fils Alberto (dans Branca 1986: 243, 293–295, 303–324 ; je cite ce texte d’après la traduction française de Besson-Schmitt 2017: 433–459 ; sur ce texte, voir aussi Trexler 1980: 161–186). Giovanni fit son rêve, écrit-il, dans la nuit du 5 juin 1407, une année jour pour jour après la mort de son fils bien aimé à l’âge de neuf ans seulement. Alberto, né le 10 mars 1397, était l’aîné de ses huit enfants. De santé fragile, il avait de grandes qualités intellectuelles et son père mettait en lui tous ses espoirs. C’est pour lui, en qui il voyait son héritier futur, que Giovanni avait décidé d’écrire ses souvenirs, conçus aussi comme un manuel d’éducation.

Alberto tombe gravement malade et meurt au bout de seize jours de terribles souffrances, après avoir fait preuve jusqu’à la fin d’une grande

piété. Son père est inconsolable et se reproche de ne pas lui avoir fait administrer les derniers sacrements, ne pouvant guère se résoudre à le voir mourir. Il espère pourtant que l'âme de son fils sera sauvée. Pendant une année entière, Giovanni et sa femme sont comme hantés par l'image de leur fils. À l'anniversaire de sa mort, jour pour jour, Giovanni est au comble du désespoir. À l'heure même où son fils est trépassé un an plus tôt, il revêt une chemise de nuit qui lui laisse les genoux nus, se passe une ceinture autour du cou et saisit la *tavola*, l'image pieuse que son fils tenait en mourant et qui représente la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean. Il la baise, comme le faisait son fils, et regarde fixement chacun des saints personnages, de manière à attiser son amour et son imagination fervente. Il prie en sanglotant le Christ et les saints et les implore de recevoir son fils au paradis. Après quoi il se met au lit, mais ne peut s'endormir en raison, pense-t-il, des attaques de l'Ennemi : le diable l'accuse d'être responsable de la mort d'Alberto, qu'il aurait trop peu aimé et à qui, par négligence, il n'aurait pas fait administrer les derniers sacrements. Giovanni finit par s'endormir sur le matin. Une heure plus tard survient le long rêve qu'il raconte en détail : "Je dormis d'une traite pendant une heure sans interruption, puis le sommeil devint plus léger ; alors que j'étais endormi, sous l'inspiration, je crois, de Dieu et de ses saints vénérés, Jean Baptiste, saint Antoine, saint Benoît, saint François et sainte Catherine, auxquels j'ai toujours voué une dévotion spéciale et en qui j'ai placé la ferme espérance de mon salut, m'apparurent en vision les choses écrites ci-dessous". Son rêve est "véridique", non seulement parce qu'il est matinal, mais parce qu'il est certifié par tous les saints priés au préalable. Giovanni se voit dans sa villa de Settimello, puis gravissant le Monte Morello (dont sa famille tire son nom). Il voit s'envoler un très bel oiseau qui chante de plus en plus douloureusement en se posant successivement sur plusieurs arbres aux vertus médicinales et apotropaiques. Un porc abominable surgit et couvre une truie, qui se rue ensuite sur le dormeur et lui passe sur le corps. Mais survient une belle demoiselle toute blanche, sainte Catherine d'Alexandrie, qui avec sa roue met la truie en fuite et pose la main sur la tête de l'oiseau. Celui-ci devient alors un "esprit" et un "ange très blanc" en qui Giovanni reconnaît bientôt les traits de son fils : "Peu après la reine (sainte Catherine) lui tendit la main ; celui qui semblait un oiseau vint à ses pieds, et se transformant en esprit, il me sembla qu'elle lui posait la main sur la tête. Cet esprit était comme un ange blanc qui resplendissait tout

entier comme de rayons d'or ; et comme il se retournait vers moi, il me sembla qu'il me faisait fête, plein d'allégresse. Rassuré, je le regardai attentivement, parce que son éclat m'éblouissait, il me sembla que dans son visage m'apparaissait mon doux fils, pour le salut duquel je m'étais tant épuisé peu auparavant ; avec une joie très intense et démesurée, il me sembla que mon cœur dans mon corps fondait du désir de l'embrasser et de le couvrir de baisers ; je poussai un cri : 'Mon fils ! Mon Alberto !', et je courus pour l'embrasser ; mais me portant plusieurs fois en avant, j'eus l'impression de ne pas pouvoir m'approcher de lui". Giovanni ne peut l'embrasser parce que les esprits, comprend-il alors, sont incorporels. Un dialogue s'instaure néanmoins entre le fils mort et le père endormi. Giovanni apprend entre autres de son fils qu'il mourra âgé, ce qui sera effectivement le cas. Quand il s'éveille, il se sent consolé et joyeux : "Ayant prononcé ces mots, la vision disparut ; et je me réveillai tout effrayé et en partie joyeux". Giovanni a, grâce au rêve, acquis la certitude que son fils était sauvé.

Un siècle sépare la *Vita Nova* des *Ricordi* de Giovanni Morelli. Les deux témoignages présentent pourtant bien des points communs : leurs auteurs sont des laïcs, écrivant en langue vernaculaire, et non des clercs écrivant en latin. Leurs écrits recèlent explicitement un fort caractère autobiographique. Tous deux relatent à la première personne des rêves personnels. Ces rêves concernent une personne jeune, immensément aimée, décédée prématurément : Béatrice dans un cas, morte quand Dante écrit la *Vita Nova*, même s'il dit avoir rêvé d'elle avant qu'elle ne mourût ; Alberto dans l'autre cas, dont son père rêve un an exactement après sa mort. Dans le premier cas aussi, et pas seulement dans le second, l'échéance de l'anniversaire de la mort est fortement soulignée : elle intensifie la douleur du souvenir au chapitre XXXIV de la *Vita Nova* et suscite le rêve de Giovanni Morelli dans les *Ricordi*. Dans les deux cas enfin, l'être disparu est transfiguré en une nuée blanche ou un oiseau blanc qui monte au ciel, preuve de son Salut et de sa béatitude. Certes, des différences doivent être aussi relevées, qu'il s'agisse de l'identité de l'être aimé et disparu (la femme aimée, le premier né) ou de l'au-delà chrétien, évoqué avec insistance par Morelli alors qu'il est très largement éludé par Dante dans la *Vita Nova*, avant d'être réintroduit dans la *Commedia*, à commencer par la référence aux trois lieux de l'au-delà chrétien (l'enfer, le purgatoire et le paradis) que l'auteur visite successivement.

La compréhension d'un document d'histoire suppose toujours qu'on le compare à d'autres. Leurs similitudes aussi bien que leurs écarts permettent une interprétation plus juste, car elle repose sur une observation élargie et une analyse approfondie des réalités historiques et anthropologiques que ces documents évoquent chacun à sa manière. Ces réalités ne se laissent pas découper en catégories étanches : ce qui fait justement la richesse des écrits de Dante, de la *Vita Nova* à la *Commedia*, et ce que confirme la comparaison avec les *Ricordi* de Giovanni Morelli, c'est au contraire le lien indissoluble, mais variable dans ses modalités, entre les thèmes de la mort, de l'amour, de la mémoire, du rêve, de l'écriture de soi, de l'image. Prendre ce lien complexe et changeant pour objet d'analyse—ce qui suppose de faire résonner bien des cordes sur l'instrument de l'historien—doit permettre de s'approcher un peu mieux, un peu plus profondément, à la faveur de quelques documents privilégiés, des réalités tout à la fois sociales et individuelles, rituelles et émotionnelles, imaginaires et oniriques, en un mot : historiques et anthropologiques de ces temps lointains. Ce sont là des réalités communes partagées, d'une certaine manière, par tous les auteurs-rêveurs médiévaux. Dante a rêvé comme chacun de ses contemporains et comme chacun de nous. Mais il a raconté ses rêves de manière singulière, avec un talent poétique incomparable et surtout, peut-être, avec une liberté de ton qu'il tire de son inspiration courtoise et qui le distingue radicalement des autres auteurs-rêveurs, hommes d'Église pour la plupart, et même d'un patricien florentin comme Giovanni Morelli. Chez certains de ces auteurs, les rêves traduisent la tentation charnelle qui au réveil appelle le repentir. Mais de cela il n'est pas question chez Dante : s'il parle comme d'autres de la mort et de l'obsession du souvenir, il rêve surtout de son amour immense et impossible pour une jeune femme qui en a épousé un autre et que la mort a ravie à son désir.