

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA POÉTIQUE DISSONANTE DE *LA DIVINE COMÉDIE* :
DANTE PLAGIAIRE DE BAUDELAIRE ?

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
OLIVIER BELLEAU

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes auxquelles je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je tiens d'abord à remercier le directeur de ce mémoire, Luc Bonenfant, sans qui la concrétisation de ce projet aurait été impossible. C'est grâce à ses précieux conseils que j'ai réussi à développer une réflexion critique me permettant d'aborder un auteur tel que Dante à partir d'une perspective inédite.

Je désire aussi remercier ma femme, Jessica, pour sa patience et son soutien ainsi que pour son aide lors des nombreuses relectures de ce mémoire.

Je voudrais également exprimer toute ma gratitude à ma famille ainsi qu'à mes amis pour leur support moral et intellectuel tout au long de la réalisation de ce projet et spécialement à mon père, André, pour son intérêt constant.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
RÉSUMÉ.....	vii
 INTRODUCTION.....	 1
 CHAPITRE 1	
MÉMOIRE(S) DE L' <i>ENFER</i>	9
1. LE VOYAGE AUX ENFERS : RÉCURRENCE D'UNE TRANSGRESSION	10
1.1. Dimension épique du voyage aux enfers	12
1.2. Dimension chrétienne du voyage aux enfers	14
2. LE PERSONNEL DE L' <i>ENFER</i> : DE DIVINITÉS À « FONCTIONNAIRES ».....	15
2.1. Animalisation des figures mythologiques.....	17
2.2. Subordination des figures mythologiques.....	21
2.3. Opacité des figures mythologiques.....	25
3. L'ARCHITECTURE ANTIQUE AU SERVICE DE LA LOI CHRÉTIENNE	27
3.1. Traces du passé dans la topographie de l'Enfer.....	28
3.2. Traces du passé dans l'hydrographie de l'Enfer	33
4. LA MÉMOIRE DANTESQUE OU LA MANIPULATION DE L'HISTOIRE.....	38
4.1. Mémoire et opacité	39
4.2. Mémoire et douleur	40

CHAPITRE 2

DÉJÀ JAMAIS.....	45
1. LA TRADUCTION DU <i>PARADIS</i> : PROBLÈME OU SOLUTION ?.....	47
1.1. Dante et la traduction.....	47
1.2. L'invention de l'italien ou la traduction des mystères du christianisme	49
2. POURQUOI CETTE IMPORTANCE DE LA LANGUE AU <i>PARADIS</i> ?.....	52
3. LA « PASSION DU NÉOLOGISME » OU LA FUSION DU LANGAGE	54
3.1. Au Paradis, le temps n'existe plus	55
3.2. Le néologisme ou l'accélération du langage.....	56
4. LE « TRAGIQUE SUBLIME » DU <i>PARADIS</i>	60
4.1. Le sublime à l'époque de Dante.....	61
5. LE SUBLIME ANACHRONIQUE DE DANTE	63
5.1. Le Paradis est insupportable	65
6. PLAISIR, INDIFFÉRENCE ET... DOULEUR !.....	66
6.1. Comment la « douleur » est plus sublime que le « plaisir »	67
7. LE <i>PARADIS</i> DE DANTE OU LES DANGERS DE L'INCONNU.....	68
7.1. « Éternité » et « infinité »	69
7.2. Vitesse du Paradis.....	70
7.3. Violence du Paradis	72

CHAPITRE 3

RETOUR VERS LE... FUTUR.....	78
1. BAUDELAIRE ET LA MODERNITÉ POÉTIQUE	80
1.1. Baudelaire, « fondateur » de la modernité poétique	81
2. BAUDELAIRE ET LE VOYAGE DANS LE TEMPS	83
2.1. La « machine » à voyager dans le temps de Baudelaire	85
2.2. Eugène Delacroix.....	87
3. LES LIMBES OU LA NAISSANCE DE « L'ÉPOPÉE MODERNE »	89
3.1. Les modèles épiques de Baudelaire.....	90
4. LA RELATION DANTE - BAUDELAIRE	93
4.1. Présence de Dante dans la critique baudelairienne.....	94
4.2. Naissance de la relation Dante-Baudelaire	95
5. LA « CRITIQUE D'ANTICIPATION » DE BARBEY D'AUREVILLY	96
6. « TEXTE MAJEUR » ET « TEXTE MINEUR »	99
6.1. Dante plagiaire.....	100
7. « L'ÉTERNEL RETOUR » OU COMMENT DANTE A PLAGIÉ BAUDELAIRE..	103
7.1. Baudelaire et « l'éternel retour »	104
7.2. Le modèle bayardien de « l'éternel retour »	106
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	113

LISTE DES ABRÉVIATIONS

1. OUVRAGES DE DANTE

- Vn *Vie Nouvelle (Vita Nova)* :
Alighieri, Dante, *Vita Nova*. Trad. Louis-Paul Guigues. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, 118 p.
- Ban. *Banquet (Convivio)* :
Alighieri, Dante, *Œuvres complètes*. Trad. André Pézard. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », no. 182, 1965, 1853 p.
- dELV *De l'éloquence en langue vulgaire (De vulgari eloquentia)* :
Alighieri, Dante, *Œuvres complètes*. Trad. André Pézard. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », no. 182, 1965, 1853 p.
- Com. *La Comédie/La divine comédie (Commedia)*
- Enf. *L'Enfer (Inferno)* :
Alighieri, Dante, *La divine comédie. L'Enfer*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 725, 1992 [1988], 376 p.
- Pur. *Le Purgatoire (Purgatorio)* :
Alighieri, Dante, *La divine comédie. Le Purgatoire*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 724, 1992 [1990], 402 p.
- Par. *Le Paradis (Paradiso)* :
Alighieri, Dante, *La divine comédie. Le Paradis*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 726, 1992 [1985], 376 p.

2. AUTRES

- Ody. *L'Odyssée* :
Homère, *L'Odyssée*. Trad. Philippe Jaccottet. Paris : La Découverte Poche, coll. « Littérature et voyages », no. 87, 2004 [1982], 435 p.
- Éné. *L'Énéide* :
Virgile, *L'Énéide*. Trad. Jacques Perret. Paris : Gallimard, coll. « folio classique », no. 2225, 1991 [1977], 491 p.

RÉSUMÉ

Dans *L'écriture et l'expérience des limites*, Philippe Sollers affirme que Dante représente à la fois le symbole de la reprise de l'antiquité et celui de l'annonce des temps modernes. Outre Sollers, d'autres interprétations historiques comme celle de Jacqueline Risset dans *Dante écrivain* ont montré que *La divine comédie* présentait de nombreux avatars quant à ses sources antiques, sa position dans le temps et son influence sur la littérature qui lui succède. Ce mémoire a pour but d'approfondir cette hypothèse en étudiant la nature, le sens et les enjeux de la relation problématique entre Dante et le temps, car elle anticipe selon moi la conception baudelairienne de la modernité, où il s'agit de « tirer l'éternel du transitoire ».

Avec *La divine comédie*, Dante aurait, cinq siècles avant son invention, compris le sens baudelairien du terme « modernité » en exprimant, à la manière de l'auteur des *Fleurs du Mal*, la beauté qui émane de l'horreur, le sublime camouflé dans « la flore délaissée du Mal et de la Mort » (Claude Roy). Évidemment, il ne s'agit pas de faire le procès de Dante en prouvant qu'il a plagié le « kiosque bizarre » de Baudelaire, mais plutôt, de se soustraire aux obstacles factuels de la linéarité temporelle, le temps d'étudier la *Comédie* à partir d'une perspective plus moderne. Dans ce mémoire, il s'agit conséquemment de repenser l'œuvre poétique de Dante et son rapport au temps à partir de l'idée de « plagiat par anticipation » élaborée par Pierre Bayard, avec laquelle il est possible d'envisager la littérature comme un réseau qui ne fonctionnerait pas à partir d'une logique causale ou linéaire, mais qui serait plutôt constitué d'un enchevêtrement omnidirectionnel de liens.

Du coup, il est possible de penser que Dante a plagié Baudelaire. Et la clé de ce délit se trouve dans le désir qu'a Baudelaire de faire renaître « l'âge d'or » de la poésie dans ses *Fleurs du Mal*, car pour y arriver, il effectue un saut dans le passé afin de pouvoir s'inspirer des grands poètes de l'antiquité. Mais en agissant de la sorte, Baudelaire s'expose au plagiat par anticipation. Pour écrire la *Comédie*, Dante retourne vers ce même passé idéalisé et à partir de cette « rencontre » entre les deux poètes, Dante est en mesure d'anticiper les motifs constitutifs de la modernité baudelairienne. Bref, si le plagiat de Dante sur Baudelaire est possible, c'est parce que les deux poètes ont visité les mêmes sources pour créer leurs œuvres respectives. Et si un tel voyage dans le temps est concevable, c'est parce que la *Comédie* et *Les Fleurs du Mal* présentent une conception du temps circulaire plutôt que linéaire.

Mots clés : Dante, Baudelaire, modernité poétique, plagiat, temps.

INTRODUCTION

Si toutes les salles de l'Ermitage devenaient folles,
si les tableaux de toutes les écoles de tous les maîtres
s'arrachaient brusquement aux cimaises, entraient
les uns dans les autres et remplissaient l'air de leur
beuglement futuriste ou de leur hystérie coloriste, on
aurait quelque chose de semblable à la *Comédie* de
Dante.

Ossip Mandelstam

Avec son commentaire, Mandelstam semble vouloir exprimer l'impossibilité de classer la *Comédie* de Dante sur les tablettes de la grande bibliothèque occidentale. C'est que le poème de Dante n'appartient à aucun genre littéraire ni à aucun mouvement artistique, encore qu'il les renferme tous. « Dante, à vrai dire, se prête à tout ce qu'on veut : l'universalité, l'académisme et le modernisme peuvent chacun le revendiquer sans grands risques¹. » *La divine comédie* est inclassable. Elle représente un point limite dans le temps de l'histoire littéraire. Philippe Sollers perçoit d'ailleurs le poème de Dante comme « un livre qui se place au lieu de recoupement de tous les livres [et] qui rend par rapport à lui tous les livres tournants et périphériques² », alors que Jacqueline Risset y voit justement « un pôle [...] à partir duquel existe tous les autres livres, [...] toutes les autres écritures³ ». C'est donc dire que la *Comédie* entretient une relation singulière avec la bibliothèque occidentale, cette « Babel sombre » de Baudelaire.

¹ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », no. 24, 1968, p. 15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Jacqueline Risset, « Introduction », *Dante. La divine comédie : L'Enfer*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 725, 1992 [1985], p. 324. p. 5.

S'il en est ainsi, c'est parce que le poème de Dante est moderne, trop moderne. Le choix de la langue vulgaire face au noble latin, l'unité parfaite du long poème grâce à l'enchaînement réglé au quart de tour de la *terza rima* (tierce rime), la symétrie parfaite de la construction du poème autour du nombre trois, le savant mélange de mythologie et de christianisme, la précision des mécanismes subversifs des représentations de l'au-delà ainsi que l'introspection mélancolique du poète sont tous des éléments sur lesquels je reviendrai plus tard et qui expriment le caractère dissonant de la modernité de Dante. Ces éléments sont trop modernes pour le lointain XIV^e siècle du poète et ce constat a suscité de nombreuses hypothèses chez les commentateurs de toutes les époques. Ce qui revient le plus souvent est l'aspect prophétique et visionnaire de l'écriture de Dante. Jacqueline Risset établit d'ailleurs un lien entre l'horreur de l'*Enfer* et la période la plus sombre de notre ère. « En fait, l'imagination créatrice de Dante est si puissante, et si précise, qu'elle semble décrire par avance, parfois, l'inimaginable horreur moderne (Shoah)⁴. » Cette relation problématique entre la *Comédie* et le temps constitue le point de départ de ce mémoire, car elle permet de penser la place de l'œuvre de Dante dans l'histoire littéraire autrement.

Les récents développements autour de la notion d'intertextualité nous engagent à revoir notre perception de la relation entre les œuvres. Dans son ouvrage sur l'intertextualité, Sophie Rabau explique de manière précise cette nouvelle perception critique en parlant de Baudelaire. Elle s'interroge sur la « bibliothèque » du poète, cette « Babel sombre » dont il est question dans le poème « *La voix*⁵ ». Plus précisément, elle se demande pourquoi la bibliothèque de Baudelaire est sombre, car l'hypothèse de Claude Pichois, qui croit que le simple aspect des reliures est la cause de cette obscurité, ne la satisfait guère. Du coup, elle décide d'aller plus loin et de « bousculer la chronologie⁶ » du temps littéraire. À l'aide d'un exemple ludique, Rabau montre l'obscurité du dédale que représentent les liens intertextuels possibles autour d'une œuvre, ou plus encore, d'une bibliothèque.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Charles Baudelaire, « La Voix », dans *Œuvres complètes*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 117.

⁶ Sophie Rabau, *L'intertextualité*. Paris : Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », no. 3059, 2002, p. 14.

Pour apprendre et comprendre l'histoire d'Ulysse, dois-je me contenter de lire l'*Odyssée* d'Homère ? Ne devrais-je pas plutôt entamer le *Télémaque* de Fénelon, assister à une projection du *Mépris* de Godard ou de *O'Brother* des frères Coen, et, bien sûr, lire *Ulysse* de James Joyce. Or comment lirai-je ce dernier texte ? Devrai-je me procurer une carte de Dublin, où se déroule l'action ? Mais un voyage dans une bibliothèque de Babel – où je consulterai pêle-mêle Dante, Thomas d'Aquin, Shakespeare et quelques ballades celtiques, ne me sera-t-il pas plus utile ?⁷

Ainsi, la bibliothèque de Baudelaire est sombre parce que le poète la perçoit, non pas comme une série de livres alignés sur des tablettes, mais plutôt comme un ensemble de livres qui seraient tous connectés jusqu'à un certain point. L'intertextualité nous permet de penser l'œuvre littéraire comme « l'élément d'un vaste système textuel⁸ » ou encore d'un réseau, constitué d'un enchevêtrement omnidirectionnel de liens. Du coup, il est désormais possible de « penser la littérature comme un système qui échappe à une simple logique causale et même à la linéarité du temps humain⁹ ». Et c'est parce que l'œuvre littéraire n'est plus régie par le temps humain que je suis en mesure d'étudier la *Comédie* à partir d'une perspective totalement nouvelle dans le cadre de ce mémoire.

C'est dans cette même optique que Pierre Bayard, dans son récent ouvrage intitulé *Le plagiat par anticipation*, démontre l'étendue des possibilités offertes par une perception historique affranchie des obstacles factuels de la linéarité temporelle. Car Bayard va beaucoup plus loin que Rabau. On dira même que Bayard prône une réécriture complète de l'histoire littéraire, car selon lui, l'intertextualité fonctionne également à rebours. C'est ce renversement intertextuel qu'il a baptisé « le plagiat par anticipation » et qu'il définit de manière précise comme étant le « fait de s'inspirer, en le dissimulant, des œuvres d'un écrivain postérieur¹⁰ ». Évidemment, Bayard est pleinement conscient de l'impossibilité d'un tel mouvement dans une réalité régie par le temps humain comme la nôtre. Ce qu'il propose,

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 154.

c'est de faire abstraction de cette linéarité temporelle. C'est d'ailleurs ce qu'il nomme la séparation entre « l'histoire événementielle¹¹ » et « l'histoire littéraire¹² ». En d'autres mots, il s'agit d'adopter une posture herméneutique afin de réussir à confronter des œuvres qui, dans l'histoire traditionnelle de type téléologique, ne pourraient jamais se rencontrer. Une telle idée permet de poser un regard neuf sur des œuvres qui croulent sous la masse des travaux critiques, comme, par exemple, *La divine comédie*. Dès lors, il est possible d'étudier la modernité dissonante de l'œuvre de Dante dans le cadre d'une comparaison avec une œuvre poétique « moderne », au sens de la modernité poétique telle que nous la connaissons aujourd'hui. Et c'est Baudelaire qui, en 1863, dans le cadre d'un commentaire sur le dessinateur Constantin Guys (*Le Peintre de la vie moderne*), forge le terme « modernité » en affirmant qu'il « s'agit de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire¹³ ». Donc, à partir de la posture bayardienne du « plagiat par anticipation », j'é mets l'hypothèse qu'avec la *Comédie*, Dante aurait, cinq siècles avant son invention, compris le sens baudelairien du terme « modernité » en créant une épopée poétique atemporelle qui s'inspirerait librement des *Fleurs du Mal* sans le consentement de Baudelaire. Ainsi, c'est le Baudelaire « fondateur » de la modernité poétique qui m'intéresse ici, car si la modernité de Dante est dissonante, il convient alors de découvrir jusqu'à quel point elle l'est en la comparant avec une modernité « pure », telle qu'on la retrouve dans les poèmes des *Fleurs du Mal*.

Dans un commentaire sur la définition baudelairienne de la modernité, Claude Pichois affirme qu'avec la force dialectique à l'œuvre dans son écriture, Baudelaire serait le Janus de la poésie française, en ce sens qu'il est « celui qui regarde vers le passé et vers l'avenir ; celui qui transmet les valeurs anciennes aux générations nouvelles ; qui transmue le

¹¹ « Histoire traditionnelle, fondée sur une conception classique de la chronologie. » Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 153.

¹² « Histoire qui tente de situer les œuvres littéraires les unes par rapport aux autres, sans tenir compte de la chronologie traditionnelle. » *Idem*.

¹³ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Classiques de Poche », no. 3921, 1999 [1992], p. 517.

passé en présent et en futur ; le dernier classique et tout à la fois le premier moderne¹⁴ ». Janus est un dieu issu de la mythologie romaine que nous reconnaissons aujourd'hui par son visage double. Dans ses *Métamorphoses*, le poète antique Ovide demande à Janus pourquoi « il est le seul qui voit et devant et derrière lui. [...] Arbitre de la paix et de la guerre, et présidant d'ailleurs aux portes du palais des dieux, il a reçu deux visages, pour ne pas perdre de temps à détourner la tête¹⁵ ». Mais au XIV^e siècle, Dante porte déjà le masque de Janus. Philippe Sollers affirme d'ailleurs que la *Comédie* représente le

symbole d'une reprise de l'antiquité et de l'annonce des temps modernes, symbole d'une aventure singulière sans suite et sans précédent [et que] Dante se situe aussi bien en équilibre au milieu du temps, de la ligne temporelle sur laquelle nous sommes, qu'au centre de chaque expérience particulière¹⁶.

Par conséquent, Dante est lui aussi un « homme charnière¹⁷ » et un « grand échangeur de la poésie¹⁸ ». Pour construire sa modernité, Dante aurait plagié Baudelaire, car cette force dialectique à l'œuvre dans la *Comédie*, cette tension entre l'ancien et le nouveau, le passé et le futur, « l'éternel » et le « transitoire », appartient en réalité au XIX^e siècle des *Fleurs du Mal*.

Dans les deux premiers chapitres de ce mémoire, je montre comment cette force dialectique anachronique fonctionne dans la *Comédie* de Dante. D'abord, dans le premier chapitre, j'explore l'*Enfer* de Dante en remontant jusqu'à ses racines antiques. Il s'agit de montrer que toute la construction de l'*Enfer*, du thème du voyage aux enfers jusqu'à la question de la mémoire chez les damnés et en passant par les origines du « personnel » de

¹⁴ Claude Pichois, « Préface », dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1996 [1972], p. 10.

¹⁵ Victorine de Chastenay (Madame), *Du génie des peuples anciens, ou, Tableau historique et littéraire du développement de l'esprit humain chez les peuples anciens : depuis les premiers temps connus jusqu'au commencement de l'ère chrétienne*. Tome 4. Paris : Maradan, 1808, p. 435.

¹⁶ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 16.

¹⁷ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les poètes de la modernité : De Baudelaire à Apollinaire*. Paris : Seuil, coll. « Points / Essais », no. 544, 2006, p. 8.

¹⁸ *Idem*.

l'abîme dantesque ainsi que de son architecture, repose en fait sur la reprise de la tradition littéraire antique de l'épopée. Du coup, l'*Enfer* de Dante est tourné vers le passé, vers l'ancien et « l'éternel ». Mais il s'agit aussi, dans ce premier chapitre, de montrer que Dante ne se contente pas de reprendre des éléments appartenant à ses prédécesseurs, en l'occurrence Virgile et Homère, sans leur avoir fait subir au préalable un important travail de transformation. Dante réactualise les matériaux antiques qu'il emprunte à la tradition épique en les conjuguant avec les mythes fondateurs du christianisme. L'*Enfer* est orienté vers le passé, mais vers un passé où la dialectique baudelairienne entre l'ancien et le nouveau est déjà à l'œuvre.

Si la force dialectique de Baudelaire est à l'œuvre dans la *Comédie* de Dante, c'est en grande partie parce que l'*Enfer* est tourné vers le passé alors que le *Paradis* est orienté vers l'avenir. C'est ce dont il s'agit dans le deuxième chapitre de ce mémoire, où je montre que le dernier volet de la *Comédie* emprunte ses éléments constitutifs à la modernité poétique qui nous est contemporaine. C'est le cas de la langue du *Paradis*, que Dante invente afin de soutenir l'insupportable vision finale. Et si cette langue est « moderne », c'est parce qu'elle ne tient pas compte du temps. Elle le transcende grâce à une série de moyens utilisés par le poète afin d'en accélérer le rythme. Car de manière surprenante, le *Paradis* de Dante est « mouvement incessant, rapidité extrême, vol de lumières à la limite des possibilités de perception¹⁹ ». Cette expression des limites relève d'un sublime anachronique qui n'est pas celui de l'époque de Dante. C'est ce dont il est question dans la seconde partie de ce chapitre, où je montre comment le sublime à l'œuvre dans le *Paradis* est dissonant par rapport à la conception de son époque, c'est-à-dire celle développée par Longin dans le célèbre *Traité du Sublime*, alors qu'il correspond plutôt à la conception que l'on retrouve postérieurement chez Edmund Burke au XVIII^e siècle, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*.

Que ce soit par le constant mélange d'éléments anciens et nouveaux dans la *Comédie* ou encore par cette tension entre le passé de l'*Enfer* et l'avenir du *Paradis*, l'œuvre de Dante

¹⁹ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Dante. La divine comédie : Le Paradis*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 726, 1992 [1990], p. 6.

contient une indicible tension qui ne correspond pas à l'époque de son auteur, mais appartient plutôt au XIX^e siècle des *Fleurs du Mal*. Reste à démontrer dans un troisième chapitre comment Dante arrive à plagier Baudelaire, alors que ce dernier se trouve cinq siècles en amont de lui.

Si Dante réussit à copier Baudelaire, c'est parce que les deux poètes se rencontrent en un point précis de l'histoire littéraire. Car si Baudelaire trouve la première moitié de sa modernité, « le transitoire », dans les dessins de Constantin Guys sur le Paris du XIX^e siècle, c'est dans les toiles illustrant les grands poètes épiques d'Eugène Delacroix qu'il trouve l'autre moitié, « l'éternel ». Pour Baudelaire, la peinture stimule l'introspection au cœur de la mémoire, au plus profond des souvenirs intimes afin d'y trouver la source cachée de l'œuvre. La peinture représente la clé de la mémoire baudelairienne. Et pour le poète, la mémoire est une faculté qui permet à l'homme de se déplacer dans le temps ou encore de s'en extraire. C'est pourquoi la mémoire baudelairienne est une mémoire « résurrectionniste²⁰ ». Elle lui permet de ressusciter les modèles épiques nécessaires à la création des *Fleurs du Mal*. En d'autres mots, la peinture de Delacroix, et plus précisément le plafond circulaire de la bibliothèque du Luxembourg, permet à Baudelaire de retourner dans le passé, vers cet « âge d'or » de la poésie, c'est-à-dire au temps des grandes épopées antiques. Et c'est à ce moment précis que Baudelaire rencontre Dante.

Comme je le montre dans le premier chapitre, Dante se tourne vers ce même « âge d'or » de la poésie pour écrire son *Enfer*. Il y trouve alors des modèles tels qu'Homère, Virgile, Ovide, Lucain et Horace, tous des poètes présents dans le premier volet de la *Comédie* et que l'on retrouve dans l'œuvre de Delacroix. C'est à ce point précis de l'histoire littéraire que Dante arrive à anticiper la modernité poétique de Baudelaire. Il s'en approprie « l'éternel », qu'il conjugue au « transitoire » de son époque. En d'autres mots, c'est en allant vers l'arrière et non vers l'avant que Dante plagie Baudelaire. C'est ce que Pierre Bayard a baptisé « modèle de l'éternel retour ». Pour en expliquer le fonctionnement, je construis dans

²⁰ Cette expression sur laquelle je reviendrai appartient à Gérard Froidevaux. Il la développe dans *Baudelaire : représentation et modernité*.

ce troisième chapitre une « critique d'anticipation²¹ » à l'aide d'un commentaire de Jules Barbey d'Aurevilly sur le recueil de Baudelaire que je dépasse pour montrer que par rapport à l'idée de modernité poétique, *Les Fleurs du Mal* représente le « texte majeur » alors que la *Comédie* représente le « texte mineur ». Cette opération me permet d'établir l'ordre du plagiat en question en plaçant Dante comme plagiaire et Baudelaire comme plagié.

En résumé, il s'agit dans ce mémoire d'étudier la modernité de la *Comédie* de Dante à partir de la perspective développée par Pierre Bayard dans *Le plagiat par anticipation*. Plus précisément, il s'agit d'adopter temporairement l'inacceptable posture de Bayard afin d'extraire la *Comédie* de son époque dans le but de la comparer avec le recueil de Baudelaire, car il semble qu'avec sa tension entre « l'éternel » et le « transitoire », la modernité dantesque anticipe celle des *Fleurs du Mal*.

²¹ « Forme de critique littéraire visant à étudier l'influence, sur les textes, des événements et des textes à venir. » Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 153.

CHAPITRE 1

MÉMOIRE(S) DE L'ENFER

Mais il (Dante) a renouvelé la poétique rhétorique de l'Antiquité plus énergiquement et plus complètement qu'aucun poète ne l'a fait [...], et d'ailleurs par des moyens tout à fait différents...

Erich Auerbach

S'inspirant de Virgile et d'Homère, Dante a construit avec son *Enfer* un espace littéraire symbolique reposant sur des fondations antiques. Cette idée d'un lien entre les représentations antiques des enfers et celle de Dante ne date pas d'hier. Chateaubriand en donne d'ailleurs un bel exemple dans le XIV^e chapitre de son *Génie du Christianisme*, où il dresse un parallèle entre l'Enfer dantesque et le Tartare antique²². Mais dans ce premier chapitre, il s'agira de dresser un portrait plus vaste de cette influence du passé dans l'*Enfer* de Dante en identifiant les points de corrélation majeurs entre la représentation dantesque de l'Enfer et celles de Virgile dans l'*Énéide* et d'Homère dans l'*Odyssée*.

Pour y arriver, je montrerai en premier lieu comment l'idée du voyage aux enfers appartient à la tradition littéraire antique de l'épopée. Plus précisément, il sera question de la récupération par Dante des principaux enjeux qu'implique un voyage aux enfers dans la littérature. Ensuite, il s'agira d'identifier les différents matériaux antiques se retrouvant dans

²² Dans le premier tome du *Génie du Christianisme*, Chateaubriand décrit l'Enfer chrétien à partir des représentations littéraires de Dante, Milton, Le Tasse et quelques autres. Il fait à quelques reprises des comparaisons entre ces auteurs et des auteurs antiques à partir de point bien précis de leurs représentations, comme c'est le cas dans le XIV^e chapitre, où il compare l'entrée de l'Averne antique avec la Porte de l'Enfer de Dante. Chateaubriand, *le Génie du Christianisme*, tome I. Paris : Garnier-Flammarion, coll. « Grand Format », no. 104, 1966, p. 345.

l'Enfer de Dante à partir des points de vue du « personnel » et de l'architecture. Je tenterai alors de montrer que le poète peuple son Enfer de gardiens issus de la tradition mythologique gréco-romaine et qu'il le construit en reprenant les grands espaces de l'Hadès, c'est-à-dire les quatre divisions²³ séparant les morts ainsi que les quatre grands fleuves²⁴ mythiques qui l'irrigue. Finalement, d'un point de vue plus général, je montrerai que l'orientation de l'*Enfer* vers le passé est en grande partie due à l'importance de la mémoire dans le poème, qui se concrétise par les nombreux récits des damnés tout au long du périple souterrain de Dante.

Mais il s'agira également de montrer que Dante ne se contente pas de reprendre des éléments du passé sans les réactualiser. En d'autres mots, si l'*Enfer* est tourné vers le passé, c'est vers un passé complexe qui, par le travail de transformation que lui fait subir le poète, contient également le présent tout en annonçant l'avenir. Il sera d'ailleurs question de cette complexité du temps dantesque dans les deux prochains chapitres de ce mémoire.

1. LE VOYAGE AUX ENFERS : RÉCURRENCE D'UNE TRANSGRESSION

Le thème de la descente aux enfers représente la première trace du passé dans l'*Enfer* de Dante. Sans remonter jusqu'aux sources premières de ce thème, qui sont antérieures à l'époque ainsi qu'à la culture du poète florentin²⁵, je veux montrer que le périple de Dante s'inscrit dans une tradition littéraire bien ancrée dans l'antiquité grecque et romaine. Bien avant Dante, de nombreux personnages mythologiques ont emprunté le chemin du gouffre pour de multiples raisons, allant du désir de revoir un être cher (Orphée) à la consultation

²³ L'Érèbe, les Champs-Élysées, l'Enfer des méchants et le Tartare.

²⁴ L'Achéron, le Styx, le Phlégéon et le Cocyte.

²⁵ « Ce n'est guère qu'à travers le thème des descentes aux enfers que l'Antiquité grecque et romaine a apporté quelque chose à l'imagerie chrétienne de l'au-delà. Ce thème – que l'on retrouvera avec le Christ – est fréquent dans l'Antiquité grecque : Orphée, Pollux, Thésée, Héraklès sont descendus au séjour des ombres. Une des plus célèbres de ces catabases est celle d'Ulysse au livre XI de l'*Odyssée*. » Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Histoire », no. 31, 1981, p. 36.

d'un oracle (Énée) et en passant par l'exécution d'une mission sacrée (Héraklès²⁶). Mais il existe une constante unissant les précurseurs de Dante qui est constitutive de la tradition littéraire de la descente aux enfers. Il s'agit, suivant Pierre Brunel, de la conscience de la « transgression d'un interdit²⁷ » chez les voyageurs d'outre-tombe. Les vivants n'ont rien à faire dans le royaume des morts et ceux qui osent s'y aventurer risquent gros. D'où l'inquiétude de Dante, dont il fait part à Virgile, son guide, avant de pénétrer dans le royaume souterrain.

O muses, ô grand esprit, aidez-moi à présent,/ô mémoire qui écrivis ce que j'ai vu,/c'est ici que ta noblesse apparaîtra./Je commençai : « Poète qui me guides,/vois bien si ma vertu est assez forte,/avant de me confier à ce voyage ardu./Tu dis que le père de Silvius (Énée),/quand il était encore dans l'état corruptible,/entra dans le monde éternel, avec son corps./[...] Mais moi, pourquoi venir ? qui le permet ?/Je ne suis ni Énée ni Paul ;/ni moi ni aucun autre ne m'en croit digne./Aussi je crains, si je me résous à venir,/que cette venue ne soit folie. » (Enf. II, 7-35)

À ce point du récit, Dante est inquiet. Il invoque les muses antiques, il questionne son courage ainsi que sa valeur et il se compare à ses prédécesseurs. Mais cette appréhension n'est pas nouvelle. Avant lui, Énée est ressorti de la caverne de la Sibylle de Cumae « le visage affligé, les yeux baissés, [...] roulant au fond de lui-même dans son cœur ces événements obscurs » (Éné. VI, 157-159) que lui a décrit la Sibylle à propos du périple aux enfers qui l'attend. Avant Énée, Ulysse sentit son « cœur éclater » (Ody. X, 496) lorsqu'il apprit de la bouche de Circé qu'il devrait visiter l'Hadès. Et c'est cette même inquiétude qui revient lorsqu'Ulysse questionne la déesse sur son périple : « O Circé, qui nous guidera dans ce voyage ?/Nul vaisseau n'est encore parvenu chez Hadès... » (Ody. X, 501-502). Suivant ses prédécesseurs, Dante est conscient du danger auquel s'expose un vivant descendant chez les morts. Mais cette inquiétude semble mettre en marche un mécanisme de défense chez le voyageur d'outre-tombe. « Craignant, précisément, de violer un interdit, le héros va se chercher des modèles exemplaires. Le mythe ne sera plus alors simple reprise d'un rite, mais

²⁶ Héraklès ou Héraclès, ou Alcide, ou encore Hercules. Michael Grant et John Hazel, *Dictionnaire de la mythologie*. Trad. Étienne Leyris. Paris : Tallandier, coll. « Texto : Le goût de l'histoire », 2010, p. 200.

²⁷ Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux Enfers : Homère – Virgile – Dante – Claudel*. Paris : Société d'Enseignement Supérieur, 1974, p. 48.

répétition d'un autre mythe, mythe héroïque ou divin²⁸. » Par exemple, lorsqu'il demande à la Sibylle de le guider, Énée tente de justifier son périple de manière très précise en rappelant les origines divines des voyageurs d'outre-tombe venus avant lui.

Du fils, du père aie pitié, vénérable, je t'en prie – car tu as tous pouvoirs, Hécate ne t'as pas en vain faite maîtresse du bois de l'Averne –, s'il est vrai qu'Orphée put rappeler les mânes de son épouse, fort d'une cithare thrace et de cordes mélodieuses, si Pollux en mourant à son tour racheta son frère, s'il fait et refait tant de fois ce chemin. Que dirais-je du grand Thésée, et d'Alcide ? Moi aussi je descends du souverain Jupiter. (Éné. VI, 117-124)

Ulysse en fait de même lors de sa descente, où il évoque Héraclès et où il parle de « ceux du passé,/Thésée [et] Pirithoüs, enfants de la gloire des dieux » (Ody. XI, 630-631) qui ont déjà arpentés les enfers avant lui.

1.1. Dimension épique du voyage aux enfers

Dès lors, l'*Enfer* s'inscrit dans une tradition littéraire de la mémoire qui se définit par le rappel des héros épiques, car suivant Ulysse et Énée, le poète florentin évoque les voyageurs venus avant lui afin de justifier son passage en Enfer. Par exemple, au deuxième chant de l'*Enfer*, Dante se compare à Énée et à Paul²⁹. Plus encore, Dante place quelques récits de descente à l'intérieur de son poème. Au neuvième chant, un messenger du ciel vient en aide à Dante et Virgile qui sont bloqués aux portes de la cité de Dité³⁰ par les trois Furies³¹ infernales. Ce mystérieux messenger leur crie : « À quoi sert de heurter contre le destin ?/Votre Cerbère, autant qu'il vous souviennne,/en porte encore la gorge et le menton

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ Paul raconte son voyage dans l'au-delà dans l'*Épître aux Corinthiens*.

³⁰ « Dité : du nom de Dis, Pluton, le dieu des Enfers en latin. La ville de Dité contient les 4 derniers cercles de l'Enfer. » Jacqueline Risset, « Notes », dans *Dante. La divine comédie : L'Enfer*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 725, 1992 [1985], p. 324.

³¹ « Ce sont les Érinyes, qui tourmentent ceux qui ont violé des tabous fondamentaux ; elles sont ici ministres de la vengeance céleste. » *Idem*.

pelés » (Enf. IX, 97-99). Il est ici question du sort de Cerbère³² lors de la douzième épreuve d'Héraclès, la *Descente aux Enfers*, qui consistait à « ramener le chien de garde des Enfers, des portes du royaume d'Hadès³³ ». Au vingt-sixième chant de l'*Enfer*, Dante convoque également la figure d'Ulysse, qui a visité l'Hadès dans l'*Odyssée*. Mais plutôt que de punir Ulysse pour avoir transgressé le monde des morts, Dante le punit³⁴ pour s'être aventuré dans le monde « inhabité » avec son équipage, c'est-à-dire au-delà des colonnes posées par Héraclès dans le détroit de Gibraltar. Ce paradoxe permet de rapprocher Dante et Ulysse.

Dante est un Ulysse qui réussit, parce que la « folle hardiesse » qui est celle d'Ulysse – et qui est amour « excessif » de la connaissance – est en lui transformée, baignée par le regard de Dieu à travers la bénignité de Béatrice. [...] « Ulysse est un miroir de Dante », écrit Borges, « parce que Dante sentait que lui aussi aurait mérité ce châtement » ; dans cette mesure où écrire le poème, c'était aussi « violer les mystérieuses lois de la nuit, de Dieu, de la Divinité »³⁵.

En d'autres mots, le sort d'Ulysse dans l'*Enfer* montre que Dante est pleinement conscient de la transgression que représente la descente en Enfer, mais également celle de l'écriture de la *Comédie*. Car comme Ulysse, Dante transgresse les limites du monde connu. En écrivant son poème, il révèle les mystères du christianisme. Alors, comme le dit Borges, peut-être Dante mériterait-il lui aussi de passer l'éternité dans une flamme brûlante. Voilà donc ce que risque le voyageur d'outre-tombe : le feu éternel.

³² Selon le mythe, « Hercule l'enchaîna [...] et l'arracha du trône de Pluton sous lequel il s'était réfugié », lui râpant ainsi le cou en le traînant sur terre. Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1963, p. 229.

³³ Michael Grant et John Hazel, *op cit.*, p. 193.

³⁴ Au huitième cercle de l'*Enfer*, Ulysse se trouve pour l'éternité dans une flamme brûlante en compagnie de Diomède.

³⁵ Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie. », no. 51, 1982, p. 135.

1.2. Dimension chrétienne du voyage aux enfers

En s'abritant derrière des « modèles exemplaires³⁶ », Dante s'inscrit dans cette tradition littéraire de la descente aux enfers qui reprend en boucles les héros du passé afin de justifier les descentes à venir. Mais Dante ne s'en tient pas qu'à la simple reprise d'éléments antiques. Le poète intègre une dimension chrétienne à cette tradition du retour du passé épique. Par exemple, au deuxième chant de l'*Enfer*, Dante affirme qu'il n'est « ni Énée ni Paul », ramenant ainsi sur le même niveau un héros épique et un saint chrétien. Du coup, Dante fusionne l'eschatologie païenne et le christianisme en une seule expression, donnant l'impression que le temps de l'au-delà se déroule de manière alinéaire. J'aurai d'ailleurs l'occasion d'approfondir cette idée au cours du troisième chapitre de ce mémoire³⁷. Entre temps, Dante évoque un autre voyageur issu de la tradition chrétienne et qui revêt une importance fondamentale pour la construction de sa *Comédie*. Il s'agit du Christ qui, entre sa mort et sa résurrection, est descendu en Enfer durant trois jours et trois nuits (Matthieu 12 : 39-40). Bien que le nom du Christ ne puisse être prononcé dans l'abîme, c'est bien de lui dont il s'agit au quatrième chant de l'*Enfer*, lorsque Dante demande à Virgile si « quelqu'un [est] jamais sorti d'ici » (Enf. IV, 49) et que ce dernier lui répond : « J'étais nouveau dans cet état/quand je vis venir un puissant,/que couronnait un signe de victoire » (Enf. IV, 52-54). Et durant son séjour, le Christ intervient directement auprès des damnés.

Le Christ lors de sa descente aux enfers en a tiré une partie de ceux qui y étaient enfermés, les justes non baptisés parce que antérieurs à sa venue sur terre, c'est-à-dire essentiellement les patriarches et les prophètes. Mais ceux qu'il a laissés y resteront jusqu'à la fin des temps. Car il a scellé à tout jamais l'Enfer avec sept sceaux³⁸.

Virgile mentionne cet épisode au quatrième chant de l'*Enfer* :

³⁶ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 60.

³⁷ À partir de la page 118, je montre à l'aide de l'idée d'éternel retour comment le temps de la *Comédie* semble marqué par la circularité et la récurrence.

³⁸ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 68.

Il tira l'ombre de son premier aïeul,/d'Abel son fils et de Noé,/et de Moïse, légiste et obéissant ;/Abraham patriarche et David roi,/Israël avec son père et ses enfants,/et Rachel, pour laquelle il fit tant ;/et beaucoup d'autres, qu'il emmena au ciel. (Enf. IV, 55-61)

Ce récit de Virgile constitue une preuve supplémentaire de la présence du Christ dans les voyageurs d'outre-tombe rappelés par Dante, joignant ainsi une nouvelle figure chrétienne à celle de saint Paul au sein de cette tradition de héros épiques anciens.

En reprenant le thème de la descente aux enfers, Dante s'inscrit dans une tradition littéraire remontant à l'antiquité et fonctionnant à partir de la conscience de la « transgression d'un interdit » chez le héros. Mais chez Dante, cette conscience est également présente chez l'auteur. Du coup, le héros et l'auteur tentent de justifier leurs actions en évoquant des modèles du passé. D'où la présence simultanée de héros épiques tels qu'Énée et Ulysse et d'auteurs antiques tels que Virgile et Stace dans la *Comédie*. Cela crée un modèle temporel fonctionnant sous forme de boucles. Un modèle marqué par la récurrence d'une transgression. C'est pourquoi les figures d'Orphée, Héraclès, Thésée, Énée ou Ulysse reviennent constamment hanter le voyageur s'appêtant à affronter le gouffre. C'est aussi pourquoi la tradition littéraire de la descente aux enfers semble fonctionner telle une chaîne, passant d'Homère à Virgile et de Virgile à Dante. Ainsi, en descendant vers « l'abîme de douleur », Dante plonge la première partie de sa *Comédie* dans l'obscurité du passé. Mais le poète ne se contente pas d'inscrire son œuvre dans une tradition littéraire sans la révolutionner au préalable en confrontant le temps mythologique de l'épopée avec celui des mythes fondateurs du christianisme.

2. LE PERSONNEL DE L'*ENFER* : DE DIVINITÉS À « FONCTIONNAIRES »

Le personnel de l'*Enfer* représente une autre trace importante du passé dans le poème de Dante. J'entends ici par « personnel³⁹ » les personnages du premier volet de la *Comédie*

³⁹ J'emprunte cette idée à Philippe Hamon, pour qui « le personnage en général, et indépendamment du roman (de tout roman) dans lequel il apparaît, indépendamment de son état civil, de son hérédité, de ses qualifications individuelles, physiques, patronymiques, psychologiques, de son destin propre et de ses modalités de participation à l'intrigue, est conditionné à distance par un acte de lecture

qui, à un certain point de la descente en Enfer de Dante, lui viennent en aide ou lui nuisent. Du coup, « le personnage [...] est "fonction", voire "fonctionnaire", plutôt que fiction, est personnel, plutôt que personne⁴⁰ ». Le personnel de l'*Enfer*, c'est Minos, Cerbère, Pluton, les Érinyes, les Centaures et les Géants, tous des symboles du passé issus de la tradition de l'épopée. Ces personnages, conditionnés par l'acte de lecture, se retrouvent à « fonctionner » dans le système infernal de Dante. Mais l'idée de « fonctionnaire » prend un sens nouveau dans la *Comédie*, car le poète transforme l'Enfer en un « amphithéâtre gigantesque⁴¹ » où sont réactualisées les figures mythologiques énumérées ci-dessus en monstres infernaux au service de la justice divine.

Les employés, quant à eux, comprennent une série de figures d'origine païenne, et en particulier virgilienne, mais transformés, repétris justement comme *monstres* – non plus divinités infernales, tels Minos et Pluton –, non plus êtres indépendants, incarnation de forces autonomes, tels qu'ils étaient dans la littérature antique, mais créatures subalternes, fonctionnaires d'un monde qui contre sa volonté obéit aux lois d'un Dieu qu'ils ont vainement renié⁴².

À ce propos, Jacqueline Risset propose un modèle qu'il faut nuancer. Ce processus de réactualisation s'effectuerait selon elle à partir de trois modalités : « [l'] animalisation, [la] subordination et [l'] opacité⁴³ ». En d'autres mots, les personnages mythologiques sélectionnés par Dante sont animalisés, en ce sens que leur caractère bestial est accentué, et ils sont maintenant subordonnés à l'autorité divine qui régit le système judiciaire infernal. Ces deux premières modalités engendrent la troisième, car « l'animalisation » et la « subordination » provoquent une étonnante « opacité » chez ces figures antiques souvent effacées au profit de la richesse mythologique de leurs origines.

particulier ». Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz, coll. « Titre courant », vol. 12, 1998, p. 22.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*, op. cit., p. 119.

⁴² *Ibid.*, p. 129.

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

2.1. Animalisation des figures mythologiques

2.1.1. Figures individuelles

L'importance du sens symbolique des animaux dans les textes du Moyen-Age n'est pas négligeable⁴⁴. C'est pourquoi la première phase de la transformation des figures mythologiques revêt une grande importance quant à l'aspect allégorique du poème de Dante. La première figure à être animalisée est Minos⁴⁵, le juge des enfers. S'il n'est jamais question d'une physiologie animale dans les récits antiques et dans les dictionnaires mythologiques, le Minos dantesque est pourvu d'une queue, avec laquelle, lors du jugement des âmes, il s'entoure du nombre de fois correspondant au chiffre du cercle attendant le damné⁴⁶. La figure mythologique du juge des enfers est donc animalisée, car désormais flanquée d'une queue qu'il mord lors d'épisodes de colère bestiale. La seconde figure est Cerbère. Comme le Minotaure du douzième chant, cette figure est déjà animalisée dans sa forme mythologique⁴⁷. Dante reste d'ailleurs assez fidèle au portrait du chien de garde des enfers en le décrivant comme « une bête étrange et cruelle,/[qui] hurle avec trois gueules comme un chien » (Enf. VI, 13-14). Mais Dante insiste davantage sur l'aspect sauvage de la bête. Il ajoute que « ses yeux sont rouges, sa barbe grasse et noire,/son ventre large, ses mains onglées ;/[et qu'] il griffe les esprits, les écorche et [les] dépèce » (Enf. VI, 16-18). Plus encore, si Homère et Virgile placent Cerbère à la porte de l'Averne antique dans leurs épopées respectives, Dante le place comme gardien des Gourmands, car il est « symbole de voracité⁴⁸ ».

⁴⁴ « Pour le Moyen-Âge, dit Gevaert, l'univers entier fut un symbole. » Dans Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ : La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*. Paris : Albin Michel, 2006, p. 15.

⁴⁵ Minos est le fils de Zeus et d'Europe. Michael Grant et John Hazel, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁶ « J'entends que quand l'âme mal née/vient devant lui, elle se confesse toute :/et ce connaisseur de péchés (Minos)/voit quel lieu lui convient dans l'enfer ;/de sa queue il s'entoure autant de fois/qu'il veut que de degrés l'âme descende. » (Enf. V, 7-12)

⁴⁷ Il est représenté comme « un chien à trois têtes, au cou hérissé de serpents [avec] des dents noires, tranchantes, [qui] pénétraient jusqu'à la moelle des os, et injectaient dans leur morsure un poison mortel ». Pierre Commelin, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁸ Jacqueline Risset, « Notes », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 321.

La troisième figure est Pluton⁴⁹, dieu des enfers antiques et maître de Cerbère. Comme Minos, cette figure ne présente aucun aspect animal dans les représentations antiques. Pourtant, Dante en parle comme d'une « bête cruelle » (Enf. VII, 15), alors que Virgile le traite de « maudit loup » (Enf. VII, 8). De plus, Pluton semble avoir perdu la faculté du langage, car il répète de sa voix enrouée « *Pape Satàn, pape Satàn aleppe !* » (Enf. VII, 1), ce qui constitue un vers inintelligible dont « les interprétations sont innombrables⁵⁰ ». Ce langage « incompréhensible et donc *contre-nature*, puisque la nature du langage est d'être transparent et communicatif⁵¹ », prouve « l'animalisation » de Pluton, car si le langage des mots est le propre de l'homme, alors cette figure n'est pas différente d'un animal dans son incapacité à se faire comprendre de ses semblables. La quatrième figure du personnel de l'*Enfer* est Géryon⁵². Dans la mythologie classique, il est souvent représenté sous la forme d'un « monstre à trois têtes, ou même à trois corps⁵³ ». Géryon représente probablement l'exemple le plus flagrant de « l'animalisation » des figures mythologiques. Dante le décrit ainsi :

Voici venir la bête à la queue aiguë,/qui passe les monts, qui brise armes et murs,/voici celle qui infecte le monde. [...] /Et cette hideuse image de fraude/s'en vint et hissa la tête avec le buste,/mais sans traîner sa queue jusqu'à la berge./Sa face était celle d'un homme juste,/tant elle avait l'apparence bénigne,/et le reste du corps était d'un serpent ;/elle avait deux pattes velues jusqu'aux aisselles ;/le dos et la poitrine et les deux flancs/étaient peints de nœuds et de roues. [...] /Toute sa queue s'agitait dans le vide,/en tordant vers le haut sa fourche vénéneuse/qui en armait la pointe comme un scorpion. (Enf. XVII, 1-27)

⁴⁹ Pluton, ou Dis, ou encore Hadès, est le frère de Zeus, de Poséidon, d'Héra et de Déméter. Michael Grant et John Hazel, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁰ Jacqueline Risset, « Notes », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 322.

⁵¹ Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellecte d'amore*, *op. cit.*, p. 129.

⁵² Géryon est le fils de Chrysador et de l'Océanide Callirhoé. C'est son troupeau de bœufs, sur l'île d'Érythie, qu'Héraclès doit voler pour le dixième de ses travaux et c'est à ce moment qu'il tue Géryon à coup de flèches. Michael Grant et John Hazel, *op. cit.*, p. 159.

⁵³ *Idem.*

Géryon devient alors un étrange assemblage de parties animales. Le monstre à trois têtes se transforme en un hybride formé d'un corps de serpent, de pattes velues, d'une queue de scorpion et, plus inquiétant encore, d'un visage d'homme « juste ». De toutes les transformations évoquées jusqu'à maintenant, celle de Géryon représente la plus importante quant au sens allégorique. Car « Dante, en lui ajoutant des éléments apocalyptiques et figuratifs médiévaux, fait [de Géryon] l'allégorie de la fraude⁵⁴ », punie dans le huitième cercle dont il a la garde.

2.1.2. Figures de groupe

Les figures suivantes à être animalisées sont des « figures de groupe⁵⁵ ». Pour Jacqueline Risset, cette sous-section comprendrait les figures des Érinyes⁵⁶ et des Centaures⁵⁷. Mais à mon avis, Risset en oublie une troisième, celle des Géants. Dans la mythologie classique, les Érinyes sont « des divinités infernales chargées d'exécuter sur les coupables la sentence des juges [et] elles doivent leur nom à la fureur qu'elles inspirent⁵⁸ ». Elles ont forme humaine, à l'exception d'Alecto, car « il n'est point de forme qu'elle n'emprunte pour trahir ou satisfaire sa rage [et] elle est représentée armée de vipères, de torches et de fouets, avec la chevelure entortillée de serpents⁵⁹ ». Dante les reprend au nombre de trois pour en faire les « ministres de la vengeance céleste⁶⁰ ». Par contre, tout en

⁵⁴ Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Les Érinyes, ou les Euménides antiques, ou encore les Furies infernales. Elles sont au nombre de trois : Mégère, Tisiphone et Alecto. « Elles étaient nées des gouttes de sang qui tombèrent sur Gaïa, la Terre, lorsque Cronos mutila Ouranos. » Michael Grant et John Hazel, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁷ « Ils avaient pour père Centauros, un fils d'Apollon et de Stilbé, ou bien Ixion qui les aurait engendrés d'une nuée à laquelle Zeus avait donné l'apparence d'Héra, pour le tromper. » *Ibid.*, p. 81.

⁵⁸ Pierre Commelin, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁰ Jacqueline Risset, « Notes », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 324.

insistant sur leur aspect bestial, il ajoute la coiffure de serpents d'Alecto aux deux autres Furies, animalisant du coup la « figure de groupe » des Érinyes.

Et il dit autre chose, mais je l'ai oublié ;/car mes yeux m'avaient tout entier entraîné/vers le sommet embrasé de la tour,/où en un point tout à coup se dressèrent/trois furies infernales, couleur de sang ;/elles avaient forme et gestes féminins,/pour cheveux des serpents et des guivres,/qui entouraient leurs fronts farouches. (Enf. IX, 34-42)

Les Centaures sont la seconde « figure de groupe ». Évidemment, par leur nature même, ils sont animalisés avant le travail de réactualisation de Dante. Dans la mythologie classique, ils sont en effet des « êtres monstrueux ayant le corps et les jambes d'un cheval, et le torse, la tête et les bras d'un homme, [et] ils se nourrissaient de chair et avaient des mœurs brutales et paillardes⁶¹ ». Dante reste fidèle à cette description, mais toujours en insistant sur la colère bestiale animant ces bêtes sauvages.

Je vis une ample fosse tordue en arc,/car elle embrassait toute la plaine,/comme l'avait expliqué mon escorte ;/entre le fleuve et la falaise, en file indienne,/courageaient les centaures, armés de flèches,/tout comme, sur terre, ils allaient à la chasse. [...] /Autour de la fosse ils vont par milliers,/en perçant de flèches toute âme qui sort/du sang plus que sa faute ne l'assigne. (Enf. XII, 52-75)

Oubliée par Risset, la dernière « figure de groupe » est constituée des Géants⁶². Dans la tradition mythologique, rien ne laisse croire que les Géants pouvaient avoir une apparence animale alors que Dante les compare à des « éléphants et [à] des baleines » (Enf. XXXI, 52). Plus encore, le poète affirme que « Nature eut certes bien raison de renoncer/à l'art de fabriquer ces animaux » (Enf. XXXI, 49-50). Après avoir été animalisées, les figures individuelles et les figures de groupe sont subordonnées.

⁶¹ Michael Grant et John Hazel, *op. cit.*, p. 81.

⁶² Plus précisément, il s'agit des habitants du Puits des Géants du chant XXXI : Nemrod, Éphialte, Briarée et Antée. Les Géants « furent enfantés par Gaia (la Terre), fécondée par le sang qui coulait des organes génitaux d'Ouranos, tranchés par Cronos. En même temps qu'eux naquirent les Érinyes ». *Ibid.*, p. 158.

2.2. Subordination des figures mythologiques

2.2.1. Figures individuelles

Dans la mythologie classique, Minos « gouverna l'île de Crète avec beaucoup de sagesse et de douceur⁶³ », et pour son sens de la justice, il reçut le privilège de présider à la cour infernale⁶⁴. C'est dans ces termes qu'on retrouve la figure de Minos dans les enfers littéraires antiques, notamment dans l'*Odyssée* et dans l'*Énéide*⁶⁵. Suivant ses prédécesseurs, Dante fait de Minos le juge de son Enfer :

Minos s'y tient, horriblement, et grogne :/il examine les fautes, à l'arrivée,/juge et bannit suivant les tours./J'entends que quand l'âme mal née/vient devant lui, elle se confesse toute :/et ce connaisseur de péchés/voit quel lieu lui convient dans l'enfer [...]Elles se pressent en foule devant lui,/et vont l'une après l'autre au jugement :/elles parlent, entendent et tombent. (Enf. V, 4-15)

Malgré l'apparence prestigieuse de sa fonction, Minos est subordonné dans l'*Enfer* de Dante. S'il trône dans le siège le plus élevé du tribunal du Champ de la Vérité dans les enfers antiques, il est rétrogradé au rang de simple « fonctionnaire » dans l'Enfer dantesque, au sens où il perd tout pouvoir décisionnel. Il ne juge plus, il ne fait que pointer la direction que doit prendre les damnés, devenant ainsi une « fonction » du système infernal de Dante. Car dans l'Enfer chrétien, le sort réservé aux âmes appartient à une instance beaucoup plus élevée. Minos est alors condamné à appliquer le jugement d'un autre pour l'éternité. La seconde figure individuelle, Cerbère, subit également une « subordination » de la sorte. Le chien de

⁶³ Pierre Commelin, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁴ « Le tribunal est placé dans un endroit appelé le Champ de la Vérité, parce que ni le mensonge ni la médisance n'en peuvent approcher : d'un côté il aboutit au Tartare, de l'autre aux Champs-Élysées. Les juges sont au nombre de trois : Rhadamanthe, Éaque et Minos. Les deux premiers instruisent la cause, et prononcent ordinairement la sentence ; en cas d'incertitude ou d'indécision, Minos, qui occupe le siège le plus élevé entre les deux autres juges, intervient comme arbitre, et son verdict est sans appel. » *Idem*.

⁶⁵ Dans l'*Odyssée*, Ulysse voit « Minos, le splendide fils du grand Zeus,/assis, portant un sceptre d'or et rendant la justice/aux morts » (Ody. XI, 568-570), et dans l'*Énéide*, le tribunal est décrit ainsi : « ce séjour n'est pas concédé sans la décision d'un jury et d'un juge : Minos instruit l'affaire ; il préside au tirage, convoque le conseil des silencieux, examine et les vies et les accusations. » (Éné. VI, 431-434).

garde des enfers et animal de compagnie personnel du dieu de l'Hadès se transforme, chez Dante, en un simple gardien d'une des nombreuses régions de l'Enfer. Son statut est relativisé, il devient à son tour « fonctionnaire » du système infernal dantesque. Mais c'est surtout dans la manière dont Dante et Virgile évitent la bête que l'on remarque à quel point le fameux monstre mythologique n'est plus à la hauteur de sa dangereuse réputation. Pour le douzième de ses travaux, Héraclès dut enchaîner et traîner Cerbère grâce à sa force surhumaine alors que dans l'*Énéide*, Énée dut utiliser un gâteau magique spécialement préparé par la Sibylle de Cumès pour endormir la bête. Mais dans la *Comédie*, le guide de Dante se contente de distraire le gigantesque monstre comme on se débarrasserait d'un vulgaire cabot à l'aide d'une pièce de viande.

Lorsque Cerbère nous vit, l'énorme ver,/il ouvrit ses bouches, et nous montra les dents ;il n'avait pas un membre qui ne frémit./Alors mon guide étendit ses paumes,/prit de la terre, et à pleines poignées/la jeta dans les gueules goulues./Tel un chien aboyant et vorace/qui se calme quand il a sa pâtée sous la dent,/car il s'acharne et s'évertue à dévorer,/telles se firent les trois faces bestiales/du démon Cerbère qui étourdit si fort/les âmes, qu'elles voudraient être sourdes. (Enf. VI, 22-33)

Le maître de Cerbère n'échappe pas non plus à « la subordination » des figures mythologiques. D'ailleurs, c'est probablement Pluton qui subit la plus importante dépréciation quant à sa « fonction ». Dans la mythologie classique, Pluton est le seul « des trois dieux souverains qui gouvernent le monde, [...] qui n'ait jamais à craindre l'insubordination ou la désobéissance, le seul dont l'autorité soit universellement reconnue⁶⁶ ». Pluton est le dieu de l'Hadès et les enfers sont sa demeure⁶⁷. Mais chez Dante, il est relégué, au même titre que son chien, au rang de gardien. Il devient « fonctionnaire », occupant la même « fonction » que tous les autres gardiens de l'Enfer de Dante. En d'autres mots, Pluton passe de propriétaire des lieux à simple locataire...

⁶⁶ Pierre Commelin, *op. cit.*, p. 222.

⁶⁷ Dans l'*Odyssée*, Ulysse fait référence aux enfers comme étant « les demeures d'Hadès » (Ody. XI, 69), « la maison d'Hadès » (Ody. XI, 571) ou encore « la forte prison d'Hadès » (Ody. XI, 277). Dans l'*Énéide*, il est question des « murs du noble Dis » (Éné. VI, 541) et des « palais vides de Dis et [de] son royaume d'apparences » (Éné. VI, 270-271).

Le démon Géryon introduit une nouvelle forme de « subordination » dans l'*Enfer*. Le maître de l'île d'Érythie est rétrogradé au rang de moyen de transport pour Dante et Virgile, qui s'accrochent à son échine pour descendre au cœur de la huitième fosse. Le monstre si effrayant accepte docilement de suivre les ordres de Virgile, qui lui lance d'un ton autoritaire : « Pars maintenant, Géryon, [...] / que tes tours soient larges, et la descente douce ; / pense au nouveau fardeau que tu emportes » (Enf. XVII, 97-99). Et l'affreux hybride se contente de partir doucement, « comme un petit bateau qui sort du port / à reculons » (Enf. XVII, 100-101). La « bête qui infecte le monde » (Enf. XVII, 3) occupe désormais la « fonction » de véhicule dans la *Comédie* de Dante. Ce type de subordination revient également chez les « figures de groupe ».

2.2.2. Figures de groupe

Les Érinyes sont la première « figure de groupe » à être subordonnée par Dante. Ces divinités infernales, qui existaient depuis l'origine du monde, avaient dans la mythologie classique le pouvoir d'exercer leur justice dans les enfers comme sur la terre. Leur cruauté était si grande qu'elles étaient même redoutées par le dieu des enfers lui-même. Pourtant, dans l'*Enfer* de Dante, elles sont recluses dans le royaume souterrain et elles sont subordonnées au système judiciaire chrétien. Lorsqu'elles bloquent et menacent Dante et Virgile aux portes de la cité de Dité, Virgile semble désespéré. Pour la première fois, le puissant guide, commandé par les plus hautes instances divines, semble impuissant face à l'hostilité des lieux. Dante le décrit ainsi :

La couleur que lâcheté peignit sur mon visage / quand je vis mon guide revenir sur ses pas / lui fit recouvrir plus tôt la sienne. / Il s'arrêta, tendu, comme un homme qui écoute, / ne pouvant porter son regard au-delà, / à travers l'air obscur et la brume épaisse. / « Il nous faudra pourtant gagner cette bataille », / commença-t-il, « sinon... telle aide s'est offerte. / O comme j'ai hâte qu'un autre arrive ici ! » (Enf. IX, 1-9)

Cet « autre » qu'attend Virgile avec impatience est en fait un mystérieux messager du ciel⁶⁸ qui n'a qu'à se montrer pour faire taire les trois Furies et ouvrir le portail d'un coup de baguette, « sans rencontrer de résistance » (Enf. IX, 90). Les Érinyes, si puissantes et si cruelles, s'inclinent alors devant un représentant du ciel. Les Centaures représentent la deuxième « figure de groupe » à être subordonnée. Comme pour les Érinyes, Dante choisit minutieusement trois représentants du peuple Centaure qu'il rencontre sur son chemin. Il est question « de Nessus, qui mourut pour la belle Déjanire, et qui vengea lui-même sa propre mort » (Enf. XII, 67-69), de « Pholus, qui fut plein de rage » (Enf. XII, 72) et surtout, du « grand Chiron qui nourrit Achille » (Enf. XII, 71). Chiron est bien différent

de ses congénères [...] : il était sage et bienfaisant, ayant une grande connaissance de la médecine et de tous les arts, en particulier la musique. [...] Chiron fut le tuteur d'un grand nombre des héros de la mythologie, Jason, Asclépios, les fils d'Asclépios Macaon et Podalirios, Actéon et Achille⁶⁹.

Les Centaures, comme les autres gardiens de l'Enfer, bloquent Dante et Virgile dans leur progression. Mais Chiron, après avoir écouté les motifs des deux voyageurs, ordonne à sa troupe d'escorter Dante et Virgile jusqu'à la prochaine fosse. D'une certaine manière, les Centaures sont alors relégués au rang de moyen de transport.

On peut difficilement suivre Jacqueline Risset, pour qui « la subordination » des « figures de groupe » s'effectue de manière plus subtile :

Les « figures de groupe », furies et centaures, manifestent leur subordination impuissante par leur agitation permanente, par une frénésie excessive et stupide : quelque chose leur échappe sans cesse de leur propre activité, ils ont perdu l'accès au sens que manifestait autrefois, limpidement, leur « double nature »⁷⁰.

⁶⁸ Il rappelle aux trois Furies l'épisode où Héraclès tire Cerbère des profondeurs de l'Enfer pour le douzième de ses travaux. La plupart des critiques, dont Jacqueline Risset, pensent que ce messager est en fait l'archange saint Michel. Jacqueline Risset, « Notes », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 324.

⁶⁹ Michael Grant et John Hazel, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁰ Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*, *op. cit.*, p. 130.

D'autant plus que cette « frénésie excessive » ne s'applique pas à la dernière « figure de groupe », les Géants, dont Risset ne tient pas compte. Ces derniers sont immobiles, littéralement plantés au fond du Puits des Géants. D'ailleurs, Dante croit apercevoir des tours formant une étrange cité la première fois qu'il les voit : « À peine avais-je tourné la tête de ce côté/que je crus voir plusieurs très haute tours ;/et moi : "Maître, dis-moi, quelle est cette cité ?" » (Enf. XXXI, 19-21). Aucune agitation de leur part. Mais les Géants sont tout de même subordonnés par Dante. Lorsqu'il arrive avec son guide à cet endroit, Virgile ordonne à l'un des Géants, Antée, de les déposer plus bas.

Nous poursuivîmes alors notre chemin,/et vîmes à Antée, qui se dressait/de cinq aunes hors du puits, sans compter la tête./« O toi [...]pose-nous en bas, et fais-le sans dédain,/là où le Cocyte est serré par le gel./Ne nous envoie ni à Tityre ni à Typhée :/cet homme-ci peut donner ce qu'on désire ici ;/penche-toi donc, ne tords pas le museau./[...] » (Enf. XXXI, 115-126)

Comme Géryon et les Centaures, les Géants sont alors relégués au rang de moyen de transport. « L'animalisation » et « la subordination » de ces figures entraînent le troisième et dernier facteur du processus de réactualisation, « l'opacité ».

2.3. *Opacité des figures mythologiques*

« L'opacité » des figures antiques réactualisées par Dante s'observe premièrement dans le texte. Bien qu'elles subissent une double modification qu'on pourrait probablement qualifier de négative, les figures de l'*Enfer* gagnent une certaine texture par le travail du poète. Dans les épopées antiques, notamment dans l'*Odyssée* et dans l'*Énéide*, ces figures reposent presque entièrement sur leur réputation mythologique. Pourtant, chez Dante, c'est leur aspect physique qui importe, et non leurs origines. En les réactualisant, le poète florentin mise sur leurs formes ainsi que sur leurs gestes en insistant sur les détails, remodelant ainsi de simples ombres en de véritables créatures. Le poète redonne vie à ces figures, il les ressuscite. Grâce à Dante, il est possible pour le lecteur, par le biais de son imagination, de se créer une image concrète de ces figures mythologiques trop souvent camouflées derrière la grandeur de leurs origines.

Cette nouvelle texture permet de penser « l'opacité » des figures réactualisées à partir d'un second angle. Depuis la publication de *l'Enfer*, le « personnel » de Dante a généré une quantité impressionnante de représentations graphiques. Des illustrations de Botticelli⁷¹ jusqu'aux adaptations cinématographiques⁷² datant du début du siècle dernier, les « fonctionnaires » de *l'Enfer* de Dante ont suscité l'intérêt des artistes qui ont à leur tour tenté d'insuffler un peu de vie dans ces traces du passé. Et c'est dans la comparaison entre les représentations antiques de ces figures et les illustrations de la *Comédie* que « l'opacité » des constructions de Dante semble la plus évidente.

Par exemple, dans la mythologie classique, Minos est presque toujours représenté sous la forme d'un homme siégeant sur un trône avec un sceptre à la main. Mais depuis *l'Enfer*, le juge possède de nouveaux attributs. Gustave Doré le représente tel un géant couronné et pourvu d'une gigantesque queue, alors que Michel-Ange en fait un démon cornu aux prises avec le même appendice. Bref, depuis Dante, ce n'est plus le trône ou le sceptre qui est représenté, mais cette fameuse queue, invention dantesque symbolisant la justice. De la même manière, Géryon est représenté dans la mythologie classique comme un soldat à trois corps, en armure, derrière un bouclier. Pourtant, grâce à Dante, Géryon devient une créature fabuleuse. Chez Gustave Doré, on retrouve un inquiétant visage d'homme trônant sur le corps d'un lion et volant grâce à de larges ailes de chauve-souris, en plus d'être flanqué d'une énorme queue de scorpion. Chez William Blake, le soldat antique devient un buste d'homme monté sur une paire d'énormes pattes velues et, encore une fois pourvu de l'appendice du scorpion. Dans tous les cas, les modifications apportées par Dante aux figures prédominent sur la description de leurs origines antiques.

Avec ces représentations, on est en mesure d'observer « l'opacité » qui caractérise désormais les figures antiques réactualisées par Dante. Ces figures du passé, souvent

⁷¹ Il existe aujourd'hui 92 illustrations de la *Comédie* par Botticelli. Il s'agit de dessins réalisés à la pointe de métal sur parchemin, repris à l'encre et partiellement colorés. À l'origine, les illustrations étaient commandées par Lorenzo di Medici au XVe siècle. Dante Alighieri, *La divine comédie*. Trad. Jacqueline Risset. Illustrée par Sandro Botticelli. Paris : Diane de Selliers, 2008, 506 p.

⁷² Notamment : Giuseppe de Liguoro, *L'Inferno*. Film 35 mm, noir et blanc, 68 min. Naples : Hélios, 1911. Ce film s'inspire des gravures de Gustave Doré.

représentées de manière assez rudimentaire sur des objets tels que des amphores ou des vases, obtiennent un second souffle grâce à Dante. Transformées en monstres médiévaux au service de la justice divine, elles reviennent continuellement hanter le lecteur de l'*Enfer* de toutes les époques, qui est constamment confronté à des constructions allégoriques et symboliques dérangeantes qui frappent l'imagination.

3. L'ARCHITECTURE ANTIQUE AU SERVICE DE LA LOI CHRÉTIENNE

La construction architecturale de l'*Enfer* représente une autre trace du passé dans le premier volet de la *Comédie*. Dante y continue son travail de réactualisation. Il transforme les éléments physiques de l'Enfer comme il le fait avec ses « fonctionnaires », créant ainsi une épaisseur, une texture des lieux. Et comme dans le cas du « personnel » de l'*Enfer*, les différences entre les représentations antiques et dantesques de l'abîme sont souvent importantes. Évidemment, Homère ne consacre qu'un seul chant de son *Odyssée* à la descente aux enfers, de même que Virgile dans l'*Énéide*, alors que Dante en compile plus de trente-trois. Et si les épopées antiques célèbrent les exploits d'un héros, l'épopée théologique de Dante est toute entière tournée vers la construction d'un espace littéraire symbolique. Mais la plus grande différence entre le système païen antique et le système chrétien de Dante se trouve dans l'orientation symbolique des lieux. Alors que les imaginaires antiques proposent des espaces entièrement souterrains où l'opposition gauche-droite prédomine, Dante inscrit son Enfer à partir de la doctrine chrétienne dans un système haut-bas. En d'autres mots, le royaume antique des morts est entièrement sous la terre, construit sur un même niveau, et le voyageur s'y déplace de gauche à droite, alors que Dante oppose son Enfer souterrain à un Paradis céleste, qui sont reliés ensemble par un intermédiaire terrestre, le Purgatoire. Le voyageur s'y déplace donc sur un axe vertical plutôt qu'horizontal.

Au Moyen-Âge ce système (haut-bas) orientera, à travers la spatialisation de la pensée, la dialectique des valeurs chrétiennes. Monter, s'élever, aller plus haut, voilà l'aiguillon de la vie spirituelle et morale tandis que la norme sociale est de demeurer à sa place, là où Dieu vous a mis sur terre, sans ambitionner d'échapper à sa condition et en prenant garde de ne pas s'abaisser, de ne pas déchoir⁷³.

⁷³ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 11.

Malgré ces distinctions, le poète florentin construit un espace d'une précision surprenante⁷⁴, où chaque cercle et chaque cours d'eau tire son origine des récits mythologiques de l'Antiquité.

3.1. Traces du passé dans la topographie de l'Enfer

La mythologie classique découpe le monde souterrain des morts en quatre grandes régions : l'Érèbe, l'Enfer des Méchants, le Tartare et les Champs-Élysées. À première vue, cette construction antique, qui place les damnés sur le même niveau que les bienheureux, semble bien différente de celle de l'*Enfer* de Dante. Pourtant, les quatre régions s'y retrouvent.

3.1.1. L'Érèbe : un espace marqué par la suspension du temps

La mythologie classique décrit l'Érèbe comme un lieu d'errance. « Dans l'Érèbe on voyait le palais de la Nuit, celui du Sommeil et des Songes : c'était le séjour de Cerbère, des Furies et de la Mort. C'est là qu'erraient pendant cent ans les ombres infortunées dont les corps n'avaient pas reçu de sépulture⁷⁵. » Ce qu'il faut retenir de cette description, c'est l'idée de suspension du temps. Les âmes doivent attendre cent ans avant de pouvoir traverser l'Achéron. Virgile explique cette idée dans l'*Énéide*, alors qu'Énée demande à la Sibylle de lui expliquer pourquoi certaines âmes traversent l'Achéron alors que d'autres attendent⁷⁶. Bien que ce concept d'errance des âmes sans sépulture n'existe pas dans le christianisme,

⁷⁴ En fait, la représentation de l'Enfer de Dante est si précise qu'au XVI^e siècle, Galilée prononce une série de conférences devant l'élite florentine à propos des mesures « réelles » de l'Enfer chrétien. Galilée se base sur le poème de Dante ainsi que sur les travaux des dantologues Antonio Manetti et Alessandro Vellutelo. Galilée, *Leçons sur L'enfer de Dante*. Trad. Lucette Degryse. Paris : Fayard, 2008, 174 p.

⁷⁵ Pierre Commelin, *op. cit.*, p. 217.

⁷⁶ « Tout ce que tu vois ici est foule misérable et sans sépulture ; ce passeur est Charon ; ceux que le flot transporte ont été inhumés. Il n'est pas possible de les faire passer entre ces bords effrayants, par ces rauques courants, avant que leurs os n'aient reposé dans une demeure. » (Éné. VI, 324-330)

l'idée de suspension se retrouve dans un autre concept de l'eschatologie chrétienne, celui des Limbes, que l'on retrouve chez Dante. Le poète innove en construisant ce lieu à l'intérieur de son Enfer, plutôt qu'en marge, comme le conçoit traditionnellement la doctrine chrétienne. Dante y place les esprits qui n'ont pas reçu le baptême et ceux qui ont vécu avant la loi chrétienne, tel que Virgile. Comme dans l'Érèbe antique, les esprits hantant ces lieux souffrent de l'absence d'un rituel, mais celui du baptême remplace désormais celui de la sépulture. Chez Dante, les esprits habitant les Limbes subissent une double suspension, dans le temps et dans le désir. Si les âmes de l'Érèbe antique doivent patienter pendant cent ans avant de traverser l'Achéron, celles de l'Enfer doivent attendre le jour du Jugement. Évidemment, la durée est ici symbolique et l'idée de suspension prédomine sur l'exactitude de la durée de la peine. Ensuite, et de manière beaucoup plus significative, l'idée de suspension se manifeste au sein même du châtiment des âmes enfermées dans les Limbes dantesques. Car ces derniers n'ont d'autre peine que le « désir éternellement insatisfait de voir Dieu⁷⁷ ».

Et là, à ce que j'entendis, il n'était pas de pleurs, seulement des soupirs, / qui faisaient trembler l'air éternel ; / cela venait de douleur sans torture / subie par ces foules, / qui étaient grandes, / d'enfants, de femmes et d'hommes. / Mon bon maître me dit : « Tu ne demandes pas / quels sont les esprits que tu vois ? / Or je veux que tu saches, avant d'aller plus loin, / qu'ils furent sans péchés ; et s'ils ont des mérites, / ce n'est pas assez, car ils n'ont pas eu le baptême, / qui est la porte à la foi que tu as ; / et s'ils vécurent avant la loi chrétienne, / ils n'adorèrent pas Dieu comme il convient : / je suis moi-même un de ceux-là. / Pour un tel manque, et non pour d'autres crimes, / nous sommes perdus, et notre unique peine, / est que sans espoir nous vivons en désir ». (Enf. IV, 25-42)

Bref, Dante récupère le concept de suspension de l'Érèbe antique en construisant les Limbes chrétiens à l'intérieur de son Enfer. D'ailleurs, Dante lui-même fait référence au concept de suspension lorsqu'il déclare, après les explications de Virgile : « [...] je compris que de très grands / étaient *suspendus* dans ce limbe » (Enf. IV, 44-45). Mais les Limbes dantesques ne contiennent pas seulement la région de l'Érèbe, elles comprennent également les Champs-Élysées.

⁷⁷ Jacqueline Risset, « Notes », dans *L'Enfer*, op. cit., p. 49.

3.1.2. Les Champs-Élysées : le Paradis en Enfer

Admettre que le « paradis » antique se retrouve dans l'Enfer de Dante semble à première vue impensable, mais lorsqu'on relit attentivement le passage du « noble château » du quatrième chant de l'*Enfer*, le rapprochement semble moins improbable.

Nous parvînmes au pied d'un noble château/sept fois entouré de hauts murs/et défendu par une belle rivière./Nous la passâmes comme terre dure ;/et par sept portes j'entrai avec ces sages (Homère, Horace, Ovide, Lucain et Virgile),/arrivant en un pré à la fraîche verdure./Des gens s'y trouvaient, aux yeux lents et graves,/avec un air de grande autorité :/ils parlaient peu, et d'une voix suave./Nous nous mîmes ainsi sur l'un des côtés,/en un lieu ouvert, lumineux et haut,/si bien que de là nous pouvions les voir tous./Et là en face, sur l'émail vert,/nous furent montrés les esprits magnanimes/dont la vue m'exalte en moi-même. (Enf. IV, 106-120)

Ici, les esprits ne hurlent pas de douleur, ils parlent « d'une voix suave » et plutôt que d'être humiliés par d'horribles tourments, ils sont tranquilles, « avec un air de grande autorité ». Ici, il n'y a pas non plus de rivière de sang ou de fleuve de fientes, il n'y a qu'une « belle rivière », bordée par « un pré à la fraîche verdure ». L'obscur caverne de la première région de l'Enfer dantesque se transforme ainsi en un « lieu ouvert, lumineux et haut ». Du coup, l'idée selon laquelle Dante aurait réactualisé le « paradis » antique dans son Enfer semble plausible. Et lorsqu'on compare ce « noble château » avec la description virgilienne des Champs-Élysées, les différences s'estompent encore plus.

Tout ceci une fois accompli et leur hommage rendu à la déesse, ils parvinrent enfin aux espaces riants, aux aimables prairies de bois fortunés, les demeures bienheureuses. Là un éther plus large illumine les plaines et les revêt de pourpre ; ils ont le soleil et leurs astres. Les uns s'exercent en des palestres gazonnées, ils se mesurent par jeu et luttent sur le sable fauve. D'autres frappent du pied le rythme d'un chœur et chantent des poèmes [...]. À quelque distance il (Énée) admire les armes des guerriers, leurs chars où ils ne montent plus ; leurs lances retournées sont fichées en terre, leurs chevaux dételés paissent ça et là par la plaine [...]. (Éné. VI, 637-653)

Bien que les âmes semblent plus détendues que chez Dante, la description physique des Champs-Élysées ressemble beaucoup à celle du « noble château » dantesque. On y retrouve les plaines, les prairies, le gazon vert, la douce lumière ainsi qu'une source d'eau. Pierre Brunel semble d'ailleurs abonder en ce sens :

On ne peut s'empêcher de penser que Dante garde quelque chose de cette tradition avec cet autre château de Chronos qu'est le « noble château » du Limbe où il place les « gens illustres » qui « ne subissent pas la condition des autres » : les grands poètes de l'Antiquité, mais aussi les héros. La « prairie de fraîche verdure », la lumière qui baigne le lieu rappellent la description virgilienne des Champs-Élysées. Si l'on garde le sens étymologique du mot « paradis » (= jardin, verger) c'est bien d'un paradis qu'il s'agit⁷⁸.

Et d'autres ressemblances apparaissent lorsqu'on compare le château de l'Enfer de Dante avec la description mythologique des Champs-Élysées.

Les Champs-Élysées formaient le séjour heureux des âmes vertueuses : il y régnait un éternel printemps ; la terre toujours riante se couvrait sans cesse de verdure, de feuillage, de fleurs et de fruits. [...] Étendus sur des lits d'asphodèle, plante au pâle feuillage, ou mollement assis sur le frais gazon, les héros se contaient mutuellement leurs exploits, ou écoutaient les poètes célébrer leurs noms dans des vers d'une ravissante harmonie⁷⁹.

L'architecture du « noble château » dantesque ressemble beaucoup à celle des Champs-Élysées. Mais il existe également des similitudes quant à l'esprit de communauté qui y règne. Les héros antiques sont en compagnie des poètes illustres. Ils partagent ensemble les récits des exploits du passé. De la même manière, Dante place dans sa fortification des héros tels qu'Énée, Hector et César, en compagnie de poètes tels qu'Homère, Ovide et Lucain. Mais Dante ne s'en tient pas qu'au simple rappel de la description antique des Champs-Élysées. Le poète reconstruit le lieu sacré, il le réactualise. En fait, pour Dante, le « noble château » est « allégorie de la philosophie, qui représente la raison humaine sans la lumière de Dieu⁸⁰ ». Le modèle antique assoyait ensemble héros et poètes. Dante le reprend à son tour, mais il y ajoute des philosophes et des savants. On y retrouve Aristote, Socrate et Platon, mais aussi Euclide et Ptolémée, ainsi qu'Hippocrate, Avicenne, Galien et plusieurs autres. Ainsi, Dante semble créer un lieu à partir de la description antique des Champs-Élysées où les grands oubliés de la loi chrétienne se regroupent en une étrange communauté vivant en autarcie.

⁷⁸ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁹ Pierre Commelin, *op. cit.*, p. 218.

⁸⁰ Jacqueline Risset, « Notes », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 318.

Bref, l'épisode du « noble château » montre qu'il « peut y avoir un paradis en Enfer, même chez un poète chrétien comme Dante⁸¹ ».

3.1.3.L'Enfer des méchants et le Tartare : fondations de l'Enfer dantesque

L'Enfer des méchants représente probablement ce qui se rapproche le plus de la représentation générale de l'abîme dantesque.

L'Enfer des méchants était le lieu redoutable de toutes les expiations : c'est là que le crime subissait son juste châtement, là que le remords rongait ses victimes, là enfin que se faisaient entendre les lamentations et les cris aigus de douleur. On y voyait tous les genres de torture. Cette région affreuse, dont les plaines n'étaient qu'aridité, les montagnes que roches et escarpements, renfermait des étangs glacés et des lacs de souffre et de poix bouillante, où les âmes étaient successivement plongées, et subissaient tour à tour les épreuves d'un froid ou d'une chaleur extrêmes. Elle était entourée de marécages bourbeux et fétides, de fleuves aux eaux croupissantes ou embrasées formant une barrière infranchissable, et ne laissant aux âmes aucun espoir de fuite, de consolation, ni de secours⁸².

Cette description semble correspondre à l'espace se trouvant entre le deuxième et le huitième cercle de l'Enfer de Dante. En plus des lamentations et des cris aigus de douleur, on y retrouve les montagnes et les escarpements, les plaines arides (7^e cercle, 3^e giron), un lac de poix brûlante (8^e cercle, 5^e bolge), un marécage bourbeux (5^e cercle) ainsi qu'un fleuve aux eaux croupissantes (8^e cercle, 2^e bolge). Évidemment, Dante divise minutieusement cette portion de son Enfer à partir de la doctrine chrétienne du péché, tout en incluant de nouveaux éléments comme la cité de Dité ainsi que toutes sortes d'instruments de tortures tels que les tombeaux brûlants des Hérétiques et les chapes de plomb des Hypocrites. On dira la même chose du Tartare, qui venait après l'Enfer des méchants.

⁸¹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 78.

⁸² Pierre Commelin, *op. cit.*, p. 217.

Sa profondeur l'éloignait autant de la surface de la terre, que celle-ci était éloignée du ciel. C'est là qu'étaient renfermés les Titans, les Géants et les dieux anciens chassés de l'Olympe par les dieux régnants et victorieux ; c'est là aussi que se trouvait le palais du roi des Enfers⁸³.

Comme dans le Tartare, on retrouve d'abord les Géants antiques à l'entrée du neuvième et dernier cercle de l'Enfer de Dante. Ensuite, « c'était la prison des dieux⁸⁴ ». Mais puisqu'il n'y a qu'un seul Dieu dans le christianisme, la prison des dieux devient chez Dante la prison des anges. Plus précisément, la dernière région de l'Enfer dantesque, le neuvième cercle, constitue la prison du plus beau des anges, Lucifer. Comme les dieux antiques enfermaient leurs ennemis dans le profond Tartare, le Dieu « victorieux » du christianisme a projeté son grand ennemi dans les profondeurs de l'Enfer. Ainsi, le « palais du roi des Enfers » antiques devient le royaume de glace de Lucifer. Même les dimensions du Tartare semblent correspondre à celles de la prison de l'ange déchu, qui se trouve exactement au point central de la terre, « l'éloignant autant de la surface de la terre, que celle-ci était éloignée du ciel ».

3.2. *Traces du passé dans l'hydrographie de l'Enfer*

Comme pour la topographie, le réseau hydrographique de l'Enfer de Dante est largement inspiré des représentations antiques, où l'on retrouve quatre grands fleuves infernaux : l'Achéron, le Styx, le Phlégéon et le Cocyte.

L'Achéron, comme le Styx, était un fleuve que les ombres passaient sans retour. En grec son nom exprime la tristesse et l'affliction. [...] La nymphe Styx présidait à une fontaine d'Arcadie dont les eaux silencieuses formaient un ruisseau qui disparaissait sous terre, et par suite allait couler dans les régions infernales. Là ce ruisseau devenait un fleuve fangeux qui débordait dans d'inferts marécages couverts d'une sombre nuit. [...] Le Phlégéon, autre affluent de l'Achéron, roulait des torrents de flamme sulfureuse. On lui attribuait les qualités les plus nuisibles. Son cours assez long, en sens contraire du Cocyte, entourait la prison des méchants. [...] Le Cocyte, aux Enfers, est un affluent de l'Achéron. [...] C'était le fleuve des gémissements ; il entourait la région du Tartare, et son cours n'était formé, dit-on, que par les abondantes larmes des méchants⁸⁵.

⁸³ *Ibid.*, p. 218.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 219.

On verra également que dans l'*Énéide*, Virgile reprend ces quatre fleuves infernaux.

3.2.1.L'Achéron : retour de Charon et métaphore de l'automne

Dans l'*Énéide*, Virgile fait du premier fleuve un « gouffre mêlé de fange » qui « bout et rejette en hoquetant tout son sable dans le Cocyte » (Éné. VI, 296-298). Suivant Virgile, Dante reprend ce fleuve pour en faire la « triste rivière d'Achéron » (Enf. III, 78). En fait, l'épisode de l'*Enfer* tournant autour de l'Achéron est une réécriture du même passage de l'*Énéide*. Dante emprunte premièrement à Virgile la figure du passeur de l'Achéron. Il s'agit de Charon, que Virgile décrit ainsi :

Un passeur effrayant monte la garde près de ces flots mouvants, Charon, sale, hérissé, terrible ; des poils blancs foisonnent incultes sur son menton, ses yeux fixes sont de flamme ; un manteau sordide est noué sur ses épaules et pend. Il pousse lui-même la barque avec une perche, sert les voiles et dans sa gabare noircie transporte les corps [...]. (Éné. VI, 298-316)

Et Dante reprend cette description dans les mêmes mots :

Et voici s'avancer vers nous dans un bateau/un vieillard blanc d'antique poil/criant : « Malheur à vous, âmes méchantes/n'espérez pas voir un jour le ciel :/je viens pour vous mener à l'autre rive/dans les ténèbres éternelles, en chaud et en gel. [...] »/Je vis alors s'apaiser les joues laineuses/du nocher du marais infernal,/qui avait autour des yeux des roues de flamme. (Enf. III, 82-99)

Plus encore, lorsqu'il décrit les âmes qui attendent Charon pour passer de l'autre côté du fleuve, Dante emprunte à Virgile une métaphore sur la saison de l'automne. Virgile décrit ainsi les ombres sur les rives de l'Achéron :

Aussi nombreux que dans les bois au premier froid de l'automne les feuilles se détachent et tombent, ou que, volant du large vers la terre, se serrent nombreux les oiseaux lorsque la saison froide les chasse au-delà de la mer et les pousse aux pays du soleil. (Éné. VI, 309-312)

Et Dante, encore une fois, reprend ce passage presque mot pour mot :

Comme en automne les feuilles s'envolent/l'une après l'autre, jusqu'au temps où la
branche/a mis à terre toutes ses dépouilles,/pareillement la semence d'Adam/se jette
du rivage, âme après âme,/comme des oiseaux, par signes, à son appel. (Enf. III, 112-
117)

Bien que Dante s'inspire abondamment de l'*Énéide* de Virgile pour construire le passage de l'Achéron, le premier fleuve de l'Enfer n'a pourtant pas la même fonction pour les deux poètes. Dans son épopée, Virgile reste fidèle au concept classique en faisant des rives de l'Achéron le lieu d'errance des âmes sans sépultures. Chez Dante, cet espace en devient un de punition. Les Esprits neutres et lâches qui « vécurent sans infamie et sans louange » (Enf. III, 36) se retrouvent en ce lieu perdu, car « les cieux les chassent [...] et le profond Enfer ne veut pas d'eux » (Enf. III, 41). En d'autres mots, Dante réactualise les rives de l'Achéron à partir de la doctrine chrétienne du péché. Et comme le concept d'errance des âmes sans sépultures n'existe pas à proprement parler dans le christianisme, Dante transforme cet espace en un lieu de châtement terrible.

Ces malheureux, qui n'ont jamais été vivants,/étaient nus et harcelés sans cesse/par
des mouches et des guêpes qui étaient là./Elles leur rayaient le visage de sang,/qui,
mêlé de pleurs, tombait à leurs pieds/où le recueillaient des vers immondes. (Enf. III,
64-69)

3.2.2. Le Styx et le Phlégéon : instruments du « *contrapasso*⁸⁶ »

Suivant Virgile et son *Énéide*, Dante reprend le fleuve Styx sous la forme d'un marais fangeux. Par contre, suivant l'architecture médiévale, Dante place le Styx autour des remparts de la cité de Dis, créant ainsi une douve et transformant du coup la cité en un étrange château fort. Plus encore, chez Dante, le Styx devient le symbole allégorique du péché capital qui y est puni, c'est-à-dire la colère. À la manière des gardiens des cercles de l'*Enfer*, le Styx représente l'inverse du péché qu'il réserve à ses victimes. Ceux qui de leur vivant ont été aveuglé par la colère sont transformés en « mangeurs de boue » (Enf. VII, 129).

⁸⁶ Loi du talion.

Et moi qui regardais très fixement,/je vis des gens boueux dans ce marais,/tous nus, et à l'aspect meurtri./Ils se frappaient, mais non avec la main,/avec la tête, avec la poitrine et avec les pieds,/tranchant leur corps par bribes, avec les dents. [...]Plantés dans la boue ils disent : « Nous étions tristes/dans l'air doux que le soleil réjouit,/ayant en nous les fumées chagrines :/à présent nous nous attristons dans la boue noire. » (Enf. VII, 109-124)

Chez Virgile, le Phlégéon est un « fleuve rapide [...] de flammes torrentielles » (Éné. VI, 550-551). Dante se détourne ici légèrement de son guide en transformant ce fleuve de flammes en une « rivière de sang où sont bouillis/ceux qui ont nui aux autres par violence » (Enf. XII, 47-48). Comme le Styx, le Phlégéon devient ainsi allégorie inverse du péché qu'il contient. Les tyrans, « qui s'en prirent au sang et aux biens d'autrui » (Enf. XII, 105), sont ainsi condamnés à bouillir dans le sang pour l'éternité.

3.2.3. Le Cocyte : prison de glace pour les pires pécheurs

Contrairement aux autres fleuves infernaux, le Cocyte est radicalement transformé par Dante. Chez Virgile, il est question des « étangs profonds du Cocyte » (Éné. VI, 323) alors que dans la mythologie classique, on retrouve un fleuve formé par les larmes des damnés. Dante réactualise le Cocyte mythologique en transformant ce fleuve en un immense lac de glace. Alors que les enfers chrétiens traditionnels sont constitués de feu et de lave bouillante, la région la plus importante de l'Enfer dantesque, celle qui renferme Lucifer et donc le Mal dans sa représentation la plus pure, est faite de glace. Bien que l'idée d'un Enfer glacé existait déjà dans les imaginaires infernaux musulmans, le concept de Dante représente une grande innovation dans le contexte de la doctrine chrétienne. Le Cocyte devient alors un fleuve réactualisé, qui alimente une certaine tension entre l'ancien, le fleuve infernal mythique, et le nouveau, l'abîme infernal de glace. De plus, comme les autres fleuves infernaux repris par Dante, le Cocyte devient un lieu de punition dans l'*Enfer*. La glace devient instrument de la justice divine, car au neuvième cercle, les pires esprits qui soient, les Traîtres, sont pris dans la glace jusqu'au cou.

Je me tournai alors et je vis devant moi/et sous mes pieds un lac à qui le gel/donnait l'aspect du verre, et non de l'eau./Jamais en hiver le Danube autrichien/ni le Tanaïs là-bas sous un ciel glacé/ne couvrirent leur cours d'un voile aussi épais/qu'il était ici, et si le Tambernic/ou la Pietrapana étaient tombés dessus,/même sur le bord ils n'auraient pas fait crac./Et comme la grenouille se tient pour coasser/le museau hors de l'eau, alors que rêve/souvent la paysanne qu'elle s'en va glaner,/livides, jusqu'au point où la honte se voit,/les ombres dolentes étaient dans la glace,/claquant des dents comme font les cigognes./Chacune avait la face vers le bas ;/la bouche donnait pénible témoignage/du froid, les yeux du cœur endolori. (Enf. XXXII, 22-39)

Plus encore, chez Dante, la glace devient instrument de torture. Dans ce même cercle, Dante rencontre deux damnés qui sont pris ensemble dans la glace, car leurs larmes qui se transforment en gel les resserrent toujours un peu plus fort l'un sur l'autre. Le poète décrit d'ailleurs ce piège en affirmant que « jamais crampon de fer ne serra bois sur bois/si fort » (Enf. XXXII, 49-50). Mais l'exemple le plus éloquent de la torture par la glace se trouve dans le pacte que Dante fait avec le frère Alberigo de Manfredi. Ce dernier demande au poète d'arracher la glace qui relie son visage à la surface du lac gelé, glace provenant de ses propres larmes. Dante accepte à condition que le damné décline son identité.

Là les larmes même empêchent de pleurer,/et la douleur, qui trouve obstacle sur les yeux,/se retourne au-dedans et fait croître l'angoisse./Car les premières larmes font une masse,/et comme des visières de cristal,/remplissent toute la coupe sous les cils. (Enf. XXXIII, 94-99)

Pourtant, Dante ne remplit pas sa part du contrat. Cet épisode a d'ailleurs fait couler beaucoup d'encre chez les commentateurs qui ne s'expliquent pas cette cruauté de la part du poète. Mais cette glace constitue également la prison de Lucifer, le traître suprême. Elle enserre l'ange déchu au niveau de la taille et le garde prisonnier au fond de l'abîme. Ainsi, le dernier fleuve infernal est réactualisé en une prison de glace pour les Traîtres, qui sont torturés à même les barreaux de leurs cellules.

Ainsi, Dante construit son Enfer à partir d'éléments topographiques et hydrographiques empruntés à l'imaginaire antique. Mais encore une fois, le poète ne se contente pas de simplement reprendre des éléments du passé dans son Enfer. Il les transforme en les ajustant à partir de la doctrine chrétienne, créant un lieu où les espaces mythiques des

enfers antiques servent désormais à punir les coupables de la loi chrétienne à partir du « *contrapasso* ».

4. LA MÉMOIRE DANTESQUE OU LA MANIPULATION DE L'HISTOIRE

La question de la mémoire dans l'*Enfer* représente la dernière trace du passé dans le premier volet de la *Comédie*. Tout au long de son périple souterrain, Dante rencontre une multitude de damnés. À première vue, toutes ces rencontres peuvent sembler déconcertantes pour le lecteur moderne. Certains chants de l'*Enfer* ressemblent parfois à une longue liste de noms propres. Pourtant, chaque nom utilisé par le poète possède une importante fonction allégorique, en ce sens où chaque damné illustre, par le lien entre son histoire et son châtiment, le « *contrapasso* ». Jacqueline Risset insiste d'ailleurs sur l'importance symbolique des noms dans la *Comédie*.

Dans toute l'œuvre de Dante les *noms* occupent une place très chargée : leur agglomération ou leur disparition est pleine de sens [...] ; et leur effet se révèle toujours double : à la fois formules magiques – concentrés de sens et d'expérience à déchiffrer, – et emblèmes, par leur aspect de phonèmes hors sens, de l'extériorité pure, signe du choc imprévisible du réel à la conscience⁸⁷.

Outre l'aspect phonétique, l'idée de « choc » mentionné par Risset se retrouve également dans le mélange hétérogène des noms propres. Tout au long de l'*Enfer*, Dante confronte des époques distinctes en plaçant leurs représentants côte à côte dans son abîme. Par exemple, dans le cercle des Luxurieux, Dante place Francesca da Rimini (XIII^e siècle) aux côtés de Didon (9^e siècle av. J.-C.), Sémiramis (9^e siècle av. J.-C.) et Cléopâtre (1^{er} siècle av. J.-C.). Mais ce n'est pas dans le mélange des damnés que se trouve la plus grande trace du passé dans l'*Enfer* de Dante. C'est plutôt dans la rencontre entre le poète et ceux-ci. Dans la plupart des cas, Dante sélectionne les âmes avec lesquelles il désire s'entretenir. C'est ainsi que le poète demande à son guide s'il peut parler à Francesca da Rimini. « Poète, volontiers/je parlerais à ces deux-ci (Francesca et son amant, Giovanni Malatesta) qui vont ensemble,/et qui semblent si légers dans le vent. » (Enf. V, 73-75) Ces entretiens donnent lieu à des

⁸⁷ Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*, op. cit., p. 123.

rencontres où, l'espace d'un instant, les morts reviennent à la vie en prenant la parole grâce à Dante.

La rencontre n'a pas lieu dans cette vie-ci, où les hommes sont toujours vus dans un état accidentel, sous un seul aspect de leur être, et où l'intensité même de l'existence, aux moments les plus cruciaux, rend difficile la prise de conscience de soi, et presque impossible la rencontre. Elle n'a pas lieu non plus dans un au-delà où la part la plus intime du personnage serait effacée par les ombres de la mort, et où ne subsisterait qu'une mémoire terne, voilée ou indifférente de la vie. L'au-delà dantesque n'est nullement le domaine de la mort, mais celui de la véritable vie ; les âmes puisent les données concrètes de leur histoire et de leur atmosphère caractéristique dans leur existence terrestre d'autrefois, mais montrent ces données dans une intégralité, un synchronisme, une présence et une actualité qu'elles ont rarement atteints pendant leur séjour terrestre, et qu'elles n'ont certainement jamais révélés à aucun observateur⁸⁸.

Ces rencontres se transforment en de véritables confessions, où les damnés livrent les secrets de leurs existences dans un esprit de contrition absolue. Dante devient alors un médiateur à l'image du prêtre, mais plutôt que de gérer le rapport entre le damné et Dieu, le poète gère le rapport entre le damné et l'histoire par le biais de son écriture. Dante donne la chance aux ombres dolentes de se faire entendre et, par le fait même, de revivre éternellement grâce à la plume du poète. D'une certaine manière, en étant vivant dans le royaume des morts, Dante contrôle le temps. Il se transforme en médiateur historique, en « passeur ». Il confond le passé et le présent pour en faire un temps littéraire ouvert sur l'avenir et qui n'est plus régi par la linéarité de l'histoire.

4.1. *Mémoire et opacité*

Dans ses *Écrits sur Dante*, Auerbach insiste sur l'opacité poétique qu'obtiennent les damnés qui prennent la parole dans l'*Enfer*.

⁸⁸ Érich Auerbach, *Écrits sur Dante*. Trad. Diane Meur. Paris : Macula, coll. « Argô », 1998, p. 151.

Pensons à Francesca Malatesta da Rimini ! Il se peut qu'à l'époque de Dante son histoire ait été connue, mais elle est aujourd'hui tombée dans l'oubli, et nous n'en savons que ce qu'en dit la seconde moitié du cinquième chant de l'*Enfer* ; ces vers ont cependant fait d'elle un caractère poétique, à l'instar d'une figure mythique ou d'un grand personnage de l'Histoire⁸⁹.

Plus encore, ces rencontres sont des symboles du passé, car la mémoire y joue un rôle fondamental. Lorsque Dante donne la parole aux damnés de son *Enfer*, c'est pour qu'ils racontent leur histoire, ce qu'ils ont fait pour se retrouver en pareille situation dans l'au-delà. Du coup, les damnés plongent au cœur de leur mémoire afin de revivre grâce à la plume de Dante. Ils peuvent donner leur version de l'histoire et ainsi tenter de se repentir. Par contre, il ne s'agit pas de se repentir du point de vue du christianisme, car on est en Enfer et chez Dante, il n'y a ni issue ni espoir. Il s'agit plutôt de se repentir au point de vue de l'histoire, de faire en sorte de ne pas être oublié et parfois, comme dans le cas d'Ugolino, de réaffirmer la véracité de l'histoire une dernière fois. En d'autres mots, les damnés de l'Enfer de Dante ne sont qu'une série d'ombres, des noms propres alignés sur une page, jusqu'à ce qu'ils prennent la parole et se souviennent, et qu'ils retrouvent ainsi leur épaisseur.

Aucune évocation mimétique d'événements en cours ne peut être plus réelle et plus essentielle que ne l'est la mémoire dans l'au-delà dantesque. [...] La quintessence de l'être que met au jour la mémoire des âmes dans leur éternel séjour relève rarement de ce que les modernes appelleraient « l'atmosphère » ou le « milieu ». Le souvenir porte presque toujours sur un acte ou un événement déterminé, à partir duquel commence seulement à rayonner l'aura de l'être représenté⁹⁰.

En replongeant dans leur mémoire, les ombres dolentes reconstruisent leur identité peu à peu. Mais il y a un prix à payer pour accéder à cette mémoire.

4.2. *Mémoire et douleur*

Pour les damnés de l'*Enfer*, la mémoire est synonyme de souffrance. Le retour dans le passé est souvent beaucoup plus douloureux que le châtement physique qu'ils endurent. C'est le cas d'Ugolino. Vers la fin du trente deuxième chant, Dante et Virgile arpentent le lac

⁸⁹ *Ibid.*, p. 163.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 160.

de glace du fond de l'Enfer où ils remarquent « deux gelés dans un seul trou » (Enf. XXXII, 125). Ugolino s'y tient en dévorant doucement la tête de son compagnon de cellule, l'archevêque Ruggiero. Face à cet horrible spectacle, Dante demande au comte Ugolino de lui expliquer les raisons d'une telle barbarie. Ce dernier répond :

Tu veux que je ravive/le désespoir qui serre encore mon cœur/rien qu'en y pensant, avant d'en parler./Mais si mon récit peut engendrer/quelque fruit d'infamie au traître que je ronge,/tu me verras parler et pleurer à la fois. (Enf. XXXIII, 4-9)

Et durant son récit, le comte ajoute :

Tu es bien cruel si tu ne souffres pas/en pensant à ce que pressentait mon cœur ;/et si tu ne pleures pas, de quoi donc pleures-tu ? (Enf. XXXIII, 40-42)

Et la réaction de Dante suite au récit :

Ha ! Pise, opprobre des hommes/du beau pays où le *si* résonne,/puisque tes voisins sont lents à te punir,/que Capraia et Gorgona se meuvent ;/qu'elles barrent l'Arno à l'embouchure,/pour qu'il noie dans tes murs tous les habitants./Car si le comte Ugolino eut le renom/d'avoir trahi tes forteresses,/tu ne devais pas ainsi torturer ses enfants. (Enf. XXXIII, 79-87)

On remarque premièrement la douleur qui anime Ugolino avant d'entamer son horrible récit, ainsi que la violence de la réaction de Dante. On observe ensuite les motivations qui poussent le comte à replonger au cœur de si tristes souvenirs. Ugolino désire la justice du point de vue de l'histoire, il espère qu'elle se souviendra de l'archevêque pour sa trahison envers lui et sa famille. Et comme Francesca da Rimini, Ugolino est inconnu du lecteur moderne, plus encore de celui qui n'est pas familier avec la culture italienne. Ugolino était gibelin de naissance, mais en 1289, il est assassiné pour avoir traité avec les guelfes. C'est pourquoi il se retrouve piégé dans la glace du neuvième cercle de l'Enfer avec les autres Traîtres. Mais ce n'est pas cette version de l'histoire que retient le lecteur de l'*Enfer*. Comme le remarque Auerbach, Dante cible un passage bien précis du passé du damné pour construire l'identité de ce dernier. Pour Ugolino, il s'agit du passage de la Tour de la Mue, où il est enfermé avec ses quatre fils.

Quand je fus éveillé, avant le jour,/j'entendis pleurer dans leur sommeil mes fils,/qui étaient avec moi ; ils demandaient du pain. [...]/Ils étaient éveillés, l'heure était proche/où d'habitude on apportait la nourriture,/et tous étaient anxieux, à cause d'un rêve ;/j'entendis clouer la porte du bas/de l'horrible tour ; et sans parler/je regardai mes enfants au visage./Moi je ne pleurais pas, mais j'étais pétrifié. [...] /Quand un faible rayon eut pénétré/dans l'affreux cachot, et que je découvris/mon propre aspect sur leur quatre visages,/de douleur je mordis mes deux mains ;/et eux, pensant que c'était par désir/de manger, se levèrent aussitôt/et dirent : « Père, nous souffririons bien moins/si tu nous mangeais ; tu nous as vêtus/de ces pauvres chairs ; enlève-les-nous. » [...] /Quand nous fûmes venus au quatrième jour,/Gaddo se jeta étendu à mes pieds,/et dit : « Père, ne viens-tu pas à mon secours ? »/Il mourut là, et comme tu me vois,/je les vis tomber tous les trois, un par un,/avant le sixième jour ; et je me mis alors,/déjà aveugle, à me traîner sur chacun d'eux,/les appelant pendant deux jours après leur mort./Et puis ce que la douleur ne put, la faim le put. (Enf. XXXIII, 37-75)

Grâce à ce passage, Ugolino reconstruit son identité. Il n'est plus le traître qui a trahi les siens, mais ce père qui a vu mourir ses enfants à cause de la trahison d'un autre. Plus encore, grâce au génie poétique de Dante, Ugolino est devenu ce père qui a peut-être dévoré ses enfants. En un seul vers, « Et puis ce que la douleur ne put, la faim le put », Dante ressuscite le comte Ugolino dans l'histoire littéraire. Car depuis la publication de *l'Enfer* en 1314, la critique n'a jamais cessé de débattre à savoir si le comte a oui ou non mangé ses enfants. C'est Borges, dans ses essais sur Dante, qui résume le mieux la situation poétique de ce vers. « Il est moins terrible de nier ou d'affirmer le monstrueux délit d'Ugolin que de le soupçonner⁹¹. » Grâce à cette ambiguïté volontaire de la part de Dante, le récit d'Ugolino devient un mystère poétique qui suscite les passions, car tout simplement insoluble. Cette hésitation frappe de plein fouet l'imagination du lecteur, qui peut ainsi créer sa propre histoire. Pour Borges, il s'agit justement de ce qui fait la différence entre le temps réel et le temps de l'art.

Dans le temps réel, historique, chaque fois qu'un homme est amené à choisir entre plusieurs solutions, il opte pour l'une d'elles et il élimine et perd les autres. Il n'en va pas de même dans le temps ambigu de l'art, qui ressemble à celui de l'espérance ou à celui de l'oubli. Hamlet, dans cette sorte de temps, est à la fois sain d'esprit et fou. Dans les ténèbres de sa Tour de la Faim, Ugolin dévore ou ne dévore pas ses cadavres aimés, et cette oscillante imprécision, cette incertitude, est l'étrange matière dont il est

⁹¹ Jorge Luis Borges, *Neuf essais sur Dante*. Trad. François Rosset. Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 1982, p. 57.

fait. Ainsi l'a rêvé Dante, avec deux agonies possibles, et ainsi le rêveront les générations à venir⁹².

Les quatre idées traitées dans ce chapitre, c'est-à-dire le voyage dans l'au-delà, le « personnel » et l'architecture de l'*Enfer*, ainsi que la question de la mémoire, montrent que l'*Enfer* de Dante est orienté vers le passé. Mais dans chaque cas le poète ne se contente pas seulement d'intégrer des éléments du passé dans son poème. Dante effectue au préalable un important travail de réactualisation sur les éléments empruntés à ses prédécesseurs. Dans le cas du voyage en Enfer, Dante intègre une dimension chrétienne à la dimension épique en confrontant des voyageurs d'outre-tombe antiques et chrétiens tels qu'Énée et Paul. Pour ce qui est du « personnel » de l'*Enfer*, le poète soumet les figures mythiques du passé qu'il sélectionne à un triple processus de réactualisation afin d'en faire des « fonctionnaires » dans son Enfer. Il en va ainsi pour les matériaux qu'il emprunte aux représentations antiques. Dante les transforme afin qu'ils servent la loi chrétienne, ce fameux « *contrapasso* » dont j'ai parlé plus tôt. Mais c'est vraiment le travail que le poète fait subir à la mémoire qui est le plus symbolique dans le cadre de cette recherche.

L'importance de la mémoire chez Dante est telle qu'elle modifie la linéarité du temps dans la *Comédie*. En effet, bien que tourné vers le passé, la mémoire dantesque permet de penser le temps autrement, grâce aux nombreux récits des ombres dolentes. Dante arpente l'Enfer linéairement, mais chaque fois qu'il rencontre un damné, et que ce dernier plonge dans sa mémoire pour raconter son histoire, le temps du poème fait une boucle, suspendant le déroulement du temps pour un instant ou deux. Et cette faille ou suspension contient justement l'intégralité du temps, à savoir le passé, le présent et le futur. Car les damnés, qui racontent leurs souvenirs, ont aussi le don de clairvoyance⁹³. Les événements à venir n'ont

⁹² Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 59.

⁹³ Plusieurs damnés annoncent à Dante des événements qui ne se sont pas encore produits en 1300 – mais qui, dans le temps de l'histoire, relèvent du passé – concernant des faits politiques ou des données biographiques sur le poète même. Au X^e chant, Dante questionne un damné sur la nature de

pas de secret pour eux. « Chaque récit joue ainsi le rôle d'un passeur [...] » et « il donne jour à ce que nous appelons le passé, mais c'est un passé qui se trouve orienté vers l'avenir, manifestant le présent et sa présence, ses possibilités toujours vives⁹⁴ ». Le temps de l'*Enfer* est donc un temps marqué par la récurrence. Un temps qui, en se déplaçant vers l'arrière par la mémoire des damnés, annonce aussi l'avenir du *Paradis*, ce dont il sera question dans le prochain chapitre.

cette préscience : « Il semble qu'avant l'heure, si j'entends bien,/vous puissiez voir ce que le temps apporte,/mais que pour le présent vous ayez autre usage./"Nous voyons, comme ceux qui n'ont pas de bons yeux",/dit-il, "les choses qui sont lointaines ;c'est ainsi que Dieu nous donne sa lumière./Notre intellect est vain pour tout ce qui est proche/ou présent ; et si nul ne vient nous parler,/nous ignorons tout de l'état humain./Tu comprends ainsi que notre connaissance/sera toute morte à partir de l'instant/où sera fermée la porte du futur." » (Enf. X, 97-108)

⁹⁴ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 7.

CHAPITRE 2

DÉJÀ JAMAIS⁹⁵

Or, voici un poète (Dante) qui doit être considéré comme l'origine et le commencement de la poésie moderne...

Erich Auerbach

Si l'*Enfer* est tourné vers l'arrière, vers le passé, le *Paradis*, lui, est tourné vers l'avant, vers l'avenir. Le *Paradis* est résolument moderne et cela semble de plus en plus évident depuis que les grands lecteurs de Dante des XX^e et XXI^e siècles⁹⁶ ont renversé la tradition en se concentrant sur le dernier volet de la *Comédie* plutôt que sur l'*Enfer*, comme l'a fait le XIX^e siècle français. De nos jours, « Umberto Eco et Philippe Sollers proposent de commencer notre lecture par le *Paradis*, estimant qu'il s'agit de la partie la plus novatrice du poème⁹⁷. » C'est qu'avec le *Paradis*, Dante ne s'inscrit plus dans une tradition littéraire. Il n'essaie plus, comme c'est le cas avec l'*Enfer*, de surpasser ses prédécesseurs en reprenant là où ils ont laissé. Lorsqu'il s'envole du mont Purgatoire, « il n'y a plus maintenant de défi, mais la certitude de la nouveauté absolue⁹⁸ ».

⁹⁵ Dante utilise cette expression (*Già mai*) dans le premier chant de l'*Enfer*. Il s'agit selon moi de l'un des meilleurs exemples de la tentative de Dante de constamment repousser les limites du langage afin d'exprimer l'inexprimable. Dans le cas présent, le temps de l'au-delà.

⁹⁶ Notamment Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce, Samuel Beckett, Ossip Mandelstam et Jorge Luis Borges. Voir bibliographie.

⁹⁷ Jean-Pierre Ferrini, *Lectures de Dante – un doux style nouveau*. Paris : Hermann, coll. « Lectures », 2006, p. 2.

⁹⁸ Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*, op. cit., p. 175.

Dans la description de ce troisième et dernier règne de l'au-delà, la poésie de Dante atteint son climax, car le poète est confronté à l'indicible. Dès lors, Dante doit dire ce qui ne peut être dit. Il désire « dire [de Béatrice] ce qui jamais ne fut dit d'aucune⁹⁹ », ce qui implique d'aller au-delà de tout ce qui a déjà été dit, et « tirer de l'état de misère les vivants dans cette vie et les conduire à l'état de félicité¹⁰⁰ ». Ou en d'autres mots, révéler les insondables mystères du christianisme. C'est parce que le *Paradis* tente d'exprimer l'inexprimable qu'il est moderne.

Car si la poésie contemporaine – et sans doute la littérature en général – est tournée, dans ses expressions les plus significatives, vers l'expérience des limites, l'exploration des confins du dicible et la tentative d'extension de ces confins, le *Paradis* appartient à la poésie contemporaine. Il vogue déjà sur ces eaux, il les ouvre¹⁰¹...

J'expliquerai dans un premier temps comment Dante s'y prend pour traduire l'indicible vision du Paradis chrétien en un poème accessible au commun des mortels. Plus précisément, je tenterai de montrer comment le poète réussit à rendre compte de l'inconnu en adaptant sa vision à l'aide de la théorie de la traduction se trouvant dans ses différents écrits et ensuite, en inventant¹⁰² – ou plutôt en rénovant – une langue capable de supporter l'éclat du Paradis. Dans un deuxième temps, je montrerai que Dante, en arrivant à mettre au jour sa vision, fait un bond dans le temps de plus de quatre siècles grâce au « sublime » à l'œuvre dans son poème. Car Dante développe une esthétique anachronique en construisant son poème à partir d'une conception du sublime appartenant à une époque postérieure à la sienne. Dante l'affirme lui-même, lorsqu'au XXII^e chant, il déclare que « le poème sacré doit faire un saut » (Par. XXII, 62) dans le temps pour se réaliser. Bref, comme les lecteurs modernes de la *Comédie* l'ont fait, il s'agira dans ce deuxième chapitre de tirer Dante en avant, mais peut-

⁹⁹ Dante Alighieri, *Vita Nova*. Trad. Louis-Paul Guigues. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 100.

¹⁰⁰ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰¹ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰² « L'idée que le poète fit à l'Italie le cadeau de sa langue repose sur un fait linguistique incontestable. [...] Cela suppose surtout d'inventer une langue nouvelle, que Dante appelle le "vulgaire illustre" dans le *De Vulgari Eloquentia*. » Patrick Boucheron, « "Il a inventé une langue" : Entretien avec Jacqueline Risset », dans *L'Histoire* : « Dante, le génie de l'Italie », no. 322. Juin 2008. p. 60-63.

être un peu plus loin cette fois. *Più avante*¹⁰³ (plus avant), comme disent Paolo et Francesca (Enf. V, 138).

1. LA TRADUCTION DU *PARADIS* : PROBLÈME OU SOLUTION ?

Les modèles du passé vers lesquels Dante se tourne pour écrire l'*Enfer* n'existent pas pour le *Paradis*. Et Dante en est bien conscient. C'est pourquoi il déclare avant d'entamer la dernière partie de son périple que « la mémoire ne peut l'y suivre » (Par. I, 9), car pour un tel voyage, il n'est plus question de retourner en arrière. Il faudra toujours aller plus loin en avant, vers l'inconnu. Au deuxième chant, Dante met d'ailleurs le lecteur en garde par rapport au fait que le Paradis représente un lieu inexploré.

O vous qui êtes en une petite barque,/désireux d'entendre, ayant suivi/mon navire qui vogue en chantant,/retournez revoir vos rivages,/ne gagnez pas le large, car peut-être/en me perdant vous seriez égarés./L'eau que je prends n'a jamais été parcourue,/Minerve souffle, Apollon me conduit,/et neuf Muses me montrent les Ourses. (Par. II, 1-9)

En fait, chez Dante, le Paradis est beaucoup plus dangereux que l'Enfer. Et si le poète dût transgresser les lois régissant le voyage aux enfers dans le premier volet de la *Comédie*, il doit maintenant « outrepasser » les limites de la poésie et du langage pour arriver à rendre compte de l'indicible du Paradis. Cette nouvelle transgression entraîne de nouvelles difficultés. Au XVII^e chant, l'aïeul Cacciaguida met d'ailleurs le poète en garde : Dante devra tout dire, peu importe les conséquences. « Néanmoins, écartant tout mensonge,/porte au jour ta vision tout entière,/et laisse gratter là où est la gale » (Par. XVII, 127-129).

1.1. Dante et la traduction

Un problème herméneutique se pose d'emblée. Comment travailler la langue du *Paradis*, d'origine italienne, à partir d'une traduction française de *La divine comédie*? En fait,

¹⁰³ Cette idée que les lecteurs du XX^e siècle ont lu le *Paradis* de Dante en avant, ou plus en avant (*più avante*), appartient à Jean-Pierre Ferrini et à ses *Lectures de Dante* (p. 3).

grâce aux théories modernes de la traduction¹⁰⁴ ainsi qu'aux travaux de Jacqueline Risset sur le sujet, ce problème devient une solution. Il existe une théorie de la traduction chez Dante, mais comme l'a montré à plusieurs reprises Jacqueline Risset¹⁰⁵, elle est paradoxale. Dans son *Banquet*, Dante dresse parallèlement au portrait de la connaissance et de la philosophie de son époque sa perception du langage. Le poète y résume ainsi sa pensée sur la traduction :

Et à ce propos, sache tout venant que nulle chose harmoniée par liens musiques ne se peut trespaser de sa parlure en une autre sans rompre toute sa douceur et harmonie¹⁰⁶.
(Ban. I, VII)

À partir de cet extrait, il semble que Dante s'oppose à la traduction, et surtout lorsqu'il est question de poésie, car selon lui, le passage d'une langue à l'autre détruirait les « liens musiques », qui correspondent à la fluidité générale du poème. Mais la position du poète sur la traduction n'est pas aussi catégorique. Elle est paradoxale pour deux raisons. Premièrement, parce que Dante s'est beaucoup adonné à la traduction pour écrire la *Comédie*.

Pourtant, Dante a lui-même beaucoup traduit, et notamment Virgile et Ovide. Car si Virgile est son guide, la langue dense et ardente d'Ovide est sans doute sa véritable inspiratrice. Mais il a également traduit des passages de la Bible pour les intégrer à son poème, toujours à partir de la vulgate de saint Jérôme.¹⁰⁷

Ensuite et surtout, parce que le *Paradis* est lui-même une traduction orchestrée par Dieu. Dans ses *Lectures de Dante*, Jean-Pierre Ferrini fait d'ailleurs référence au *Paradis* en tant que l'« ombre du règne heureux¹⁰⁸ ». Le Paradis est inaccessible, il est beaucoup trop beau,

¹⁰⁴ Voir les travaux d'Antoine Berman (*L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (1984), *Pour une critique des traductions* (1994), *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain* (1999), *L'âge de la traduction : la tâche du traducteur de Walter Benjamin* (2008)) et de Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, vol. 1 (1963) et *Six leçons sur le son et le sens* (1976)) sur le sujet.

¹⁰⁵ Notamment dans l'introduction à sa traduction de *La divine comédie* (1985), mais aussi dans *Dante écrivain ou l'Intellete d'amore* (1982) et surtout dans *Traduction et mémoire poétique : Dante, Scève, Rimbaud, Proust* (2007).

¹⁰⁶ André Pézard traduit les œuvres complètes de Dante à l'aide d'un français archaïque.

¹⁰⁷ Patrick Boucheron, *loc. cit.*, p. 60-63.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Ferrini, *op. cit.*, p. 2.

trop « sublime » pour les sens fragiles de l'âme qui dépend encore de son corps. C'est pourquoi Dante a seulement accès à une version édulcorée du Paradis. Le meilleur exemple réside dans l'ordonnance des degrés de béatitude des bienheureux. Une telle hiérarchisation du Bien n'existe pas dans le Paradis chrétien. « Tout est paradis au paradis¹⁰⁹. » Pourtant, Dante nous les présente à partir d'un système gradué à l'image de celui qui régit l'Enfer. Plutôt que de descendre de cercle en cercle, Dante s'envole de ciel en ciel. Plus précisément au travers de dix ciels, qui ont pour fonction de répartir les bienheureux selon leur degré de béatitude¹¹⁰. Cette construction a pour but d'épargner Dante, de lui éviter le choc terrible d'une vision entière et immédiate que ses sens mortels ne pourraient supporter. Mais elle a aussi pour fonction de traduire les insondables mystères du christianisme en une version intelligible, afin que le poète puisse à son tour les traduire pour ses lecteurs futurs.

Ce qu'il voit dans son voyage – et que nous voyons à travers son écrit – n'est pas le Paradis tel qu'en lui-même : c'est une mise en scène, aimablement destinée par le ciel à rendre le Paradis accessible aux faibles facultés d'un homme, c'est une fête organisée pour lui le long de son voyage. [...] Ainsi, Dante, décrivant le Paradis à ses lecteurs, applique la méthode que Dieu a appliquée avec lui : il traduit. Le Paradis n'est abordable qu'en traduction. La saisie directe, comme le rire de Béatrice, ferait mal¹¹¹.

1.2. *L'invention de l'italien ou la traduction des mystères du christianisme*

Dans sa démonstration du paradoxe de la traduction chez Dante, Jacqueline Risset néglige un troisième facteur qui s'avère pourtant fondamental, car c'est bien de traduction qu'il s'agit lorsque Dante entreprend de créer une langue pour son poème. Certes, Risset ne nie pas le fait que le poète soit le « père » de la langue italienne et ses travaux en font à

¹⁰⁹ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, op. cit., p. 12.

¹¹⁰ 1. *Le ciel de la Lune* : les âmes qui n'ont pu accomplir leurs vœux – 2. *Le ciel de Mercure* : les bons esprits qui ont été actifs pour que la gloire et l'honneur les suivent – 3. *Le ciel de Vénus* : les âmes soumises à l'amour – 4. *Le ciel du Soleil* : les esprits inspirés de sagesse – 5. *Le ciel de Mars* : ceux qui ont combattu pour la foi – 6. *Le ciel de Jupiter* : les esprits justes et pieux – 7. *Le ciel de Saturne* : les esprits des contemplatifs – 8. *Le ciel des étoiles fixes* : le triomphe du Christ – 9. *Premier mobile* : Dieu et les anges – 10. *Empyrée* : la cour céleste.

¹¹¹ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, op. cit., p. 12-14.

maintes reprises la démonstration. Mais elle ne fait pas le lien entre l'acte de fondation de la langue et la théorie de la traduction qu'elle expose dans son introduction à la *Comédie*.

Lorsque vient le temps d'écrire son long poème, Dante est déjà depuis longtemps passionné par la question de la langue. Vers 1304, le poète rédige un petit traité intitulé *De l'éloquence en langue vulgaire*¹¹² qui a pour but de faire l'éloge de la langue italienne. Cet ouvrage est rédigé en latin et s'adresse par le fait même à un public d'érudits. Mais Dante interrompt la rédaction de ce traité pour entamer le *Banquet*, qu'il compose cette fois en langue vulgaire. Bref, le poète est confronté à un choix lorsque vient le temps de commencer à écrire la *Comédie* : le latin ou le vulgaire.

Dans la conception linguistique de Dante, le latin était la « grammatica », langue fixe et incorruptible, non soumise à l'usure du temps, alors que les langues vulgaires, elles, portaient toutes visiblement en elles le germe de la mortalité manifesté par une corruption progressive et inéluctable¹¹³.

Le choix s'avère évidemment risqué. D'autant plus que Dante vise la reconnaissance historique en écrivant la *Comédie*. Car en se plaçant parmi les grands poètes de l'antiquité dans son *Enfer*¹¹⁴ (Enf. IV, 102), Dante exprime ce désir de ne pas être oublié. Et la prédiction de son aïeul au XVII^e chant du *Paradis* (Par. XVII, 127-135) sur le succès intemporel qu'obtiendra son poème confirme l'appétit du poète pour l'immortalité. Pourtant, le poète choisit le vulgaire « périssable » pour écrire la *Comédie*. L'explication de ce choix trouve des ramifications dans la plupart des ouvrages de Dante où l'on retrouve les différentes parties de sa théorie linguistique, mais on peut tout de même la résumer à ceci que Dante désire s'adresser à tous les hommes¹¹⁵. Le vulgaire est potentiellement plus accessible

¹¹² « [...] ce traité que l'on peut regarder comme le creuset et le microcosme de son grand œuvre (*La divine comédie*), comme sa fiction génétique, sa matrice formelle... » Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 25.

¹¹³ Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*, op. cit., p. 69.

¹¹⁴ Au IV^e chant de l'*Enfer*, Dante affirme qu'il est le « sixième parmi ces sages » : Virgile – Homère – Horace – Lucain – Ovide.

¹¹⁵ « Si Dante a une ambition politique c'est qu'il est convaincu qu'il faut s'adresser à tous les hommes. C'est au fond le message le plus fondamental qu'il retient du christianisme, qu'il tente de

que le latin, parce qu'il serait pur – au sens de naturel – et, donc, plus à même de rendre compte de l'expérience du Paradis.

De ces deux langues, la vulgaire est la plus noble : aussi bien parce qu'elle fut la première dont usât le genre humain, et parce que le monde entier jouit de semblable fruit, bien qu'elle soit partagée entre maintes façons de choisir les mots et de les prononcer ; et encore parce qu'elle nous est naturelle, alors que l'autre est faite plutôt par art. (dELV. I, 1)

Mais jusqu'ici, on ne peut à proprement parler de traduction. Dante fait simplement un choix linguistique pour l'écriture de son poème. Par contre, à l'époque du poète, le vulgaire ne constitue pas une langue à part entière. Il s'agit plutôt d'une multitude de dialectes géographiques. « Puisque le vulgaire des Italiens sonne en tant de formes diverses, mettons-nous en quête d'une langue entre toutes sans reproche, le parler illustre d'Italie... » (dELV. I, XI) Le projet linguistique de Dante, c'est justement d'unifier ces dialectes afin de créer une seule et même langue susceptible de toucher tous les hommes. Cet effort de remaniement du langage représente le troisième facteur de cette théorie de la traduction que l'on retrouve chez Dante. Les langues de l'époque ne sont pas à la hauteur de l'ambitieux projet poétique que représente la *Comédie*, alors le poète invente sa propre langue, le « vulgaire illustre », qui sera en mesure de traduire l'indicible du grand poème et surtout du *Paradis*.

Bref, le choix linguistique de Dante s'inscrit dans la théorie de la traduction à l'oeuvre dans ses écrits parce qu'il est orienté par le désir du poète de s'adresser à tous les hommes. C'est parce qu'il veut rendre les mystères du christianisme accessible à tous que Dante entreprend de construire – ou plutôt de rénover – sa langue. Et cette nouvelle langue devient l'outil le plus important du poète dans son entreprise de démystification du christianisme. En d'autres mots, le poète choisit la langue qui est susceptible de toucher le plus de gens possibles, mais il entreprend de la modifier afin qu'elle puisse traduire l'indicible du Paradis. Ainsi, le travail linguistique de Dante relève du domaine de la

concilier avec l'idéal d'universalité de la philosophie aristotélécienne. » Patrick Boucheron, *loc. cit.*, p. 60-63.

traduction. Et la postérité a aujourd'hui montré que l'entreprise du poète lui a permis d'outrepasser les frontières sociales, mais aussi et surtout l'épreuve du temps¹¹⁶.

Il (le vulgaire illustre) sera neuve clarté, soleil neuf qui se lèvera là où l'ancien soleil se sera couché, et il prêtera flambeau à ceux qui sont en ténèbres et obscurité, par le fait de l'ancien soleil qui pour eux ne luit plus. (Ban. I-XIII)

2. POURQUOI CETTE IMPORTANCE DE LA LANGUE AU *PARADIS* ?

Surtout, pourquoi la question de la langue se pose-t-elle au *Paradis* plutôt qu'en *Enfer* ou au *Purgatoire*? Parce que c'est au *Paradis* que la langue de Dante fonctionne à son plein potentiel. Tout comme dans l'eschatologie chrétienne le Paradis représente le berceau du langage humain, le *Paradis* représente le berceau de la langue de Dante. « Le paradis n'est rien d'autre que ce lieu de la première parole, et ce "première", sans doute, n'indique pas seulement une dimension du temps¹¹⁷. » Pour Dante, le mythe de la « première parole » est fondamental. Le poète consacre d'ailleurs la première partie de son traité sur la langue vulgaire (*De l'éloquence en langue vulgaire*) à l'importance de la prise de parole d'Adam au Paradis.

Ore, étant d'avis, non sans raisons tirées des choses célestes et terrestres, que le premier homme (Adam) adressa la parole à Dieu même pour commencer, j'ai tout lieu de dire que ce premier parlant, aussitôt après avoir reçu le souffle de la Vertu qui l'animait, sur-le-champ se prit à parler. Car je crois que le besoin de se faire entendre est plus vif dans l'homme que le besoin d'entendre, pourvu qu'il se fasse entendre et qu'il entende comme seul peut faire l'homme. (dELV. I, V)

C'est cette idée d'une « première parole », d'une parole vierge et innocente qui motive son choix de la langue vulgaire face au latin. Si le vulgaire possède ce caractère originel parce

¹¹⁶ « Roberto Benigni, par exemple, dans ses lectures publiques, commence par commenter les passages qu'il va lire – c'est-à-dire en éclaircit les points obscurs. Ceux-ci ne sont presque jamais dus au vieillissement de la langue, mais au nombre et à la variété des références que le discours de Dante travaille. Il est étranger à l'archaïsme comme à l'attardement narcissique : il n'a pas le temps pour cela. » Patrick Boucheron, *Ibid.*, p. 60-63.

¹¹⁷ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 20.

qu'il est la première langue de l'homme, il témoigne également d'une innocence qu'on ne peut retrouver selon Dante que chez les très jeunes enfants.

[...] j'appelle langue vulgaire celle à quoi les petits enfants sont coutumés par ceux qui les entourent, quand premier ils commencent à former divers sons ; ou pour le dire plus brièvement, j'entends par langue vulgaire celle que nous parlons sans aucune règle, imitant notre nourrice (dELV. I, I).

Jacqueline Risset a beaucoup insisté sur ce thème de l'enfance dans la *Comédie*, et particulièrement dans le *Paradis*. De manière paradoxale, plus le poète avancerait dans les deux premiers règnes de l'au-delà, plus il régresserait, passant du statut d'adulte au statut métaphorique d'enfant :

[...] au fur et à mesure qu'il avance dans son parcours, et donc qu'il se trouve en possession d'une maturité de plus en plus grande, de plus en plus sûre, les images par lesquelles Dante désigne son propre personnage en marche dans l'au-delà désignent un enfant de plus en plus petit¹¹⁸.

Plus encore, au *Paradis*, le poète rajeunirait jusqu'à redevenir un « nourrisson » :

Au *Paradis*, et de plus en plus vers les derniers chants, le rapport avec Béatrice prend la forme de celui d'une mère avec son enfant nourrisson. Et le poète qui achève sa traversée, s'approchant de la vision insoutenable, se sent proche du discours « d'un enfant qui baigne encore la langue au sein » (Par. XXXIII, 108)¹¹⁹.

Si le *Paradis* est le lieu de la « première parole » et que pour Dante la langue la plus pure est celle de l'enfance, alors le dernier volet de la *Comédie* représente définitivement la partie du long poème où l'importance de la question de la langue prédomine. C'est d'un retour vers le langage originel dont il est question dans le *Paradis* de Dante. Jacqueline Risset distingue d'ailleurs trois différents niveaux de langue à partir des trois règnes de l'au-delà décrit par Dante : « le tragique sublime du *Paradis* », le « parler abject de *L'Enfer* » et la « langue à hauteur d'homme du *Purgatoire* ».

¹¹⁸ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, op. cit., p. 15.

¹¹⁹ *Idem*.

Mais la question de la langue se pose aussi et surtout au *Paradis* parce qu'elle représente un des facteurs les plus importants de la modernité du dernier volet de la *Comédie*. « *Le Paradis* est le lieu où la langue de Dante va se transformer au feu d'une inspiration nouvelle¹²⁰ », nous dit Benoît Chantre. C'est là que Dante repousse les limites du langage au maximum. L'Enfer et le Purgatoire avaient déjà été décrits avant Dante¹²¹, mais jamais le Paradis chrétien, ou du moins sous la forme très précise d'un récit de voyage. Certes, saint Paul y a été, mais il affirme être incapable de raconter son séjour dans ce lieu. Dante doit alors trouver un langage à la hauteur de l'expérience paradisiaque, un langage « sublime » et « moderne ». « Toute la poésie du XX^e siècle s'est heurtée à l'indicible, et Dante affronte déjà cela dans le *Paradis* : comment dire ce qui ne peut être dit, donner à voir ce qui est au-delà des limites humaines de la perception¹²². » Et c'est justement dans les moyens utilisés par le poète pour représenter l'irreprésentable que se trouvent les grands symboles de cette modernité poétique.

3. LA « PASSION DU NÉOLOGISME » OU LA FUSION DU LANGAGE

En premier lieu, si la langue du *Paradis* anticipe la modernité poétique qui nous est contemporaine, c'est parce que Dante pense la langue au moment même où il l'écrit. Le dernier volet de la *Comédie* est marqué par la réflexion du poète sur sa propre écriture, et plus précisément sur les possibilités ainsi que sur les limites de son écriture.

S'il y a un « mystère » Dante, si le surgissement archéologique de ce texte peut nous apprendre quelque chose qui n'a pas cessé de déterminer invisiblement notre histoire, ce n'est ni son apparence ni son contenu qu'il nous faut interroger, mais le rapport

¹²⁰ Cité dans Philippe Sollers, *La Divine Comédie : Entretiens avec Benoît Chantre*. Paris : Gallimard, coll. « folio », no. 3747, 2000, p. 521.

¹²¹ J'ai déjà donné dans le premier chapitre plusieurs exemples de représentations de l'Enfer postérieures à celle de Dante. Pour ce qui est du Purgatoire, on peut retenir notamment *La Passion de Perpétue et Félicité* (vers le II^e siècle), les textes de Clément d'Alexandrie et d'Origène (vers le III^e siècle), et finalement *La cité de Dieu* d'Augustin (413), que Jacques Le Goff reconnaît d'ailleurs comme étant « le vrai père du Purgatoire ». Pour l'histoire du Purgatoire, on lira l'ouvrage de Jacques Le Goff : *La naissance du Purgatoire*. Paris : Gallimard, coll. « folio/histoire », no. 31, 1981, 486 p.

¹²² Patrick Boucheron, *loc. cit.*, p. 60-63.

profond que Dante entretient avec l'écriture. *La Divine Comédie* va donc être pour nous un texte en train de s'écrire, et plus encore le premier grand livre pensé et agit intégralement comme *livre* par son auteur¹²³.

3.1. *Au Paradis, le temps n'existe plus*

Afin d'écrire le *Paradis*, Dante repense l'acte d'écriture dans son rapport au temps. Les deux premiers volets de la *Comédie* sont construits à partir d'une temporalité minutieusement détaillée. Par exemple, au septième chant de *L'Enfer*, Virgile dit à Dante : « Descendons à présent vers la plus dure angoisse ;/déjà déclinent toutes les étoiles qui montaient/quand je partis, et s'arrêter longtemps est interdit » (Enf. VII, 97-99), ce qui revient à dire « qu'il est à présent à peu près minuit du vendredi saint¹²⁴ ». Ou encore, au *Purgatoire*, Dante raconte en temps réel que « [l]a belle planète qui invite à aimer/faisait sourire tout l'Orient/en voilant les Poissons qui l'escortaient » (Pur. I, 19-21) et qui cette fois signifie qu'il reste précisément « deux heures avant le lever du soleil¹²⁵ ». Mais au *Paradis*, Dante n'indique plus le temps.

Au risque de « l'aphasie », Dante doit obligatoirement repenser sa conception du temps pour écrire le *Paradis*. Et s'il en est ainsi, c'est parce que la vitesse de ce dernier lieu dépasse – ou plutôt « outrepassa » – les limites du temps terrestre. La durée du *Paradis* est d'ailleurs beaucoup plus courte que celle des deux autres règnes. Dante positionne la *Comédie* dans le cadre de « la Semaine sainte de l'an 1300 », et il consacre « deux jours pour l'Enfer, du vendredi soir au samedi soir, quatre jours pour le Purgatoire, du dimanche matin au jeudi matin, et seulement un jour pour le Paradis, une journée, du jeudi matin au jeudi soir¹²⁶ ». Le poète accélère le rythme...

¹²³ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 15.

¹²⁴ Jacqueline Risset, « Notes », dans *L'Enfer*, op. cit., p. 323.

¹²⁵ Jacqueline Risset, « Notes », dans *Dante. La divine comédie : Le Purgatoire*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 724, 1992 [1988], p. 315.

¹²⁶ Jean-Pierre Ferrini, op. cit., p. 14.

Pour réussir, Dante doit faire en sorte que « la route s'ajuste avec le temps » (Par. XXIX, 129), comme lorsque Béatrice lui rappelle au vingt neuvième chant qu'il ne doit jamais cesser d'avancer. Déjà, au septième chant, le poète fait preuve d'une impatience nouvelle. « Je doutais et disais : "Dis-lui, dis-lui!" "dis", me disais-je, "à ma dame,/qui me désaltère par sa douce rosée." » (Par. VII, 10-12) Et lorsqu'il décrit les mouvements de Béatrice, c'est encore cette excessive rapidité qui revient. « Béatrice est celle qui conduit ainsi/de mieux en mieux, et si soudainement,/que son acte n'entre pas dans le temps. » (Par. X, 37-39) Mais cette nouvelle vitesse n'est pas sans risque. Bien que Dante essaie de tout dire, il doit désormais faire des choix et sacrifier certains passages du *Paradis*. « Aussi ma plume saute, et je ne l'écris pas :/car l'imagination, non la seule parole,/pour de tels plis a des couleurs trop vives. » (Par. XXIV, 25-27) Cette conscience exacerbée des limites de la parole et qui s'exprime à même le texte représente donc un symbole de modernité poétique.

Tout le *Paradis* est scandé par la réflexion de Dante sur ce qu'il écrit, et aussi sur l'impossibilité d'écrire le Paradis. Et c'est là, précisément, dans ces zones réflexives, mais d'une réflexivité directe, transparente, interrogative, que réside la plus étonnante modernité de sa poésie¹²⁷.

3.2. *Le néologisme ou l'accélération du langage*

Dante ne s'en tient pas au simple constat des limites de l'écriture. Il agit. Bien que conscient qu'il ne pourra tout dire, il entreprend de repousser les limites du langage afin d'ajuster sa plume à la vitesse du Paradis, d'où « sa passion du néologisme¹²⁸ ». À partir de *Questions de poétique* de Roman Jakobson, Michèle Aquien énumère trois réactions possibles chez le lecteur confronté à un néologisme.

Il surprend l'oreille par sa nouveauté, par un nouvel assemblage phonique; il oblige en quelque sorte le lecteur à arrêter son attention sur sa forme même, sur la création verbale dont il est l'objet, alors que la perception du langage quotidien est à peine consciente; il incite à réfléchir sur le sens du mot, à se référer au contexte ou au sens

¹²⁷ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, op. cit., p. 12.

¹²⁸ Patrick Boucheron, loc. cit., p. 60-63.

des *étymons* repérables (type de réflexion que Jakobson appelle « pensée étymologique »)¹²⁹.

Déjà, dans *La vie nouvelle*, Dante utilise un néologisme lorsqu'il annonce la nature du grand projet poétique de la *Comédie* : « Je ferais en parlant *enamourer* les gens » (*Farei parlando innamorar la gente*) (VN. XIX, Canzone 1). Dante s'en sert à quelques reprises dans l'*Enfer* et dans le *Purgatoire*, mais c'est vraiment avec le *Paradis* que l'utilisation des néologismes prend tout son sens. Dès le premier chant du *Paradis*, on peut lire le néologisme le plus important de toute l'œuvre de Dante : « *Trasumanar* » (outrepasser l'humain, transhumaner). Aucune expression ne pourrait mieux définir l'écriture du *Paradis*, car pour y arriver, Dante doit « outrepasser l'humain » (Par. I, 70) par les mots. Paradoxalement, Jacqueline Risset traduit ainsi le néologisme en question. Plutôt que de respecter la vitesse de l'écriture de Dante en conservant la forme fusionnelle du néologisme, comme elle fait d'ailleurs avec tous les autres néologismes¹³⁰ de l'œuvre, elle découpe le fameux « *Trasumanar* » en trois mots : « outrepasser l'humain ». Peut-être est-ce voulu par la traductrice, histoire de mettre l'accent sur ce premier néologisme qui au fond, explique tous ceux qui suivront. Mais certains auteurs de traductions plus anciennes, tels qu'Henri Longnon¹³¹ et Monsieur le Chevalier Artaud de Montor¹³², qui ne respectent pratiquement jamais la construction des néologismes, ont pourtant traduit « *Trasumanar* » par « transhumaner ».

¹²⁹ Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche / Encyclopédies d'Aujourd'hui », 1999, p. 597.

¹³⁰ Au *Paradis*, Dante construit dix néologismes. 1. « *Trasumanar* » (transhumaner) – 2. « *m'intuassi* » (je vois en toi) – 3. « *t'inmii* » (tu vois en moi) – 4. « *s'insempra* » ([est] pour toujours) – 5. « *fa ne la iniqua* » (se fond en mal) – 6. « *s'indraca* » (s'endragonne) – 7. « *s'infutura* » (s'enfuture) – 8. « *m'inventro* » (m'enventre) – 9. « *s'inzaffira* » (s'ensaphire) – 10. « *tèodia* » (théodie). Traduction à partir de l'édition de Jacqueline Risset.

¹³¹ La traduction originale d'Henri Longnon date de 1959. Pour cette recherche : Alighieri, Dante, *La divine comédie*. Trad. Henri Longnon. Paris : Éditions Garnier Frères, coll. « Chefs-d'œuvre étrangers », 1962, 698 p.

¹³² La traduction originale d'Artaud de Montor date de 1811. Pour cette recherche : Alighieri, Dante, *La divine comédie*. Trad. M. Le Chevalier Artaud de Montor. Paris : Librairie Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1930, 433 p.

Cela permet ainsi, comme c'est le cas avec le texte dans sa langue d'origine, d'obtenir la réaction décrite plutôt par Aquien lorsque le lecteur est confronté à une construction langagière hors du commun. D'une certaine manière, on peut dire que le néologisme devient le moyen de transposer la réflexion de Dante sur son écriture – réflexion qui est constitutive de sa modernité – à son lecteur. Mais le néologisme dantesque, par sa construction-même, redéfinit également notre conception linéaire du temps. Plus que la simple fusion de deux mots, Dante utilise des combinaisons à l'aide d'adverbes lui permettant « d'outrepasser » les limites du temps et, plus précisément, d'égaliser la vitesse effrénée du paradis.

Cela produit une langue très complexe et hardie [...]. Par exemple, lorsqu'il invente le verbe *indovarsi* que l'on peut traduire par « prendre lieu », mais qui est composé de la préposition *in* et de l'adverbe *dove*, signifiant donc littéralement « se mettre dans le où » – une façon de suggérer le mystère de l'incarnation – et dont l'équivalent français serait *s'innoûer*¹³³.

Ce type de combinaison accélère considérablement la vitesse de l'écriture de Dante. Ainsi le poète utilise au seizième chant du *Paradis* le néologisme « *s'indraca* », que Risset traduit par « s'endragonne¹³⁴ », afin de suggérer en un seul mot la transformation métaphorique d'un homme en dragon. En fait, ce néologisme accélère le rythme à un point tel que le lecteur arrive à s'imaginer en un éclair la fusion d'un homme et d'un dragon sans l'aide de description. Le poète atteint ainsi une vitesse fulgurante qui lui était impossible en Enfer. Par exemple, au vingt-quatrième chant de l'*Enfer*, Dante utilise plus de huit vers pour décrire la transformation des voleurs de la septième bolge lorsqu'ils sont mordus par des serpents :

Soudain sur un damné qui était près de nous/un serpent se jeta, qui le transperça/à l'endroit où le cou se rattache à l'épaule./En moins de temps qu'on n'écrit O ou I/il s'alluma, et il brûla,/puis il tomba tout entier en cendres ;/et quand il fut à terre ainsi détruit,/la poussière se rassembla d'elle-même/et recomposa la forme précédente.
(Enf. XXIV, 97-105)

¹³³ Patrick Boucheron, *loc. cit.*, p. 60-63.

¹³⁴ « De même pour les pères de ceux-là/qui, chaque fois que vaque votre église,/s'engraissent en siégeant au consistoire./L'outrecuidante espèce qui s'endragonne/derrière celui qui fuit, et s'apaise comme agneau/devant qui lui montre les dents ou la bourse, [...] » (Par. XVI, 112-117)

On remarque pourtant que Dante tente d'accélérer la transformation avec le vers « En moins de temps qu'on n'écrit O ou I », mais la vitesse du néologisme reste inégalée. Une telle rapidité n'est possible qu'au Paradis. Et quelquefois, les néologismes de Dante prennent le temps pour sujet. Par exemple, au dix septième chant du *Paradis*, lorsque l'aïeul Cacciaguida prophétise sur l'avenir de Dante, il utilise le néologisme « *s'infutura* », que Risset traduit par « s'enfuture ». On peut donc lire : « N'envie pas, pourtant, tes concitoyens,/car ta vie *s'enfuture* au-delà/du châtement de leurs perfidies » (Par. XVII, 97-99). Ce néologisme, pris dans le contexte d'une prophétie – qui d'ailleurs se réalise –, traduit une vitesse qui bouscule les limites du temps.

Ce procédé linguistique témoigne également de la présence de l'idée de tension qui, comme je l'ai montré dans le premier chapitre, se retrouve partout dans *L'Enfer* de Dante. Cette fois, la tension se retrouve à même la langue du poète, entre la vitesse de la langue du *Paradis* et l'harmonie générale du long poème. « C'est un des problèmes expressifs spécifiques de la troisième partie de la *Comédie*, [...] de faire tenir ensemble le merveilleux, le "si doux" "lait des Muses" et la diction de l'interruption¹³⁵. » Mais en encodant son texte avec la tierce rime, Dante parvient à conserver l'équilibre poétique du poème et ce, malgré les nombreux « sauts » de la plume du poète nécessaires à l'expérience poétique du Paradis.

Jacqueline Risset souligne dans la préface de sa traduction du *Paradis* que l'expérience de Dante est insupportable et qu'elle détermine une poétique absolument moderne : vitesse, mobilité, excès, excès d'émotion, d'énergie, de perception. Elle relève ainsi, en traduisant le *Paradis*, de fréquentes ruptures syntaxiques, des enjambements, des dissymétries, des néologismes, mais aussi, malgré cet aspect disharmonique, âpre, irrégulier, un aspect fluide, selon la scansion de la *terza rima* qui relie chaque tercet dans un chant continu¹³⁶.

¹³⁵ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁶ Jean-Pierre Ferrini, *op. cit.*, p. 25.

4. LE « TRAGIQUE SUBLIME » DU *PARADIS*

Cette langue « moderne » que Dante invente au fur et à mesure qu'il écrit le *Paradis* possède une fonction bien définie : supporter l'insoutenable vision du Paradis. Le dernier règne de l'au-delà visité par Dante est insupportable, car beaucoup trop beau, trop sublime. Évidemment, on retrouve également du sublime dans les deux premiers volets de la *Comédie*, et particulièrement dans le premier.

L'Enfer de Dante et sa poésie crépusculaire, comme le dit Gautier, se situent en effet au cœur d'un ensemble de références littéraires et plus généralement artistiques ressortissant au sublime sombre du sensualisme de la fin des Lumières et au satanisme frénétique de l'époque romantique¹³⁷.

Le sublime dantesque est doublement anachronique. Cette esthétique du « sublime sombre » n'apparaît que vers la fin du XVIII^e siècle. Pourtant, elle est déjà à l'œuvre dans l'*Enfer* de Dante. Mais par sa nature même, l'*Enfer* est sombre. Ce n'est donc pas si surprenant de retrouver cette esthétique dans le premier volet de la *Comédie*, surtout quand on sait que le poète est en avance sur son temps. Mais ce qui est vraiment déconcertant, c'est de retrouver cette idée du « sublime sombre » et ses mécanismes dans le *Paradis* de Dante, alors que ce lieu est supposé en être un de lumière béatifique.

En fait, le sublime à l'œuvre dans le *Paradis* de Dante se rapproche même des définitions modernes du concept, telles qu'on les retrouve aujourd'hui dans les dictionnaires de poétique. Par exemple :

Le sublime réside dans une contradiction, ou une tension, entre le sentiment de la petitesse (du sujet) et de l'incommensurabilité (de l'objet), entre la limite de la représentation concrète et imaginaire (du spectacle) et l'illimité du mouvement rationnel de l'esprit provoqué à cette confrontation, entre la sensation de force absolue, démesurée, inhumainement violente, et le sentiment de charme non moins absolu qui y attache comme par un désir. Le sublime relève donc d'un jugement

¹³⁷ Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, coll. « Pays / Paysages », 2007, p. 31.

réflexif, d'une appréhension immédiate, non pas sur l'objet, mais sur la relation du sujet confronté à l'objet¹³⁸...

La « tension » dont il est question dans cette définition, c'est celle entre la « petitesse » de Dante et « l'incommensurabilité » du Paradis, celle entre les limites de l'écriture et l'imagination du poète et surtout, celle entre le danger constant du voyage initiatique de Dante et son désir d'aller toujours un peu plus loin (*più avanti* !), de se rapprocher un peu plus de Dieu. Le sublime dantesque se trouve justement dans cette relation entre le sujet – le poète – et l'objet – l'au-delà – auquel il est confronté.

4.1. Le sublime à l'époque de Dante

En matière de sublime, le XIV^e siècle de Dante se réfère à un texte fondamental, le *Traité du sublime*. Au XX^e siècle, Samuel Monk affirmait encore que le *Traité du Sublime* représente « la source capitale de toutes les idées sur le sujet¹³⁹ ». D'ailleurs souvent comparé à la *Poétique* d'Aristote pour son importance, ce court traité qui aurait été écrit vers le début de l'Empire romain et qui est attribué à un certain Longin¹⁴⁰ ou Longinus possède encore aujourd'hui le statut de « texte fondateur » du sublime¹⁴¹.

Il a d'abord semblé souhaitable de rappeler l'origine de la notion de sublime, en retournant au texte fondateur du rhéteur grec Longin, le célèbre *Traité du sublime*, où se dessine pour la première fois une véritable problématique du sublime, s'il faut entendre par là moins un ensemble de considérations éparses qu'une réflexion synthétique et unitaire¹⁴².

¹³⁸ Michèle Aquien et Georges Molinié, *op. cit.*, p. 360.

¹³⁹ Pierre Hartmann, *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 13.

¹⁴⁰ La véritable identité de l'auteur du *Traité du sublime* est inconnue. Longin est en fait un pseudonyme, c'est pourquoi on lit souvent « pseudo-Longin » plutôt que « Longin ». « L'apparition au I^{er} siècle de notre ère de ce Grec inconnu tient du miracle. » Citation d'Ernst Robert Curtius, prise dans : Michel Deguy, « Le Grand-Dire », dans *Du Sublime*, Paris : Éditions Belin, coll. « Belin Poche », 1988, p. 10.

¹⁴¹ Surtout depuis la traduction française qu'en fit Boileau en 1674.

¹⁴² Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 5.

En soi, le traité de Longin se veut moderne, car il rompt avec la tradition classique en dissociant la notion de sublime du style sublime.

Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles¹⁴³.

En fait, à partir de Longin, la question du sublime devient « une question limite » : « pourquoi un grand auteur est-il grand ?¹⁴⁴ ». Aussi, si son traité rompt avec la tradition, c'est parce qu'en « parlant du Sublime, il est lui-même très sublime¹⁴⁵ ». Je retiens de ce texte trois grandes idées qui me permettront de montrer qu'en réalité, le *Traité du Sublime* n'est pas encore assez « moderne » pour traduire le sublime du *Paradis* de Dante.

Premièrement, dans son traité, Longin circonscrit de manière précise le sublime dans le cadre d'un système théorique propre au discours. Ensuite, il associe le sublime à une certaine élite intellectuelle « divine ». D'ailleurs, pour présenter la source la plus importante du sublime, Longin parle « d'élévation d'esprit naturelle¹⁴⁶ », de « noble orgueil¹⁴⁷ » et de « présent du ciel¹⁴⁸ ». Dans le même ordre d'idée, Longin prône la « noblesse¹⁴⁹ » dans le

¹⁴³ Nicolas Boileau, « Préface », dans *Traité du Sublime*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche : Bibliothèque classique », no. 713, 1995, p. 70.

¹⁴⁴ Francis Goyet, « Introduction », dans *Traité du Sublime*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche : Bibliothèque classique », no. 713, 1995, p. 6.

¹⁴⁵ Nicolas Boileau, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁶ Longin, *Traité du Sublime*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche : Bibliothèque classique », no. 713, 1995, p. 84.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

discours. « Il ne faut pas en effet, dans le sublime, descendre jusqu'aux saletés et aux choses méprisables¹⁵⁰. » Finalement, Longin ne fait pas la distinction entre le sublime et le beau. À l'époque du *Traité*, le sublime « n'apparaissait guère que comme un superlatif du beau¹⁵¹ ». Ces trois idées s'avèrent être des principes fondamentaux de la théorie du sublime de Longin.

Longin tente de donner une définition absolue du sublime en restreignant le concept au domaine du discours. Pourtant, comme le montreront plus tard les romantiques, le sublime résiste à toute tentative de définition absolue. De plus, si le sublime se trouve aujourd'hui associé à un champ d'étude plus qu'à un autre, c'est certainement à celui de la poésie¹⁵². Ensuite, l'affirmation de Longin comme quoi le sublime serait le propre d'une élite intellectuelle « divine » va à l'encontre des principes intellectuels de Dante, qui est toujours du côté de l'universalité et de la démocratisation de l'art. « [...] rien ne lui paraît méprisable : l'esthétique et l'éthique classique tremblent¹⁵³ » face à son style. Et Longin ne fait pas la distinction entre sublime et beauté, alors que toute l'expérience sublime de Dante relève d'une esthétique des sensations fondée sur l'insoutenable tension entre la réussite et l'échec, annonçant en cela celle de Burke au XVIII^e siècle.

5. LE SUBLIME ANACHRONIQUE DE DANTE

C'est dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* que Burke développe une théorie « moderne » du sublime axée sur l'esthétique et qui sera reprise notamment par Kant et Schiller. Si le sublime de Dante semble plus près de cette conception, c'est parce que la théorie de Burke réussit là où le *Traité du sublime* de Longin échoue. Premièrement, parce qu'à l'époque de Burke, le débat est plus axé sur la relation entre poésie et peinture que sur celle entre poésie et discours. Ensuite, parce que le

¹⁵⁰ Longin, *Du Sublime*. Trad. Jackie Pigeaud. Paris : Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », no. 105, 1991, p. 123.

¹⁵¹ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵² En grande partie grâce à Burke.

¹⁵³ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 17.

philosophe utilise justement ce débat pour faire la distinction entre le sublime et le beau, en mettant « la poésie du côté du sublime, et la peinture plutôt du côté du beau¹⁵⁴ ». Finalement, parce que chez Burke, le sublime n'est plus seulement la « résonnance d'une grande âme¹⁵⁵ ». Burke défend « la parfaite égalité des hommes quant au goût : les assises du goût sont communes à tous les hommes et constituent donc un fondement suffisant pour des jugements décisifs¹⁵⁶ ». À partir de Burke, nous nous trouvons « donc fort loin [...] de cette conception normative et élitiste du goût¹⁵⁷ » que l'on retrouve chez Longin. Il est donc possible de rapprocher ce démocratisme du goût du principe d'universalité aristotélécien à l'œuvre dans la *Comédie*. Bref, Burke rompt avec la tradition classique, essentiellement représentée par le *Traité du sublime* de Longin. « [Si], dans sa préface de 1757, Burke se réfère bien à "l'incomparable discours de Longin", mais pour noter aussitôt que l'auteur du *Traité du sublime* "a compris des choses extrêmement différentes les unes des autres sous le terme commun du sublime"¹⁵⁸ », il renverse les conceptions élaborées par Longin pour placer une fois pour toute le sublime du côté de l'esthétique et des sensations.

Il n'est d'ailleurs guère douteux que l'ambiguïté inhérente aux thèses de Longin n'ait favorisé une telle promotion, jusqu'au moment où de nouveaux impératifs, à la fois esthétiques et moraux, exigeront d'une théorie du sublime qu'elle fasse une part plus large à l'exaltation des sentiments et à la figure du génie. Les bornes que Longin s'est ingénié à édifier pour contenir le sublime dans et par le discours finiront par céder devant une problématique neuve, qui fera précisément de leur franchissement l'une des caractéristiques majeures du *caractère sublime*. Place sera faite alors pour une autre sensibilité, qui ne sera plus fondée sur la mesure et l'équilibre, mais sur l'exaltation et l'oubli de soi devant la manifestation impétueuse d'une force étrangère¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Baldine Saint-Girons, « Avant-propos », dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Trad. E. Lagetie de Lavaïsse. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Sciences de l'homme », 1973, p. 25.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁶ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

5.1. *Le Paradis est insupportable*

Si Dante est plus près de Burke que de Longin, c'est parce que Burke propose une théorie où le sublime est pensé comme « catégorie universelle de l'expérience subjective¹⁶⁰ ». Tout le *Paradis* est tourné vers l'expression des sensations, vers la tension entre l'expérience poétique et l'expérience « physique » du poète voyageur. Le meilleur exemple se trouve certainement dans les derniers vers de la *Comédie*, où Dante est confronté à « l'Essence infinie ».

Tel est le géomètre attaché tout entier/à mesurer le cercle, et qui ne peut trouver/en pensant, le principe qui manque,/tel j'étais moi-même à cette vue nouvelle :/je voulais voir comment se joint/l'image au cercle, comment elle s'y noue ;/mais pour ce vol mon aile était trop faible :/sinon qu'alors mon esprit fut frappé/par un éclair qui vint à son désir. (Par. XXXIII, 133-141)

Ici, le poète et le voyageur ne font qu'un. Le poète tente désespérément de trouver les mots pour décrire l'expérience du voyageur, mais sans succès. Cette dernière lumière est trop éclatante pour un simple mortel. Les commentateurs de la *Comédie* parlent souvent du long poème de Dante comme d'un long « voyage initiatique » étant donné ses épreuves nombreuses. En Enfer et au Purgatoire, Dante affronte plusieurs menaces et nous serions tentés de croire qu'il n'en est pas ainsi dans le dernier règne de l'au-delà, car le Paradis chrétien est supposé être « pâle et bleuté » et rythmé par la « placidité des anges et le repos des élus¹⁶¹ ». Ce n'est pourtant pas le cas.

Mais au Paradis les épreuves ne sont pas terminées. Le parcours initiatique atteint, au contraire, ses étapes décisives : tout d'abord, ce lieu du bonheur parfait que Dante traverse, est-il capable d'en supporter simplement la vue ? : *le paradis est insupportable*, telle est la découverte qui change le signe de l'image ordinaire, laquelle est image statique, génératrice de révérence et d'ennui ; le Paradis de Dante est le contraire de la staticité ; s'il est insupportable, c'est par tension excessive, excès d'émotion, d'énergie, de perception¹⁶².

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶¹ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶² *Ibid.*, p. 7.

Tension excessive, excès d'émotion, d'énergie, de perception. C'est parce que le *Paradis* est ainsi construit que le sublime dantesque semble dissonant par rapport à la théorie de Longin. On doit alors chercher plus loin en avant. D'où l'anachronisme que représente l'étude du sublime dantesque à l'aide de la théorie de Burke. C'est bien chez ce philosophe du XVIII^e siècle qu'il faut se tourner, car dans sa *Recherche philosophique*, il tente justement de saisir cette « tension excessive » en opposant deux sensations primaires, le plaisir et la douleur.

6. PLAISIR, INDIFFÉRENCE ET... DOULEUR !

Pour Burke, il existe trois différents états qui permettent d'identifier la nature du sublime : le « plaisir », l'« indifférence » et la « douleur ». L'« indifférence » représente simplement l'état intermédiaire et neutre entre le « plaisir » et la « douleur » et par conséquent, il ne peut produire le sublime. Burke le définit d'ailleurs comme étant un état « exempt de douleur et de plaisir¹⁶³ », mais qui permet de ressentir de manière plus intense le passage de cet état de « tranquillité » à un état de « plaisir » ou de « douleur ». Ensuite, Burke pose des principes quant aux deux autres états qui s'avèrent fondamentaux pour sa théorie. Premièrement, le « plaisir » et la « douleur » ne fonctionnent pas selon une relation de dépendance mutuelle. Le « plaisir » ne naît pas de l'absence de « douleur » et vice-versa. Ces deux états sont totalement indépendants l'un de l'autre et ils sont tous les deux à même de produire le sublime. Deuxièmement, le « plaisir » et la « douleur » sont tous les deux positifs. Contrairement à ce qu'on pourrait être porté à croire, le « plaisir » n'est pas plus positif que la « douleur » lorsqu'il est question du sublime. Plus encore, la « douleur » représente pour Burke l'état le plus susceptible de produire le sublime.

¹⁶³ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Trad. E. Lagetie de Lavaïsse. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Sciences de l'homme », 1973, p. 58.

6.1. Comment la « douleur » est plus sublime que le « plaisir »

Burke affirme que le « plaisir », « lorsqu'il a parcouru sa carrière, nous laisse à peu près au même point où il nous a trouvés¹⁶⁴ ». En effet,

[t]out plaisir est rapide, et dès qu'il est passé, nous retombons dans l'indifférence, ou plutôt nous nous abandonnons à une douce tranquillité, teinte des couleurs agréables de la première sensation¹⁶⁵.

Il n'en est pas ainsi pour la « douleur », qui agit sur une durée beaucoup plus importante. Après avoir terrassé, elle continue d'agir sur le lecteur en le laissant dans « un état de suspension empreint d'un sentiment de crainte ; dans une sorte de tranquillité sombre, voisine de l'horreur¹⁶⁶ ». Burke décrit ainsi les réactions physiques engendrées par la « douleur » :

La physionomie et l'attitude du corps sont alors si conformes à cet état de l'âme, que toute personne étrangère à la cause de notre affection, bien loin de s'imaginer que nous jouissons de quelque espèce de plaisir, nous croirait plongés dans la consternation. [...] Car, lorsque nous avons souffert quelque émotion violente, l'âme demeure comme suspendue dans la même situation après même que la cause a cessé d'agir. Ce sont les vagues de la mer agitées encore quand la tempête s'est calmée¹⁶⁷.

Cette supériorité de la « douleur » sur le « plaisir » est fondamentale dans la théorie du sublime de Burke. Mais avant de montrer qu'elle l'est également dans le *Paradis* de Dante, il convient d'approfondir cette notion de « douleur ». Burke consacre d'ailleurs toute la section VII de sa *Recherche*, intitulée *Du Sublime*, à l'expression de la puissance inégalée des idées de « douleur ». Lorsqu'il définit l'objet de son étude, le philosophe affirme que « le sublime est d'abord contrainte, emprise, blessure¹⁶⁸ ». Il affirme ensuite que « la terreur est dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁸ Baldine Saint-Girons, *op. cit.*, p. 23.

le sublime [et qu'] à chaque instant, rend dérisoire les succès, menace l'acquis et multiplie les risques¹⁶⁹ ». Une conception pareille place le sublime du côté de la « douleur » et Burke a baptisé cet état de grande inquiétude le « délice ».

S'il en est ainsi, c'est parce que le concept de « délice » est en lien direct avec l'idée de « conservation de soi ».

Les passions relatives à la *conservation de soi* sont ordinairement modifiées par la *douleur* ou le *danger*. Les idées de *douleur*, de *maladie*, de *mort*, remplissent l'âme de fortes émotions d'horreur [...]. Il suit donc de là, que les passions qui ont pour objet la *conservation de soi*, ont leur source dans la *douleur* et le *danger*, et qu'elles sont les plus puissantes de toutes les passions¹⁷⁰.

L'hypothèse générale de Burke quant à la source du sublime se résume donc à ceci que tout ce qui est susceptible d'évoquer une forme de menace dans l'esprit d'un individu relève du sublime. Mais Burke résout immédiatement la question du danger « réel ». Pour susciter le sublime, les passions relatives à la « conservation de soi » doivent menacer à partir d'une distance raisonnable, car « lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent produire le "délice" ; ils sont simplement terribles : mais à certaines distances, et avec certaines modifications, ces affections peuvent devenir et deviennent réellement délicieuses¹⁷¹ », comme c'est souvent le cas dans le *Paradis* de Dante.

7. LE PARADIS DE DANTE OU LES DANGERS DE L'INCONNU

Parce qu'il est inconnu, le Paradis constitue en lui-même une idée hautement sublime. Car suivant Burke, ce qui est inexploré, mystérieux ou obscur, est susceptible de produire le sublime de manière abondante. Le Paradis représente depuis toujours un véritable mystère. Et si l'imaginaire populaire a su meubler l'Enfer depuis son invention, il n'en va pas

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁰ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

ainsi avec le Paradis. Et particulièrement avec le *Paradis* de Dante, car il renverse déjà le peu de concepts existant à l'époque de rédaction du poème.

Pour le Paradis, plus encore que pour les deux autres règnes, Dante renverse les représentations de l'époque, qui opposaient à un Enfer en feu un Paradis pâle et bleuté, à la frénésie des diables et à la tension des supplices la placidité des anges et le repos des élus. Dans ce poème-ci le repos a été délégué à la forêt-jardin du deuxième royaume. Le Paradis est, quant à lui, mouvement incessant, rapidité extrême, vol de lumières à la limite des possibilités de perception. Et tandis que l'Enfer s'enfonce dans la glace où est pris Lucifer, le Paradis est danse de flammes, éblouissant et dangereux¹⁷².

7.1. « Éternité » et « infinité »

Avec Dante, le lecteur se trouve littéralement dans un état de nouveauté absolue. Car le Paradis, « jamais voix ne l'a dit, ni encre écrit, et jamais l'imagination ne l'a conçu » (Par. XIX, 8-9). Et cet inconnu représente une grande source de sublime pour Burke. « C'est notre ignorance des choses qui cause notre admiration, et qui surtout excite nos passions¹⁷³. » Plus encore, le Paradis est sublime par sa nature, car il est un lieu construit à partir des idées d'« éternité » et d'« infinité », alors que comme Burke l'écrit, « [l]es idées de l'éternité et de l'infinité sont de celles qui nous affectent le plus profondément ; et il n'est rien peut-être que nous comprenions moins que l'éternité et l'infinité¹⁷⁴. » On comprend l'importance de ces deux concepts dans le dernier chant du *Paradis*, d'ailleurs probablement le plus important de la *Comédie*. Dante fait comprendre à son lecteur le sens de l'« infinité » et de l'« éternité » du Paradis lorsqu'il risque de se perdre dans l'étendue illimitée du ciel au moment où il contemple l'éternelle lumière divine.

Je crois, par l'acuité que je sentis alors, du vivant rayon, que si mes yeux/s'en étaient détournés, je me serais perdu./Et je me souviens que je fus plus hardi/par cela même à résister, jusqu'à unir/mon regard avec la valeur infinie (*valore infinito*). (Par. XXXIII, 76-81)

¹⁷² Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, op. cit., p. 6.

¹⁷³ Edmund Burke, op. cit., p. 110.

¹⁷⁴ *Idem*.

Et Dante continue en montrant l'éternité du Paradis :

O grâce très abondante qui me fit présumer/de planter mes yeux dans le feu éternel
(Dieu),/tant que j'y consumai la vue! (Par. XXXIII, 82-84)

Pour Étienne Gilson, le vers « tant que j'y consumai la vue » signifie justement « tant que j'employai ma vue jusqu'à la limite des possibilités¹⁷⁵ ». Ce lieu sans frontières spatiales ou temporelles provoque une sensation omniprésente de vertige chez le lecteur qui se trouve, comme Dante, dans un état de suspension. « L'infinité tend à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus naturel et l'épreuve la plus infaillible du sublime¹⁷⁶. » Mais de manière plus concrète, le *Paradis* est sublime parce qu'il s'attaque constamment aux sens du poète voyageur.

7.2. Vitesse du Paradis

Comme je l'ai montré plus tôt dans ce chapitre, la vitesse du *Paradis* représente un aspect fondamental de la modernité de la *Comédie*. Mais cette vitesse relève également du sublime. D'ailleurs, les néologismes ou les « combinaisons impossibles » de mots, qui symbolisent chez Dante l'accélération du langage, représentent pour Burke une source de nouveauté et de sublime.

[...] il est en notre pouvoir de faire au moyen des mots des *combinaisons* impossibles de toute autre manière. Avec ce pouvoir de combiner, nous réussissons à donner à l'objet simple, par l'addition de quelques circonstances bien choisies, une vie et une force nouvelle. Il n'est pas de belle figure que nous ne puissions représenter par la peinture, mais il n'est pas possible de lui donner ces touches animées qu'elle peut recevoir des mots¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Jacqueline Risset, « Notes », dans *Dante. La divine comédie : Le Paradis*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 726, 1992 [1990], p. 374.

¹⁷⁶ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 311.

Et au niveau du récit, la vitesse est à même de transformer une situation normale en un événement hautement sublime. Par exemple, lorsqu'il parle de la lumière à la section XIV de la *Recherche philosophique*, Burke affirme qu'elle « est une chose trop commune pour faire une forte impression sur l'esprit¹⁷⁸ », mais qu'elle peut devenir sublime grâce à la vitesse.

Cependant une lumière telle que celle du soleil, agissant immédiatement sur l'œil, comme elle a plus de force que de sens, est une très grande idée. Une lumière d'une intensité inférieure, si elle se meut avec une grande célérité, a le même pouvoir. Je prends l'éclair pour exemple; son apparition excite une grande idée, mais la principale cause en est dans l'extrême vélocité de son mouvement¹⁷⁹.

Tout au long du *Paradis*, Dante rappelle au lecteur la vitesse extrême à laquelle il est confronté. Pour donner une image de cette vitesse inégalée, Béatrice mentionne au poète dès le premier chant du *Paradis* que « la foudre, en fuyant son séjour,/court moins vite que [lui] » (Par. I, 92-93). Plus d'une fois Dante utilise des comparaisons terrestres, provoquant ainsi un effet de démesure quant à la vitesse du Paradis.

Des vents descendus d'un froid nuage,/visibles ou cachés, et très rapides,/auraient paru lents et embarrassés/à qui aurait vu venir vers nous/ces lumières divines... (Par. VIII, 22-26)

Ou encore :

La douce dame me poussa derrière eux,/d'un seul geste, sur cette échelle,/tant sa vertu vainquit ma nature ;/jamais ici-bas, là où on monte et on descend/naturellement, on ne vit mouvement si rapide/qu'il put s'égaliser à mon aile. (Par. XXII, 100-105)

Pour traduire la vitesse de ses mouvements au Paradis, Dante choisit une métaphore terrestre bien précise. À plusieurs reprises¹⁸⁰ dans le dernier volet de la *Comédie*, le poète compare la vélocité de ses déplacements à celle d'une flèche décochée par un arc. Cette métaphore est

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Dante utilise la métaphore de l'arc huit fois dans le *Paradis* : 1. Chant II. – 2. Chant II. – 3. Chant V. – 4. Chant VIII. – 5. Chant XV. – 6. Chant XVII. – 7. Chant XXVI. – 8. Chant XXIX.

lourde de sens, car Dante utilise l'élément le plus rapide de son époque, la flèche, pour traduire la vitesse du Paradis. Le lecteur peut alors comparer la rapidité des mouvements de Dante dans le dernier règne de l'au-delà avec l'image d'une flèche voyageant à une vitesse dépassant la capacité de perception de l'œil humain. Par exemple :

L'arrêt de sa parole et son aspect changé/imposèrent silence à mon esprit avide/qui préparait déjà des questions nouvelles ;/et comme une flèche, qui frappe la cible/avant que la corde soit immobile,/ainsi nous courûmes au second royaume. (Par. V, 88-93)

7.3. *Violence du Paradis*

La vitesse du Paradis produit une « ambiance » sublime dans le dernier volet de la *Comédie*. Mais on y retrouve également toute une série d'épisodes hautement sublimes, en lien direct avec la théorie de Burke, parce que dangereux. Si le *Paradis* de Dante est dangereux et que le poète s'y sent constamment menacé, c'est parce que ce lieu sollicite les sens du poète d'une manière complètement nouvelle. Tout est trop beau au Paradis et les sens fragiles de Dante ne peuvent supporter tant de beauté. Et c'est là que se trouve le danger réel du *Paradis* : tenter d'atteindre cette beauté de manière directe, sans « traduction », car comme je l'ai mentionné plus haut, « la saisie directe [du Paradis] ferait mal¹⁸¹ ». Au vingt et unième chant, Dante demande à Béatrice pourquoi il ne l'entend plus rire :

Déjà mes yeux étaient refixés au visage/de ma dame, et avec eux mon âme,/qui s'était détachée de toute autre pensée./Elle ne riait pas ; mais, « Si je riais »,/dit-elle, « tu deviendrais pareil/à Sémélé réduite en cendres :/car ma beauté, qui s'accroît à mesure,/par les degrés du palais éternel,/que je monte plus haut, comme tu as vu,/si elle ne se voilait, brille si fort/que tes sens mortels, à son éclat,/seraient feuillage que la foudre brise. » (Par. XXI, 1-12)

À partir d'une telle mise en garde, il est aisé de croire que Dante se trouve dans un état de « terreur » supportable provoqué par la connaissance du danger que renferme toute cette beauté. C'est cet état, « où nous avons une idée de douleur et de danger, sans y être

¹⁸¹ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *Le Paradis*, op. cit., p. 14.

actuellement exposé¹⁸² », que Burke a baptisé « délice ». Et plus d'une fois, Dante s'avoue vaincu face à tant de merveille.

Comme nous sommes du côté de la « vision » chez Dante, c'est la vue qui est le plus violemment sollicitée dans le *Paradis*. Dante place le lecteur dans un état constant d'inquiétude en parsemant le dernier volet de la *Comédie* de passages où le poète abdique, incline la tête et cesse de regarder.

« Je n'en supporterai pas l'éclat » (Par. I, 58) - « [...] que mes yeux d'abord ne purent l'endurer » (Par. III, 129) - « [...] mes yeux qui, vaincus, ne purent le soutenir! » (Par. XIV, 78) - « En me vainquant par la lumière d'un sourire » (Par. XVIII, 19) - « [...] son visage flamboyait, et elle avait les yeux si pleins de joie/qu'il me faut passer outre sans en parler » (Par. XXIII, 22-24) - « [...] la substance brillante, si claire/dans mon regard, qu'il ne pouvait la soutenir » (Par. XXIII, 32-33) - « [...] mes yeux/qui là n'étaient pas assez puissants pour toi » (Par. XXIII, 86-87) - « [...] mes yeux pourtant n'eurent pas la puissance/de suivre la flamme couronnée » (Par. XXIII, 118-119) - « [...] si ardents qu'ils faisaient baisser mon visage » (Par. XXV, 27) - « [...] la beauté divine qui m'éblouit » (Par. XXVII, 95) - « [...] une lumière/si aigue que le regard qu'il brûle/doit se fermer à son éclat trop vif » (Par. XXVIII, 16-18) - « [...] planter mes yeux dans le feu éternel,/tant que j'y consumai la vue! » (Par. XXXIII, 83-84)

Quelquefois, Dante fait même référence à l'acte de regarder comme relevant d'un véritable combat. « [...] je me rendis encore/à la bataille de mes faibles cils. » (Par. XXIII, 77-78) Mais d'une certaine manière, le poète risque également la folie. Dans ce lieu où tout relève de l'inconnu et où « beauté » est synonyme de « douleur », les frontières entre la réalité et la fiction ont tendance à s'estomper plus facilement. Au septième chant, Dante affirme que le sourire de Béatrice est « si rayonnant/qu'il rendrait un homme heureux dans le feu » (Par. VII, 17-18). C'est donc bel et bien dans un état de « délice » que se trouve Dante, jusqu'au moment où le danger frappe de trop près.

Au vingt cinquième chant, saint Jean apparaît à Dante entouré d'un manteau de lumière éclatante. Et malgré les avertissements, le poète tente désespérément de percer la lumière pour voir le corps du saint.

¹⁸² Edmund Burke, *op. cit.*, p. 92.

Tel est celui qui regarde et s'efforce/de voir le soleil s'éclipser un peu,/et qui, pour voir, devient non voyant,/tel je devins devant ce dernier feu,/tandis qu'une voix disait : « Pourquoi t'éblouis-tu/pour voir une chose qui n'est pas ici ? » (Par. XXV, 118-124)

Il s'agit là d'un passage profondément sublime, au sens où Burke l'entend quand il écrit qu'« une lumière telle que celle du soleil, agissant immédiatement sur l'œil¹⁸³, » représente une idée d'une puissance terrible. Burke ajoute que « la rapide transition de la lumière aux ténèbres, et des ténèbres à la lumière, a un effet plus grand encore¹⁸⁴ ». La lumière entourant saint Jean se transforme, pour le poète trop curieux, en ténèbres inquiétantes. La tension entre les « ténèbres » et la « lumière » est donc à même de produire le sublime.

De grandes clartés, en éblouissant la vue, effacent les objets, et par leurs effets ressemblent aux ténèbres. Après avoir fixé le soleil pendant quelques moments, deux points noirs, seule impression qu'il laisse, semblent se mouvoir devant nos yeux. Ainsi deux idées aussi opposées qu'on puisse l'imaginer, sont réunies par leurs extrêmes, et toutes deux, malgré leur nature contraire, concourent à produire le sublime¹⁸⁵.

On pourrait croire que Burke parle ici de Dante, mais en réalité, il commente un passage du *Paradis perdu* de Milton¹⁸⁶ : « Ton trône paraît obscurci par un excès de clarté ». De son côté, Dante se tourne vers Homère pour son *Enfer*, mais pour son *Paradis*, il se tourne vers l'avant, vers Burke et par conséquent, vers Milton, dont le « sublime sombre » appartient à la fin du XVII^e siècle. Mais la vue n'est pas le seul sens du poète à être constamment menacé au Paradis. Au vingt et unième chant, Dante questionne Béatrice à savoir pourquoi les élus ne chantent plus et elle répond : « Tu as l'ouïe mortelle comme la vue » (Par. XXI, 61). Burke s'exprime ainsi quant à la question du son :

¹⁸³ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 144.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 146.

¹⁸⁶ « De même que Longin se fondait sur l'épopée homérique, Burke fonde la plupart des remarques importantes de sa théorie sur une lecture attentive du poème de Milton. » Yvon Le Scanff, *op. cit.*, p. 33.

L'œil n'est pas le seul organe de sensation qui puisse porter dans l'âme une passion sublime. Les sons exercent une grande influence sur ces passions, comme sur la plupart des autres. [...] Un bruit excessif suffit seul pour intimider l'âme, pour suspendre son action, et pour remplir de terreur¹⁸⁷.

On retrouve également cette idée d'un « bruit excessif » au vingt et unième chant du *Paradis* :

Elles vinrent s'arrêter autour de la première/et lancèrent un cri d'un ton si haut/que rien ne pourrait s'y comparer ici ;/je ne le compris pas, le tonnerre me vainquit. [...] Oppressé de stupeur, du côté de mon guide/je me tournai, comme l'enfant qui recourt/là où toujours il se confie le plus... (Par. XXI, 138 - XXII, 4)

Cet épisode est sublime parce que le « bruit excessif » suspend l'action et remplit le poète de terreur. Il se dit lui-même « oppressé de stupeur ». Et pour Burke, la « stupeur » représente l'apogée de la « terreur ». En fait, la sensation décrite par le poète s'applique peut-être trop parfaitement à ce que Burke nomme « *astonishment*¹⁸⁸ », et qui symbolise l'état ultime du sublime. « [...] c'est à dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur¹⁸⁹. » Ce cri relève également du sublime parce qu'il est de nature inconnue, il ne se compare à rien de terrestre et du coup, rejoint l'idée de Burke sur le pouvoir sublime potentiel des choses dont nous ignorons la nature. Et comme pour la vue, Dante s'avoue vaincu par ce cri excessif qu'il compare au tonnerre, probablement parce qu'à l'époque du poète, rien ne pouvait résonner plus fort.

Si Dante réussit à faire du Paradis le lieu d'une inquiétante modernité, c'est parce que « beaucoup est permis là, qui ne l'est pas ici » (Par. I, 55). Et cela vaut également pour l'écriture de Dante, qui réussit à ajuster sa plume sur le rythme effréné du Paradis en

¹⁸⁷ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 149..

¹⁸⁸ Ce terme est souvent traduit en français par le mot « étonnement », qui n'arrive pas à rendre à l'expression originale toute sa puissance. « Stupéfaction » le serait probablement plus.

¹⁸⁹ Yvon Le Scanff, *op. cit.*, p. 28.

inventant sa propre langue. Une langue qui se réinvente continuellement grâce aux possibilités génératrices de la tierce rime. Une langue qui est en constante fusion et qui projette le lecteur toujours un peu plus loin en avant grâce aux nombreux néologismes dont elle est construite. Bref, cette langue traverse les frontières linguistiques et temporelles grâce à un but bien précis : soutenir l'insupportable vision du Paradis. Et si cette langue est si moderne, c'est parce que Dante la pense au moment même où il l'écrit.

[...] de temps en temps [Dante] s'arrête, dans son voyage merveilleux, pour penser au livre encore à écrire, se demandant s'il aura la force de soutenir la bouleversante vision finale, et comprenant tout à coup, dans une pensée foudroyante, que le seul moyen de soutenir l'expérience insoutenable est d'y entrer encore plus, et de l'écrire¹⁹⁰.

Si le *Paradis* est tourné vers l'avant, c'est aussi parce qu'à partir de ce point, Dante transforme son voyage initiatique en une expérience sensorielle où il tente de traduire l'indicible beauté par l'expression de ses sensations. Dans le *Paradis* de Dante, la tranquille béatitude à laquelle on devrait normalement s'attendre dans le dernier lieu sacré du christianisme se transforme en un état constant d'angoisse. Le Paradis est dangereux parce qu'il est trop beau, trop sublime pour le regard humain. Mais sublime et danger ne formaient pas un couple à l'époque du poète. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour voir une conception où le sublime se trouve du côté des sensations et plus spécifiquement Edmund Burke pour que le sublime soit perçu comme quelque chose « qui, bien loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe, et nous enlève par une force irrésistible¹⁹¹ ».

Burke insiste sur la puissance contraignante du sublime [...]. C'est que le sublime, nous ravissant dans un monde qui n'obéit plus aux lois communes, semble parfois participer d'une puissance divine ou démoniaque¹⁹².

Bref, cette langue peut-être trop nouvelle et cette conception anachronique du sublime produisent un effet de « dissonance » chez le lecteur moderne. Plus encore, cette

¹⁹⁰ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹¹ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 101.

¹⁹² Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 43.

« dissonance » est décuplée par l'aspect prophétique du *Paradis* de Dante et plus précisément par le passage où le poète rencontre son aïeul.

Car si ta voix sera déplaisante/au premier goût, ensuite elle laissera/une fois digérée,
nourriture de vie./Et ton cri fera comme le vent/qui heurte plus fort les plus hautes
cimes;/et cela n'est pas petit sujet d'honneur. (Par. XVII, 130-135)

Il semble donc logique, dans le dernier chapitre de ce mémoire, d'essayer de tirer Dante un peu plus loin en avant et du coup, d'essayer de comprendre cette étrange conception temporelle qui caractérise la place du poème de Dante dans notre littérature contemporaine.

CHAPITRE 3

RETOUR VERS LE... FUTUR

Il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du Mal*, mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas.

Jules Barbey d'Aurevilly

L'*Enfer* de Dante est tourné vers le passé alors que le *Paradis* est orienté vers l'avenir, contribuant à créer une puissante tension entre l'ancien et le nouveau qui n'est pas sans rappeler la dialectique baudelairienne entre « l'éternel » et le « transitoire », et plus précisément, celle des *Fleurs du Mal* qui, en s'inscrivant dans cette « logique des contraires¹⁹³ », présente un « alliage "bizarre" [...] de respect et d'audace, de tradition et d'innovation, de thèmes modernes et de formes anciennes¹⁹⁴ ».

Il s'agira donc, dans ce troisième chapitre, de tirer Dante le plus loin possible en avant, aux limites de la perception, en tentant d'approfondir cette « impression d'étrangeté » causée par la ressemblance entre l'œuvre de Dante et celle de Baudelaire. Comme toute la poétique de Dante est construite à partir de cette idée de dépassement des limites, il est temps d'envisager la place de son œuvre dans l'histoire littéraire à partir de la notion de « *trasumanar* », qui permet justement au poète d'outrepasser les limites du temps pour

¹⁹³ Selon Claude Roy, le projet poétique de Baudelaire est « d'opérer une création par la logique des contraires ». Claude Roy, « Préface », dans Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. XVIII.

¹⁹⁴ Claude Pichois, « Préface », dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 12.

exprimer l'inexprimable, d'où l'idée d'une relation intertextuelle à rebours entre Dante et Baudelaire. Plutôt que de faire la simple analyse de l'influence de la *Comédie* sur *Les Fleurs du Mal*¹⁹⁵, je propose de montrer que Dante, trop en avance sur son temps, a plagié Baudelaire. Mais pour arriver à imaginer cette relation, où Dante est le plagiaire et Baudelaire le plagié, on doit avant tout repenser notre conception du déroulement de l'histoire littéraire et les clés d'un tel « acte de refondation¹⁹⁶ » se trouvent dans l'œuvre de Pierre Bayard.

Je montrerai dans un premier temps en quoi Baudelaire est important pour Dante. Je dresserai le portrait de la relation intertextuelle existant entre les deux poètes et j'insisterai sur les aspects de la modernité baudelairienne qui se retrouve dans la *Comédie* de Dante. Ensuite, je développerai à partir d'un commentaire de Jules Barbey d'Aurevilly ce qui constitue une forme de « critique d'anticipation ». Cette opération me permettra d'identifier les éléments constitutifs du plagiat par anticipation. Ensuite, il s'agira d'aller un peu plus loin que Barbey, en découvrant quel texte entre *Les Fleurs du Mal* et la *Comédie* représente le « texte majeur » quant à l'idée de modernité poétique. Ainsi, l'ordre du plagiat qui m'intéresse sera fixé et je serai en mesure d'en faire la démonstration grâce au modèle bayardien de « l'éternel retour ». Je montrerai notamment que grâce à la peinture de Delacroix, Baudelaire retourne vers l'« âge d'or » de la poésie afin d'y ressusciter des modèles antiques. Ces modèles constituent la moitié de la modernité de Baudelaire, c'est-à-dire « l'éternel ». Mais en retournant vers ce passé antique, Baudelaire croise Dante sur son chemin. Or ce dernier se tourne vers les mêmes modèles pour composer son *Enfer*. Dante peut ainsi anticiper la moitié de la modernité baudelairienne, « l'éternel », et la conjuguer au « transitoire » de son époque. C'est donc en retournant vers l'arrière que Dante arrive à plagier Baudelaire. C'est pourquoi il s'agit, pour le poète florentin, d'un retour vers le futur.

¹⁹⁵ Ce type d'exercice a déjà été fait à de nombreuses reprises, notamment dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre* de Benjamin Fondane, *Dante* de T. S. Eliot, *Les Œuvres et les Hommes* de Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Fleurs du Mal : Un romantisme fondateur de la modernité poétique* d'Anne-Marie Amiot parmi plusieurs

¹⁹⁶ Pour Philippe Sollers, la conjugaison de la mythologie et de la théologie représente un « acte de refondation absolument immense ». Philippe Sollers, *La Divine Comédie : Entretiens avec Benoît Chantre*, op. cit., p. 27.

1. BAUDELAIRE ET LA MODERNITÉ POÉTIQUE

Les commentateurs de Dante et de Baudelaire semblent éprouver un malaise lorsque vient le temps de fixer *La Divine Comédie* et *Les Fleurs du Mal* dans le temps de l'histoire littéraire. En effet, certains d'entre eux utilisent étrangement un langage qui semble venir de l'imaginaire que Dante et la science-fiction se partagent pour décrire la place de la *Comédie* et des *Fleurs du Mal* dans le temps littéraire, comme si le langage du présent n'arrivait pas à rendre compte de leur inquiétante modernité poétique. « [Umberto] Eco suggère même aux générations actuelles de lire le *Paradis* comme une apothéose de la virtualité¹⁹⁷ », alors que c'est justement cette étrange virtualité, ou cet avant-goût de la science-fiction¹⁹⁸, qui guide la lecture de la traduction moderne de Jacqueline Risset. La traductrice de la *Comédie* perçoit d'ailleurs Dante tel un cosmonaute voyageant à la vitesse de la lumière parmi les étoiles¹⁹⁹. Et il en va ainsi pour *Les Fleurs du Mal*. Déjà, en 1857, Victor Hugo écrit à Baudelaire : « vos *Fleurs du Mal* rayonnent et éblouissent comme des étoiles²⁰⁰ ». Plus encore, en 1945, Jean Cocteau écrit que le regard de Baudelaire « nous parvient lentement comme nous parvient la lumière des étoiles²⁰¹ », comme si le poète se trouvait déjà à des années lumières en avant de nous et que nous commençons à peine à en saisir la véritable présence. Dans le même sens, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand affirment dans leur ouvrage sur la modernité poétique

¹⁹⁷ Jean-Pierre Ferrini, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹⁸ « En fait, des trois parties du poème, c'est le *Paradis* qui se révèle certainement pour un lecteur contemporain le plus proche et le plus "moderne". Aucune monotonie : un récit astronomique, une aventure scientifique où la vitesse de traversée produit une sorte de vent dans les sphères, où la puissance érotique des regards échangés entre les deux cosmonautes – Dante et sa compagne-capitaine, Béatrice, variant à chaque instant en tendresse et en intensité, empêchent toute coagulation en récit édifiant. » Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁹⁹ « À la différence de l'Enfer et du Purgatoire, dont la topographie était une invention dantesque à partir des légendes populaires remaniées, le *Paradis* s'appuie étroitement sur les données scientifiques – précisément astronomiques – de l'époque. » *Ibid.*, p. 177.

²⁰⁰ Anne-Marie Amiot, *Les Fleurs du Mal, Baudelaire : Un romantisme fondateur de la modernité poétique*. Paris : Ellipses, coll. « Textes fondateurs », 2002, p. 6.

²⁰¹ *Idem.*

que le recueil de Baudelaire se positionne en « queue de comète du romantisme²⁰² », mais qu'il se déplace également tel un « inexplicable météore²⁰³ » dans l'histoire littéraire. Mais c'est Anne-Marie Amiot qui tire le plus loin en avant cette métaphore cosmique lorsqu'elle s'en sert pour décrire l'influence des *Fleurs du Mal* sur son époque et sur celles à venir :

Les Fleurs du Mal sont un livre étoile. Point irradiant, « explosant-fixe », aurait dit Breton, de cet unique recueil baudelairien, écrit durant 20 années. Poèmes dont la dissémination engendre une galaxie. Poussières d'étoiles, dont la présence influence très précisément l'idéologie, l'esthétique, la thématique ou la poétique de quiconque se dit artiste ou poète de la fin du XIX^e au XXI^e²⁰⁴.

Si les commentateurs ont souvent recours au langage cosmique de l'univers de la science-fiction, c'est parce que *La Divine Comédie* et *Les Fleurs du Mal* sont des œuvres poétiques dissonantes qui ne semblent pas plus appartenir à leurs époques respectives qu'à aucune autre, d'où ce désir de se les approprier en les tirant toujours un peu plus loin en avant.

1.1. Baudelaire, « fondateur » de la modernité poétique

Nous savons aujourd'hui que Baudelaire n'est pas exactement l'inventeur de la modernité poétique et qu'il s'agit d'un concept très vaste ayant des racines un peu partout dans l'histoire littéraire. En fait, considérer Baudelaire comme le père de la modernité poétique

serait méconnaître non seulement l'apport considérable des romantiques à la refonte de la poésie dans son rapport au monde et à l'histoire, mais aussi la dette que Baudelaire, justement, va honorer à l'égard du romantisme, jusque dans l'adoption du mot de « modernité »²⁰⁵.

²⁰² Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *op. cit.*, p. 63.

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁵ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *op. cit.*, p. 7.

Baudelaire n'est donc pas le premier à réfléchir à la modernité poétique. Malgré tout, ce sont ses définitions du concept qui font encore aujourd'hui autorité. Dans *Le peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire en donne trois définitions successives²⁰⁶. La première et la plus célèbre : « il s'agit [...] de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de dégager l'éternel du transitoire²⁰⁷ ». La seconde, où les choses se précisent un peu plus : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, et le contingent, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable²⁰⁸ ». Et finalement, la troisième, qui semble fusionner les deux premières dans une ultime tentative de définition : « en un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite²⁰⁹ ». Ce qui ressort de cette triple définition, c'est « qu'il y a eu une modernité de l'Antique comme il y a une antiquité du Moderne : à l'artiste contemporain de s'en saisir à l'exemple des meilleurs artistes anciens²¹⁰ ». En d'autres mots, la modernité pour Baudelaire, c'est l'acte par lequel l'artiste arrive à saisir les instants importants du présent – du transitoire –, et à les fixer à tout jamais dans l'histoire – dans l'éternel. Du coup, ces instants précis issus du présent vont se répéter d'époques en époques, pour ainsi devenir antiquité. Voilà ce que Baudelaire veut dire lorsqu'il parle de « dégager l'éternel du transitoire ». Et si la définition de Baudelaire est moderne en elle-même, c'est parce qu'elle sous-entend une conception alinéaire du temps de l'histoire. C'est également ainsi que Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand perçoivent la modernité baudelairienne :

La modernité n'est pas, par conséquent, une propriété contingente de l'existence actuelle ou passée. Elle est à la fois, d'une époque à l'autre, l'inscription et l'assomption transhistoriques de l'historicité – c'est-à-dire ce qui, dans l'historique, se reproduit à chaque moment de l'histoire – et, comme la formation du mot l'indique,

²⁰⁶ Cette définition de la conception baudelairienne de la modernité en trois paliers appartient à Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *ibid.*, p. 31.

²⁰⁷ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 517.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 518.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 519.

²¹⁰ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *op. cit.*, p. 31.

un concept métaphysique autant qu'esthétique : elle désigne la *modernité du moderne*, son être, son essence, non sa forme (variable) ni sa valeur (relative)²¹¹.

Cette idée selon laquelle la modernité baudelairienne fonctionnerait sous le mode de la récurrence ou de la répétition permet d'expliquer comment Dante a réussi à plagier la modernité poétique des *Fleurs du Mal*.

2. BAUDELAIRE ET LE VOYAGE DANS LE TEMPS

Le grand *Ennemi* de Baudelaire, c'est le temps.

Le désir d'échapper au temps, corset oppressif, est, dans l'œuvre baudelairienne, un thème dominant qui se trouve immédiatement associé à l'idée de bonheur. L'unité entre l'homme et les choses n'est accessible qu'à la condition que l'homme parvienne à arrêter le cours du temps et à transcender la linéarité de l'histoire²¹².

Pour le poète, le Temps est « un joueur avide²¹³ », « un dieu sinistre²¹⁴ » au « gosier de métal²¹⁵ » qui « mange la vie²¹⁶ ». C'est pourquoi Baudelaire doit absolument se défaire de l'emprise du Temps, s'en extraire, pour arriver à créer, à « tirer l'éternel du transitoire²¹⁷ ». Et particulièrement dans le cas de Baudelaire, pour qui « l'âge d'or [...] se situe avant le péché originel²¹⁸ », donc, dans un passé lointain. Mais on n'y accède seulement qu'en se « situant dans un ailleurs de l'histoire, en quittant le règne du temps²¹⁹ ». D'où l'importance

²¹¹ *Ibid.*, p. 34.

²¹² Gérald Froidevaux, *Baudelaire : représentation et modernité*. Paris : José Corti, 1989, p. 123.

²¹³ Charles Baudelaire, « L'horloge », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 59.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ Charles Baudelaire, « L'ennemi », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁷ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 517.

²¹⁸ Gérald Froidevaux, *op. cit.*, p. 54.

²¹⁹ *Idem.*

fondamentale de la mémoire pour Baudelaire, car pour le poète, cette faculté possède justement le pouvoir de voyager dans le temps, ou hors du temps.

La mémoire baudelairienne est une faculté imaginative ; elle transporte le moi dans un au-delà du temps qui ne s'exprime qu'accidentellement par une résurrection du passé²²⁰.

Cette mémoire résurrectionniste représente le moyen pour le poète de revivre le passé idéalisé dans lequel il trouve sa modernité poétique, ou plutôt la moitié de sa modernité, c'est-à-dire « l'éternel ». Pour Baudelaire, « la refondation d'un Nouveau Monde passe par une résurgence brute du passé, plus que par son examen critique. Il y cherche des modèles, qu'il ressuscite²²¹. » Et ces modèles, ou ces traces du passé, se retrouvent partout dans *Les Fleurs du Mal*. Contrairement à ce que l'on pourrait être porté à croire, tout n'est pas nouveau chez Baudelaire, ou plutôt, le nouveau baudelairien n'est pas constitué que de nouveauté.

Car il n'est pas en art de tradition plus antique que celle de la *modernité*, ni d'éclosion plus ancienne que celle des *Fleurs du Mal*. La beauté de l'horreur a une longue histoire. La séduction de la mort et du macabre a dû être ressentie dès l'origine par les premiers vivants. Depuis les âges les plus reculés, l'alliance si naturelle de l'amour avec la haine, l'étreinte de la jeune femme nue et du squelette sarcastique sont des lieux communs de la songerie des hommes²²².

Par exemple, Albert-Marie Schmidt a réussi à retracer les différents visages de « Baudelaire avant Baudelaire²²³ » jusque dans la France du XVI^e siècle. Dans sa préface des *Fleurs du Mal*, Claude Roy va plus loin encore en faisant remonter le « baudelairisme » à la poésie

²²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²²¹ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*, p. 14.

²²² Claude Roy, « Préface », *op. cit.*, p. VII.

²²³ Schmidt retrace l'origine des grands thèmes baudelairiens : La mort des amants : Jean Auvray, 1628 – L'amour de l'ombre et de la nuit : Gilles Durant de la Bergerie, 1593 – La confusion de la volupté et du poison, du désir et du venin : Charles Coipeau d'Assoucy, 1650 – L'attirance de la Vénus noire, l'éloge de « la Dame de Couleur » : Vion Dalibray ; Urbain Chevreau ; Tristan L'Hermite ; Claude de Malleville, entre 1600 et 1660 – Les miroirs de la mémoire : René Bouchet d'Ambillon, 1609 – etc. *Ibid.*, p. VIII.

latine de la fin de l'Empire et des « siècles barbares ». Bref, le recueil des *Fleurs du Mal* présente une « profondeur chronologique » permettant d'affirmer que l'œuvre de Baudelaire s'inscrit dans une tradition littéraire ancienne. Il y a du Baudelaire dans le passé, comme il y a du passé dans Baudelaire.

2.1. La « machine » à voyager dans le temps de Baudelaire

Comment Baudelaire réussit-il à retourner vers ce passé idéalisé, vers cet « âge d'or », pour en imprégner ses *Fleurs du Mal* ? En d'autres mots, à l'aide de quel moyen Baudelaire arrive-t-il à se déplacer dans le temps de l'histoire littéraire ? La « machine » du poète, c'est la peinture. C'est par les tableaux de ses contemporains que le poète réussit à s'extraire hors de l'emprise du Temps. Ils sont la clé de sa mémoire résurrectionniste. Les trois Salons (1845-1846-1859) et la critique d'art témoignent clairement de l'intérêt de Baudelaire pour la peinture. Mais « Baudelaire n'est pas seulement amant de la peinture, il est aussi l'ami des peintres²²⁴ ». Durant sa vie, le poète côtoie notamment Émile Deroy, Auguste Préault, Paul Chenavard, Gustave Courbet, Eugène Delacroix, Constantin Guys – dit *Le peintre de la vie moderne* –, Édouard Manet et plusieurs autres. Plus encore, Baudelaire « est lui-même, en secret, un dessinateur remarquable – et modeste²²⁵ », et Daumier affirmait même que s'il « eut appliqué à la peinture les facultés qu'il a consacrées à la poésie, il eût été aussi grand peintre qu'il a été poète distingué et original²²⁶ ». L'intérêt de Baudelaire pour la peinture s'illustre dans sa poésie versifiée probablement plus que dans n'importe quel autre de ses écrits, comme en témoigne le poème *Les Phares*. Baudelaire y parle successivement de Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya et Delacroix.

²²⁴ *Ibid.*, p. XIV.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

Huit artistes : cinq peintres, deux graveurs (Rembrandt, Goya), un sculpteur. Ni poète, ni musicien (Weber n'intervient qu'à propos de Delacroix), ce qui, en restreignant la signification du mot *Phares*, a aussi pour conséquence d'avertir le lecteur de l'importance qu'a l'inspiration plastique dans *Les Fleurs du Mal*²²⁷.

Si la peinture permet à Baudelaire de « voyager » dans le temps, c'est parce qu'il l'observe de manière différente. Le poète ne recherche pas dans un tableau la même chose que les autres critiques d'art. Ce qui l'intéresse, c'est la « source cachée » de l'œuvre, ses « racines » ou sa « mémoire », si l'on veut.

Ce qui passionne Baudelaire critique d'art, ce n'est pas de décrire la superficie du tableau, c'est de remonter à sa source cachée en évoquant « les considérations et les rêveries morales » que l'œuvre plastique a fait surgir en lui. « La surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » enfonce d'invisibles racines dans un espace du dedans, dans la vie intérieure d'un homme. C'est cette vie intérieure qui intéresse Baudelaire, autant que le métier, les ressources techniques, les trouvailles artisanales, les problèmes de facture auxquels le peintre aura recours pour exprimer ce qu'il sent, ce qu'il pense, ce qu'il est²²⁸.

Pour Baudelaire, la peinture, ou pour être plus précis le tableau, représente un moyen d'introspection, un moyen permettant de retrouver la genèse de l'œuvre par les souvenirs intimes qu'il suscite. C'est un peu comme si le tableau représentait une porte sur le temps que le poète peut ouvrir sur n'importe quel moment de l'histoire en plongeant dans « l'espace du dedans²²⁹ », dans la « vie intérieure ». Pour Claude Roy, tout le « projet philosophique » de Baudelaire tourne justement autour de l'organisation de la relation, ou plutôt des *Correspondances*, « entre la nature et l'esprit, entre l'espace visuel et "l'espace du dedans"²³⁰ ». Cette idée d'une tension entre l'intérieur et l'extérieur se rapproche d'ailleurs beaucoup de celles entre « l'éternel » et le « transitoire », l'ancien et le nouveau, etc., et ce qu'elle nous permet de penser, c'est la nature de l'incursion de Baudelaire dans le passé. Grâce au tableau, le poète plonge en lui-même, « au fond du gouffre, [...] au fond de

²²⁷ Claude Pichois, « Notice », dans *Baudelaire. Œuvres complètes*. Tome 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 851.

²²⁸ Claude Roy, *op. cit.*, p. XV.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Idem.*

l'Inconnu²³¹ ». Mais le *nouveau* n'est que la moitié de la modernité baudelairienne, dont l'autre est « l'éternel » et « l'immuable », que Baudelaire trouvera seulement dans la genèse de l'histoire littéraire, dans ce passé antique ou cet « âge d'or » idéalisé par le poète. Les tableaux agissent donc telle une « machine à voyager dans le temps ». Ils sont « les fenêtres de la perception²³² » s'ouvrant sur l'infini.

2.2. Eugène Delacroix

Si Baudelaire a trouvé « le transitoire », « le fugitif » et « le contingent » dans les dessins de Constantin Guys, c'est dans les tableaux d'Eugène Delacroix qu'il trouve – ou retrouve – « l'éternel » et « l'immuable ». C'est Delacroix qui est la clé de l'introspection baudelairienne, initiatrice du voyage dans le temps. « Le thème fréquent des examens de conscience, des exhortations à la tâche, qui prend dans *Les Fleurs du Mal* [...] des formes si variées, a été nourri par les conversations avec Delacroix²³³. » Claude Pichois parle d'ailleurs de Delacroix comme de l'un des éléments fondamentaux du « tremplin » nécessaire à Baudelaire « pour prendre son élan²³⁴ ».

Delacroix a été la constante passion de Baudelaire et au double sens du mot passion. Stendhal, Diderot, Hoffmann, Heine ont traversé sa jeunesse. Poe n'est intervenu au plus tôt qu'en 1847. Delacroix est précisément celui dont l'œuvre établit la tension entre la tradition et la modernité, entre le classicisme et le romantisme²³⁵.

²³¹ Charles Baudelaire, « Le Voyage », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 100.

²³² William Blake, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*. Trad. André Gide. Paris : Charlot, coll. « Poésie et Théâtre », 1922, p. 36.

²³³ Jean Prévost, *Baudelaire : essai sur l'inspiration et la création poétiques*. Paris : Zulma, 1997, p. 56.

²³⁴ Claude Pichois, « Avant-propos », dans *Baudelaire : essai sur l'inspiration et la création poétiques*. Paris : Zulma, 1997, p. 11.

²³⁵ Claude Pichois, « Préface », dans *Baudelaire. Œuvres complètes*, op. cit., p. XVII.

L'œuvre de Delacroix stimule l'introspection du poète vers la « source cachée » de l'œuvre et de l'art en général. Or, Delacroix s'est inspiré de Dante à quelques reprises²³⁶, notamment pour les toiles *Dante et Virgile aux Enfers*²³⁷, *Ugolin dans la tour*²³⁸ ainsi que pour le plafond circulaire de la Bibliothèque du Luxembourg²³⁹.

Un excellent exemple de ce jeu complexe d'influence et de réaction va nous être fourni par *Don Juan aux Enfers*. M. Pommier a vu que Baudelaire n'a pris à la *Barque de Don Juan* de Delacroix que son titre ; qu'il a pris à une lithographie de S. Guérin (dont nous n'avons plus que la description) l'idée d'une barque funéraire, le Commandeur, le cortège de femmes, don Juan drapé dans son manteau ; mais qu'il s'est souvenu, pour donner vie et valeur à son évocation, d'un autre tableau de Delacroix : *Dante et Virgile aux Enfers*²⁴⁰.

Abondant dans le même sens, Claude Roy affirme que le *Don Juan aux Enfers* de Baudelaire est né du « télescopage visuel²⁴¹ » de la lithographie de Guérin et du tableau de Delacroix. Cette idée de « télescopage » illustre d'ailleurs parfaitement l'hypothèse voulant que Baudelaire se déplace dans le temps littéraire en se servant de l'œuvre de Delacroix. Mais si le *Dante et Virgile aux Enfers* inspire Baudelaire, ce n'est pas cette peinture de Delacroix qui stimule le lointain voyage de l'auteur des *Fleurs du Mal* au-delà de Dante, vers ce passé idéalisé qui s'avèrera être commun aux deux poètes. Le plafond de la Bibliothèque du Luxembourg le stimule encore plus.

²³⁶ En 2004, pour son exposition intitulée *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, le Musée du Louvre a rassemblé 28 œuvres de Delacroix en lien avec Dante.

²³⁷ Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux Enfers*. Huile sur toile : 189 x 241 cm. Paris : Musée du Louvre, 1822.

²³⁸ Eugène Delacroix, *Ugolin dans la tour*. Huile sur toile : 50 x 61 cm. Copenhague : Musée d'Ordrupgaard, 1860.

²³⁹ « Delacroix fut chargé de la décoration de la nouvelle bibliothèque du Sénat au Palais du Luxembourg, en septembre 1840. On peut dater l'exécution de 1842 à 1846. » Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 165.

²⁴⁰ Jean Prévost, op. cit., p. 141.

²⁴¹ Claude Roy, op. cit., p. XIII.

3. LES LIMBES OU LA NAISSANCE DE « L'ÉPOPÉE MODERNE »

Dans le premier chapitre de ce mémoire, j'ai montré l'importance symbolique des Limbes pour Dante, qui en fait un lieu de béatitude inspiré des représentations antiques, mais qu'il place paradoxalement en Enfer. Ce lieu sacré du christianisme, ou plutôt ce concept, possède une grande importance pour Baudelaire également. D'ailleurs, *Les Fleurs du Mal* ont bien failli s'intituler *Les Limbes*.

La substance vivante du livre s'est lentement formée depuis plus de quinze ans ; à partir de 1846, le poète en annonçait la prochaine publication sous des titres successifs : *Les Lesbienues*, *Les Limbes*. On attribue à Hippolyte Babou, dans une conversation de café, la trouvaille du titre décisif : *Les Fleurs du Mal*²⁴².

Ce titre préliminaire a fait couler beaucoup d'encre. Plus que le sens catholique du terme, de nombreux commentateurs de Baudelaire y ont vu une signification socialiste²⁴³, et d'ailleurs, comme le mentionne Pichois, ce serait justement pour cette raison que le poète en aurait abandonné l'idée. Déjà, les Limbes sont importants aux yeux du poète. Du moins assez pour envisager nommer ainsi son plus grand travail poétique. Mais si Baudelaire s'intéresse tant à ce lieu étrange, c'est probablement grâce à Delacroix et à sa peinture du plafond de la Bibliothèque du Luxembourg. Baudelaire la décrit attentivement dans son *Salon* de 1846.

Le plafond circulaire de la Bibliothèque du Luxembourg est une œuvre plus étonnante encore, où le peintre est arrivé, - non seulement à un effet encore plus doux et plus uni, sans rien supprimer des qualités de couleur et de lumière, qui sont le propre de tous ses tableaux, - mais encore s'est révélé sous un aspect tout nouveau : Delacroix paysagiste ! Au lieu de peindre Apollon et les Muses, décoration invariable des bibliothèques, E. Delacroix a cédé à son goût irrésistible pour Dante, que Shakespeare seul balance peut-être dans son esprit, et il a choisi le passage où Dante et Virgile rencontrent dans un lieu mystérieux [les Limbes] les principaux poètes de l'antiquité : [Baudelaire cite ici une bonne partie du chant IV de l'*Enfer*, dont la fameuse partie où Dante se retrouve en compagnie des cinq grands poètes de l'Antiquité que sont Homère, Virgile, Horace, Ovide et Lucain].

²⁴² Édouard Maynial, « Préface », dans *Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Les Textes Français », 1952, p. XIII.

²⁴³ « Car Jean Pommier, qu'a suivi Michel Butor, nous apprend que les "périodes limbiques" constituent "l'âge de début social et de malheur industriel" qui précède l'organisation de la Société dite harmonienne. » Claude Pichois, « Préface », dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 15.

Je ne ferai pas à E. Delacroix l'injure d'un éloge exagéré pour avoir si bien vaincu la concavité de sa toile et y avoir placé des figures droites. Son talent est au-dessus de ces choses-là. Je m'attache surtout à l'esprit de cette peinture. Il est impossible d'exprimer avec de la prose tout le calme bienheureux qu'elle respire, et la profonde harmonie qui nage dans cette atmosphère. Cela fait penser aux pages les plus verdoyantes du *Télémaque*, et rend tous les souvenirs que l'esprit a emportés des récits élyséens. Le paysage, qui néanmoins n'est qu'un accessoire, est, au point de vue où je me plaçais tout à l'heure, - l'universalité des grands maîtres -, une chose des plus importantes. Ce paysage circulaire, qui embrasse un espace énorme, est peint avec l'aplomb d'un peintre d'histoire, et la finesse et l'amour d'un paysagiste. Des bouquets de lauriers, des ombrages considérables le coupent harmonieusement ; des nappes de soleil doux et uniforme dorment sur les gazons ; des montagnes bleues ou ceintes de bois font un horizon à souhait *pour le plaisir des yeux*. Quant au ciel, il est bleu et blanc, chose étonnante chez Delacroix ; les nuages, délayés et tirés en sens divers comme une gaze qui se déchire, sont d'une grande légèreté ; et cette voûte d'azur, profonde et lumineuse, fuit à une prodigieuse hauteur²⁴⁴.

Cette peinture suscite chez Baudelaire une intense réaction qu'on pourrait probablement résumer par ceci que l'œuvre circulaire de Delacroix « rend tous les souvenirs que l'esprit a emportés des récits élyséens ». Elle permet au poète de mélanger ses propres souvenirs avec ceux du passé idéalisé dont il était question plus tôt, car « ne l'oublions pas, l'excitation que Baudelaire reçoit du peintre anime, vivifie et organise ses propres rêves et ses propres souvenirs²⁴⁵ » afin de lui permettre de « tirer l'éternel du transitoire ». Grâce à cette peinture, Baudelaire plonge dans le passé, pour se joindre à la compagnie des cinq. Et si Dante « fu[t] le sixième parmi ces sages » (Enf, IV, 102), Baudelaire en est certainement le septième.

3.1. *Les modèles épiques de Baudelaire*

Mais quels sont ces modèles du passé que Baudelaire ressuscite et à quoi servent-ils ? En fait, les modèles de Baudelaire sont à peu près les mêmes que ceux de Dante, montrant que les deux poètes n'ont pas seulement une source commune, mais plutôt un ensemble de sources communes, que l'on retrouve justement sur le plafond de la Bibliothèque du Luxembourg. Les modèles de Dante – la compagnie des cinq se trouvant au quatrième chant de l'*Enfer* – sont Homère, Virgile, Horace, Ovide et Lucain. À Paris et plus précisément au

²⁴⁴ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 165.

²⁴⁵ Jean Prévost, op. cit., p. 145.

Louvre, qui est le lieu de culte de la lointaine mémoire, Baudelaire a accès à quelques-uns de ces poètes épiques. Patrick Labarthe en fait mention dans son ouvrage sur Baudelaire :

Si la dialectique entre premier plan et lointain est, avec le primat du point de vue, ce qui fonde le paysage, nous avons ici un paysage à la fois réel et mental où le Louvre, réceptacle d'images s'il en est, joue le rôle de lointain mémoriel : Andromaque et Ovide y vivent dans la mémoire des peintres imprégnés de Racine, de Virgile et d'Homère, paradigmes glorieux de leurs doubles saillants et trivialisés sur l'avant-scène urbaine²⁴⁶.

Pour ce qui est d'Horace, Jean Prévost en remarque la présence dans *Les Fleurs du Mal* :

Baudelaire connaît, comme son ami Gérard, le roman d'Apulée, qui résume pour nous les Fables milésiennes, mélange de Grèce et d'Orient ; il connaît Pétrone ; bon latiniste, il se permet une paraphrase de l'ode d'Horace à Thaliarque. Et il se souviendra plus aisément des *Martyrs* ; il reprendra, en même temps que l'ode d'Horace sur le départ de Virgile, l'hymne en prose de Chateaubriand : « Légers vaisseaux de l'Ausonie »²⁴⁷.

Finalement, André Guyaux illustre l'intérêt de Baudelaire pour Lucain :

On peut caractériser le talent de Baudelaire, [...] par la profondeur du contenu, venue du sentiment et de la souffrance, par la hardiesse et le réalisme des images, et enfin par la connaissance des ressources et des particularités du langage, connaissance à laquelle ne contribue pas peu une étude attentive des poètes latins, parmi lesquels il préfère Lucain et Sénèque²⁴⁸.

Plus encore, Baudelaire semble porter un grand intérêt à Stace, le poète qui prend le relais de Virgile pour guider Dante au sommet du mont Purgatoire. Le poète français en fait mention dans son projet de préface de 1862 : « Note sur les plagiat. – Thomas Gray. Edgar Poe (2 passages). Longfellow (2 passages). Stace. Virgile (tout le morceau d'Andromaque). Eschyle. Victor Hugo.²⁴⁹ ». Bref, ces modèles du passé, symbole de « l'éternel » et de « l'immuable »,

²⁴⁶ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève : Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 380, 1999, p. 338.

²⁴⁷ Jean Prévost, *op. cit.*, p. 67.

²⁴⁸ André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal, 1855-1905*. Paris : Presses Paris Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007, p. 152.

²⁴⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 184.

représentent une importante source d'inspiration pour Baudelaire. Ils lui permettent de mélanger l'ancien et le nouveau au sein même de sa poésie, comme en témoigne d'ailleurs *L'invitation au voyage*, qui « garde un lointain reflet des *Silves* de Stace ; des textes de Tércence, de Virgile, d'Ovide, de saint Jérôme se mêlent à ceux de Malherbe, de Racine, de Cazotte et de Joseph de Maistre, de Thomas Gray, de Lewis, de Byron, de Longfellow et d'Edgar Poe [...] ²⁵⁰ ».

Mais ce jeu complexe d'influences sert un but bien plus grand, celui de la « restauration de la Haute-Poésie ²⁵¹ », de la résurrection de l'épopée dans une forme moderne. Grâce à Baudelaire, « "l'épopée" renaît de ses cendres, méconnaissable dans son avatar romantique ²⁵². » En plongeant dans le passé grâce à Delacroix, Baudelaire s'inspire des grands poètes de l'antiquité pour reconstruire le genre épique. Et comme le mentionne Anne-Marie Amiot, l'évolution du genre se découpe en trois grands âges : l'héroïque (*L'Iliade*), la théologique (*La Divine Comédie*), et la « moderne », « philosophique » et « spéculative », « où c'est l'homme pris en général qui fait le sujet de l'épopée ²⁵³ ». Baudelaire participe de ce dernier modèle, car il mélange dans sa poésie l'intime ²⁵⁴ et le collectif, le « transitoire » et « l'éternel », le nouveau et l'ancien.

²⁵⁰ Édouard Maynial, *op. cit.*, p. XIX.

²⁵¹ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*, p. 152.

²⁵² *Ibid.*, p. 154.

²⁵³ *Ibid.*, p. 153.

²⁵⁴ Je reviendrai plus tard sur le « je » baudelairien, car il témoigne de cette importance du sujet dans *Les Fleurs du Mal*.

4. LA RELATION DANTE - BAUDELAIRE

Au fil du temps, les innombrables commentateurs ont réussi à fixer le poète florentin comme le « Dante-théologien²⁵⁵ » alors que le poète français est rapidement devenu le « Baudelaire-athée²⁵⁶ ». À première vue, une perception pareille semble anéantir les possibilités d'une relation intertextuelle entre les deux poètes. Qu'est-ce qu'un théologien et un athée, « satanique » de surcroît, peuvent avoir en commun ? *La Divine Comédie* n'est pas qu'une autre *Somme Théologique* et la place qu'occupe Dante aujourd'hui dans l'imaginaire culturel occidental²⁵⁷ en est la preuve. En fait, cette perception est tout simplement fausse.

Qui se réclame de [Baudelaire] ? à peu près tout le monde, pour des raisons diverses : satanisme, symbolisme, décadence, etc., même au prix d'incroyables contre-sens. Au point que la vision d'un Baudelaire athée a parfois prévalu. Or, plausible à propos de poèmes isolés de l'ensemble, cette lecture, sur le strict plan textuel, ne tient pas la route. Car Baudelaire, dans ses notes de Défense, ne cesse de réclamer une lecture contextuelle, fondée sur le principe même des *Correspondances*, où « le Tout est dans la partie et la partie dans le Tout ». [...] Baudelaire, dans l'ensemble de son œuvre, [...] ne cesse d'affirmer son appartenance au catholicisme²⁵⁸.

²⁵⁵ Selon le titre de l'ouvrage de Pierre Mandonnet, *Dante le théologien : Introduction à l'intelligence de la vie, des œuvres et de l'art de Dante Alighieri*. Paris : Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque d'Histoire / Études, 1935, 326 p. Titre lui-même inspiré de Giovanni del Virgilio : « Theologus Dantes / Nullius Dogmatis Expers / Quod Foveat Claro Philosophia Sinu » (Dante le théologien, étranger à aucune des doctrines que la philosophie nourrit en son sein lumineux).

²⁵⁶ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁷ Dante est bien plus qu'un simple théologien. S'il n'était que cela, sa *Comédie* n'aurait jamais pu se frayer un chemin au travers des sept siècles qui nous en séparent afin d'exercer une influence majeure dans tous les domaines de la culture d'aujourd'hui, qu'elle soit savante ou populaire. Au cinéma : *Saint-John of Las Vegas* (2009) de Hue Rhodes, *Dante 01* (2008) de Marc Caro, *End of Days* (1999) de Peter Hyams, *What Dreams May Come* (1998) de Vincent Ward, *Se7en* (1995) de David Fincher, *Batman* (1989) de Tim Burton, *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, etc. À la télévision : *Supernatural* (2005) de Eric Kripke, *Criminal Minds* (2005) de Jeff Davis, *Sopranos* (1999) de David Chase, *Millenium* (1996) de Chris Carter, etc. Dans le domaine de l'animation : *Dante's Inferno* (2007) de Sean Meredith, *Full Metal Alchemist* (2003) de Hiromu Arakawa, *Futurama* (1999) de Matt Groening, etc. Dans les jeux vidéo : *Dante's Inferno* (2010) de Visceral Games, *Devil May Cry* (2001) de Capcom, *Final Fantasy X* (2001) de Square Enix, etc. En littérature : *The Dante Club* (2003) de Matthew Pearl, *In the Hand of Dante* (2002) de Nick Tosches, *Ciclo di Dante Alighieri* (2000) de Giulio Leoni, etc. Dans les arts de la scène : *L'Enfer* (2009) de Roméo Castellucci, *La Divine Comédie* (2006) de Emio Greco, *Tutto Dante* (2006) de Roberto Benigni, etc. En musique : *Mister Mystère* (2009) de -M-, *Dante* (2008) de Abd al Malik, *Dante XXI* (2006) de Sepultura, etc.

²⁵⁸ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*, p. 12.

Comme Jean-Paul Sartre et Georges Bataille, je me contenterai d'évacuer cette idée d'un Baudelaire-athée, car « l'athée ne se soucie pas de Dieu, parce qu'il a décidé une fois pour toutes qu'il n'existait pas²⁵⁹ ». Ce qui n'est clairement pas le cas de l'auteur des *Fleurs du Mal*, car il ressort de son œuvre un important questionnement spirituel – voire « une vision philosophico-religieuse²⁶⁰ » – sur l'origine du Mal, mais qu'elle soit « de Satan ou de Dieu, qu'importe²⁶¹ », « [de l'] Enfer ou [du] Ciel, qu'importe²⁶² ».

4.1. *Présence de Dante dans la critique baudelairienne*

En 1956, James S. Patty déclare dans un article²⁶³ sur Baudelaire que la relation entre l'auteur des *Fleurs du Mal* et Dante représente la comparaison la plus fréquente de l'histoire de la critique baudelairienne, immédiatement derrière celle entre Baudelaire et Pascal. Plus encore, Patty affirme que la relation Dante-Baudelaire se retrouve dans pas moins du cinquième des cent trente ouvrages recensés pour sa recherche, ce qui lui permet de tirer la conclusion suivante : « À partir de ce point, il est raisonnable d'affirmer que la relation Dante-Baudelaire constitue un véritable leitmotiv dans l'ensemble des travaux critiques consacrés à Baudelaire²⁶⁴ ». Cette analyse date des années cinquante, mais la tendance des

²⁵⁹ Citation de Jean-Paul Sartre, prise dans Georges Bataille, *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard, coll. « Folio / Essais », no. 148, 1957, p. 27.

²⁶⁰ « Dans la vision philosophico-religieuse du poète, on dirait que ce n'est pas l'image d'un Sauveur possible qui le séduit le plus, mais l'hypothèse d'une explication mythique de l'existence du Mal, et de son existence malheureuse : le péché originel, c'est une théorie qu'on ne peut "fonder en raison", mais qui satisfait la raison de Baudelaire. [...] C'est le point central d'où Baudelaire peut, intellectuellement, dominer (ou croire avoir dominé) son propre destin, et celui de l'humanité. » Claude Roy, *op. cit.*, p. XVI.

²⁶¹ Charles Baudelaire, « Hymne à la Beauté », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 18.

²⁶² Charles Baudelaire, « Le Voyage », *ibid.*, p. 100.

²⁶³ James S. Patty, « Baudelaire Knowledge and Use of Dante », dans *Studies in Philology*, vol. 53, no. 4 (Oct., 1956), p. 599-611.

²⁶⁴ *Idem*. « On this basis, it is reasonable to call the Dante-Baudelaire rapprochement a veritable leitmotiv in the body of critical work devoted to Baudelaire. »

commentateurs identifiée par Patty n'a pas cessé de se manifester depuis. En témoigne probablement la présence de Dante dans les préfaces des *Fleurs du Mal* de Claude Pichois²⁶⁵ et de Claude Roy, ou encore dans des chapitres de livres sur l'œuvre de Baudelaire, tels que *Baudelaire et l'expérience du gouffre* de Benjamin Fondane et *Les Fleurs du Mal : Un romantisme fondateur de la modernité poétique* d'Anne-Marie Amiot.

4.2. Naissance de la relation Dante-Baudelaire

C'est dans le tumulte causé par la publication complète des *Fleurs du Mal* (1857) que naît la relation en question. Plus précisément, la fameuse comparaison apparaît pour la première fois dans un article d'Édouard Thierry publié dans *Le Moniteur Universel* quelques semaines seulement après la publication du recueil de Baudelaire.

S'il (Baudelaire) l'appelait *la Divine Comédie*, comme l'œuvre de Dante, si ses pécheresses les plus hardies étaient placées dans un des cercles de l'*Enfer*, le tableau même des Lesbiennes n'aurait pas besoin d'être retouché pour que le châtement fût assez sévère. Du reste, et c'est par là que je termine, j'ai déjà rapproché de Mirabeau l'auteur des *Fleurs du mal*, je le rapproche de Dante, et je réponds que le vieux Florentin reconnaîtrait plus d'une fois dans le poète français sa fougue, sa parole effrayante, ses images implacables et la sonorité de son vers d'airain. Je cherchais à louer Ch. Baudelaire, comment le louerais-je mieux ? Je laisse son livre et son talent sous l'austère caution de Dante²⁶⁶.

La relation Dante-Baudelaire est donc née dans un esprit de justification au sein de la critique. D'ailleurs, durant le fameux procès de 1857 où Baudelaire est accusé pour « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs²⁶⁷ », c'est à l'œuvre de Dante que l'avocat du poète, M^e Gustave Chaix d'Ange, compare *Les Fleurs du Mal* dans sa plaidoirie du 20 août.

²⁶⁵ Dante est présent dans les différentes préfaces de Claude Pichois, que ce soit pour la publication des *Fleurs du Mal* chez Gallimard dans la collection *Poésie* (qui est d'ailleurs la même dans la collection *folio classique*) ou pour la publication des œuvres complètes de Baudelaire dans la *Pléiade*.

²⁶⁶ Édouard Thierry, « *Les Fleurs du Mal*, par M. Ch. Baudelaire », dans *Le Moniteur Universel*, 14 juillet 1857.

²⁶⁷ Joseph Vebret, *Les fleurs du mal : L'œuvre de Baudelaire condamnée*. Paris : Librio, coll. « Les grands procès de la littérature », no. 911, 2009, p. 9.

Et d'abord le poète vous prévient par son titre, qui est là comme en vedette pour annoncer la nature et le genre de l'œuvre ; c'est le mal qu'il va vous montrer, la flore des lieux malsains, fruits des végétaux vénéneux, son titre vous le dit, – comme *L'Enfer* lorsqu'il s'agit de l'œuvre du Dante – comme il va vous montrer tout cela, pour le flétrir, pour vous en donner l'horreur, pour vous en inspirer la haine et le dégoût²⁶⁸.

Et c'est toujours cette même logique défensive que l'on retrouve dans le célèbre commentaire sur la relation Dante-Baudelaire de Jules Barbey d'Aurevilly. Cependant, contrairement aux deux autres, le commentaire de Barbey laisse flotter un étrange sentiment de malaise ou de dissonance²⁶⁹ quant à la place des deux poètes dans l'histoire littéraire.

5. LA « CRITIQUE D'ANTICIPATION » DE BARBEY D'AUREVILLY

En fait, le texte de Barbey contient tous les éléments nécessaires à l'identification d'un plagiat par anticipation de la part de Dante sur Baudelaire.

Il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du Mal*, mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée²⁷⁰ et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas. Le poète de ces *Fleurs*, qui ulcèrent le sein sur lequel elles reposent, n'a pas la grande mine de son majestueux devancier, et ce n'est pas sa faute. Il appartient à une époque troublée, sceptique, railleuse, nerveuse, qui se tortille dans les ridicules espérances des transformations et des métempsychoses; il n'a pas la foi du grand poète catholique, qui lui donnait le calme auguste de la sécurité dans toutes les douleurs de la vie. Le caractère de la poésie des *Fleurs du Mal*, à l'exception de quelques rares morceaux que le désespoir a fini par glacer, c'est le trouble, c'est la furie, c'est le regard convulsé et non pas le regard, sombrement clair et limpide, du Visionnaire de Florence. La Muse du Dante a rêveusement vu l'Enfer, celle des *Fleurs du Mal* le respire d'une narine crispée comme celle du cheval qui hume l'obus ! L'une vient de l'Enfer, l'autre y va. Si la première est plus auguste, l'autre est peut-être plus émouvante. Elle n'a pas le merveilleux épique qui enlève si haut l'imagination et calme ses terreurs dans la sérénité dont les génies, tout à fait exceptionnels, savent revêtir leurs œuvres les plus passionnées. Elle a, au contraire,

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁶⁹ Au sens où Pierre Bayard l'entend, c'est-à-dire une « impression d'étrangeté que donne un texte ou un fragment de texte qui semble appartenir à une autre époque que celle où il a théoriquement été écrit ». Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 153.

²⁷⁰ J'ai montré aux pages 100 et 101 que Baudelaire n'est pas athée.

d'horribles réalités que nous connaissons, et qui dégoûtent trop pour permettre même l'accablante sérénité du mépris²⁷¹.

Ce qui ressort principalement du commentaire de Barbey, c'est ce « sentiment d'inquiétante étrangeté que provoque cette série étonnante de similitudes²⁷² » entre Dante et Baudelaire. Avec son commentaire, Barbey semble déjà former une « critique d'anticipation²⁷³ » au sens où Bayard l'entend, car il identifie de manière successive les quatre éléments constitutifs du plagiat par anticipation. Les deux premiers éléments sont communs au plagiat classique et au plagiat par anticipation : il s'agit de la « ressemblance » et de la « dissimulation ». Pour Bayard, le premier critère est de nature subjective, car il s'agit de la simple constatation d'une « ressemblance conséquente [...] entre deux textes d'auteurs différents²⁷⁴ » par le lecteur. C'est ce qui se produit lorsque Barbey affirme qu'« il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du Mal*²⁷⁵ ». Dès lors, la « ressemblance » est établie. Les choses se compliquent un peu lorsqu'on arrive au second critère, la « dissimulation », car comme son nom l'indique, il n'est pas fait pour être reconnu. C'est pourquoi « il est en effet vraisemblable que les meilleurs plagiaires par anticipation ne se sont jamais fait prendre, faute de moyens de détection appropriés²⁷⁶ ». Ce qui est d'ailleurs le cas de Dante, car il y a du Baudelaire dans *La Divine Comédie*. Ces deux premiers critères me permettent d'affirmer que nous sommes en présence d'un plagiat entre Dante et Baudelaire, mais c'est seulement par l'analyse des deux critères suivants qu'il me sera possible de montrer qu'il s'agit d'un plagiat par anticipation.

²⁷¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes* (1^{ère} série) – III. *Les Poètes*. Paris : Amyot, 1862, p. 380.

²⁷² Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 35.

²⁷³ Pour Bayard, il s'agit d'une « forme de critique littéraire visant à étudier l'influence, sur les textes, des événements et des textes à venir ». *Ibid.*, p. 153.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁷⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 380.

²⁷⁶ Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 36.

Bayard a baptisé le troisième critère « l'ordre temporel », car comme « le plagiat classique conduit l'écrivain à s'inspirer de l'un de ses prédécesseurs, le plagiat par anticipation le conduit à s'inspirer de l'un de ses successeurs²⁷⁷ ». Il y a alors inversion de « l'ordre temporel » et Barbey en fait la preuve dans son commentaire. L'écrivain nous dit qu'il y a du Dante dans l'auteur des *Fleurs du Mal*, mais qu'il s'agit d'un « Dante venu après Voltaire²⁷⁸ ». Barbey semble admettre – inconsciemment ou implicitement – la possibilité d'un déplacement à rebours de Dante dans le temps de l'histoire littéraire. Mais c'est vraiment avec le quatrième et dernier critère, la « dissonance », que l'écrivain semble valider la possibilité d'un plagiat par anticipation de la part de Dante. Pour définir ce dernier critère, Bayard affirme que le lecteur doit avoir l'impression que quelque chose dans le texte « relève d'un autre temps²⁷⁹ », ou encore, qu'il ait « le sentiment d'être transporté à une période littéraire différente²⁸⁰ ». Toute la description de Dante par Barbey semble orientée à partir de ce sentiment de dissonance. L'écrivain parle d'un « Dante d'une époque déchue²⁸¹ », d'un « Dante athée et moderne²⁸² », autrement dit, d'un Dante qui n'est pas de son époque, bref, un Dante hors temps. Plus encore, Barbey parle d'un Dante venu « dans un temps qui n'aura point de saint Thomas²⁸³ ». Ici, l'écrivain semble sous-entendre une nouvelle temporalité littéraire, comme si, suite à une forte impression de dissonance, Barbey aurait anticipé

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁷⁸ Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 380.

²⁷⁹ Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 38.

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 380.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ *Idem.* Il est ici question de saint Thomas d'Aquin (XIII^e siècle), auteur de la *Somme Théologique* (*Summa Theologica*), dans laquelle on retrouve l'ensemble de la doctrine chrétienne, simplifiée sous la forme de questions et de réponses. La *Somme Théologique* est également reconnue pour sa conception du temps qui, reprenant celle de saint Augustin dans le *Livre XI* de ses *Confessions*, propose « qu'il n'y a point eu de temps avant la création du monde » (*Livre XI, Chap. XIII*) et que « l'éternité de Dieu ne se mesure pas par le temps » (*Livre XI, Chap. XI*), comme dans le *Paradis* de Dante. Saint Thomas reprend ces deux idées de saint Augustin dans la *Somme Théologique*, *Partie 1, Question XLVI, Article 3* et *Partie 1, Question XLII, Article 2*.

Bayard en séparant « l'histoire événementielle²⁸⁴ » de « l'histoire littéraire²⁸⁵ » afin de permettre aux œuvres et à leurs auteurs de se déplacer plus librement dans le temps.

En fait, Jules Barbey d'Aurevilly fonde déjà, en 1857, une véritable « critique d'anticipation », sauf qu'il ne le sait pas encore. De son lointain XIX^e siècle, il n'arrive qu'à exprimer les éléments fondamentaux du plagiat par anticipation, sans réussir à réellement outrepasser les limites d'une conception classique du temps littéraire. Il n'arrive pas à affirmer que si le « majestueux devancier²⁸⁶ » et « Visionnaire de Florence²⁸⁷ » provoque une si forte impression de dissonance sur le lecteur du XIX^e siècle, c'est tout simplement parce qu'il a plagié Baudelaire. Ce qu'il faut retenir de cette « critique d'anticipation », c'est qu'un contemporain de Baudelaire nous fournit dès la publication des *Fleurs du Mal* les preuves nécessaires pour affirmer que nous sommes en présence d'un plagiat par anticipation.

6. « TEXTE MAJEUR » ET « TEXTE MINEUR »

J'irai aujourd'hui plus loin que Barbey en pensant la relation Dante-Baudelaire à partir d'un autre élément constitutif du plagiat par anticipation, c'est-à-dire la distinction entre « texte majeur » et « texte mineur ». Le « texte majeur » représente un « texte qui fait l'objet d'un plagiat, classique ou par anticipation²⁸⁸ », alors que le « texte mineur » en est le contraire, c'est-à-dire un « texte qui plagie un autre texte, de manière classique ou par anticipation²⁸⁹ ». Cette opération est fondamentale, car elle permet de fixer l'orientation du

²⁸⁴ « Histoire traditionnelle, fondée sur une conception classique de la chronologie. » Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 153.

²⁸⁵ « Histoire qui tente de situer les œuvres littéraires les unes par rapport aux autres, sans tenir compte de la chronologie traditionnelle. » *Idem.*

²⁸⁶ Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 380.

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 154.

²⁸⁹ *Idem.*

plagiat en identifiant clairement le texte plagiaire et le texte plagié. Mais il importe de clarifier la nature de l'opposition majeur-mineur entre les textes.

Pour Bayard, la distinction entre « texte majeur » et « texte mineur » s'inscrit dans un rapport non-hiérarchique entre les œuvres ou les auteurs.

Le plagiaire par anticipation n'est pas nécessairement un écrivain mineur qui s'inspirerait d'un écrivain majeur futur [...]. Parler de texte majeur et de texte mineur n'implique pas de comparer les auteurs, mais simplement l'importance de la forme ou du thème en jeu chez l'un et chez l'autre. C'est l'originalité de la découverte littéraire qui est ici en cause, non l'hypothétique valeur de l'auteur, laquelle peut d'ailleurs connaître des variations sensibles au cours de l'histoire²⁹⁰.

Il ne s'agit donc pas de déterminer qui, entre Dante et Baudelaire, représente l'auteur le plus important. Ce dont il est ici question, c'est plutôt de découvrir quel est le « texte majeur » entre *La Divine Comédie* et *Les Fleurs du Mal* par rapport au thème de la modernité poétique. Et il apparaît évident qu'en matière de modernité, c'est le recueil de Baudelaire qui se démarque quant à l'originalité de la découverte littéraire. *Les Fleurs du Mal* serait donc le « texte majeur » et la *Comédie* le « texte mineur ».

6.1. *Dante plagiaire*

Comme je l'ai montré dans le second chapitre de ce mémoire, un des aspects les plus importants de la modernité dantesque réside dans le désir de l'auteur de constamment repousser les limites. Mais cette « "expérience des limites", caractéristique de la Modernité, trouve son origine chez Baudelaire²⁹¹ » et non chez Dante. Plus encore, si *Les Fleurs du Mal* représente le « texte majeur » par rapport à la *Comédie*, c'est parce que la modernité de Baudelaire modifie de manière inédite l'histoire de la littérature ainsi que sa perception. « Depuis Baudelaire, la modernité forme l'enjeu de toutes les révolutions esthétiques et entre dans une spirale sans fin, quitte à se voir relayée, à chaque fois, par une concurrente plus

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

²⁹¹ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*, 2002, p. 8.

inédite encore²⁹². » Et si Dante marque l'histoire littéraire – d'ailleurs probablement plus que Baudelaire – ce n'est pas pour sa modernité, autrement dit son *Paradis*, mais plutôt pour son *Enfer* qui est, comme je l'ai montré dans le premier chapitre, une réécriture du passé antique. Ce qui explique pourquoi Dante a toujours pu s'en tirer quant à son délit envers Baudelaire. Bref, même si la modernité baudelairienne est à l'œuvre dans la *Comédie*, jamais Dante ne l'appuie par une définition concrète dans ses textes théoriques comme l'a fait Baudelaire avec sa critique d'art. C'est grâce au poète français que « la modernité [...] opère une redéfinition de l'esthétique²⁹³ » qui modifie à jamais le concept même de littérature. La modernité de Dante n'a pas – encore – cette force transformationnelle. Les conditions nécessaires à cette révolution appartiennent au XIX^e siècle.

Avec le concept de modernité, Baudelaire a mis fin à une pensée reposant sur des certitudes métaphysiques inébranlables ; aussi, la réflexion critique qu'il appelle ne saurait-elle se cloîtrer dans une seule discipline ou dans un discours bien délimité. Une des découvertes fondamentales de Baudelaire consiste dans le fait que l'art est désormais l'expression du monde, mais d'une *vision du monde*²⁹⁴.

Bref, c'est parce qu'il réussit à théoriser la notion et du coup, à révolutionner la littérature et l'art en général, que Baudelaire surpasse Dante quant à l'originalité et l'importance du concept de modernité. Comme le disait T. S. Eliot, qui a d'ailleurs écrit sur Dante²⁹⁵, l'œuvre de Baudelaire est « le plus grand exemple de poésie moderne, dans quelque langue que ce fût²⁹⁶ ».

²⁹² Gérald Froidevaux, *op. cit.*, p. 9.

²⁹³ *Ibid.*, p. 25.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁵ L'essentiel de ce qu'a écrit T. S. Eliot sur Dante est rassemblé dans une plaquette : T. S. Eliot, *Dante*. Trad. Bernard Hoepffner. Castelnau-le-Lez : Éditions Climats, coll. « Micro-Climats », 1991, 94 p.

²⁹⁶ Les paroles de T. S. Eliot sont rapportées par Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne*. Trad. Michel-François Demet. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche / Références Littérature », 1999, p. 6.

Plus encore, Dante emprunte à Baudelaire son fameux « je ». Plus qu'un simple pronom, le « je » baudelairien renferme le monde. D'ailleurs, si les commentateurs ont perçu Baudelaire comme une étoile, une comète ou un météore, il est possible de penser qu'avec ce « je », le poète serait comme un trou noir, une ouverture béante aspirant tout sur son passage et où le temps n'existerait plus.

Philosophe, Baudelaire le Poète, l'est aussi, à sa manière, par sa conception historique de l'Esthétique qui, à travers le sujet, le « Je », exprime l'histoire Philosophique et spirituelle de l'Humanité, son cheminement erratique, balisé par les impératifs des deux « postulations », « l'une vers Dieu et l'autre vers Satan », Bien et Mal, Idéal et Spleen²⁹⁷.

Le « je » de Dante est très semblable, en ce sens où il renferme également un monde. Dans ce « je » tient toute l'histoire de l'homme, son désir constant de s'élever, d'aller toujours un peu plus haut vers la lumière, mais aussi son attirance mystérieuse vers le bas, vers l'obscurité. En fait, c'est « l'insistance du "je", sa présence intensément concrète, corporelle, qui guide en quelque sorte le chemin d'une lecture moderne de la *Comédie*²⁹⁸ ». Et s'il en est ainsi, c'est parce que le « je » dantesque, comme le « je » baudelairien, représente le symbole de cette tension entre « l'éternel » et le « transitoire ».

Le « je » dantesque est double. D'un côté, il y a le Dante voyageur, en proie à la fatigue et à la peur, et de l'autre, le pèlerin qui désire offrir au monde le salut en traduisant les mystères du christianisme. Le premier est affublé par le poids des péchés et se laisse parfois aller à des élans de colère ou de cruauté alors que le second s'en déleste au fur et à mesure qu'il progresse dans son ascension. En d'autres mots, dans la *Comédie*, le « je » est scindé en deux, entre le Dante qui arpente l'Enfer et le Dante qui s'envole au Paradis. Celui qui descend vers le Mal et celui qui monte vers le Bien. Ces mêmes deux « postulations » qui orientent le « je » baudelairien, symbole de modernité, qui a donc forcément inspiré Dante.

²⁹⁷ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*, p. 8.

²⁹⁸ Jacqueline Risset, « Introduction », dans *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 9.

Cette tension entre le Bien et le Mal, c'est aussi celle entre « l'éternel » et le « transitoire ». Patrick Labarthe pense d'ailleurs que c'est le « je » baudelairien qui permet de penser cette tension entre l'ancien et le nouveau.

La dialectique du modèle antique et du mythe moderne ne trouve peut-être pas d'illustration plus probante que dans « Le Cygne ». La construction du poème en diptyque fait s'ordonner les figures en chiasme : c'est à partir du « je pense » initial, conducteur du poème, que s'étagent les figures du mythe – Andromaque ; le cygne – dont la reprise inversée, au sein de la seconde partie, instaure une analogie entre le mythe antique et son répondant moderne, entre la reine captive et l'animal exilé²⁹⁹.

Le poème « *Le Cygne* » représente probablement le plus bel exemple de cette tension entre « l'éternel » du passé antique et le « transitoire » du présent, tel qu'on la trouve chez Dante. Dans ce poème, Baudelaire oppose une figure antique, Andromaque, au perpétuel changement de la ville, plus précisément Paris. Andromaque est issue de « l'âge d'or » de la poésie, tel que le conçoit Baudelaire, car « [i]l est révélateur que ce soit plus à l'Andromaque virgilienne que réfère la veuve du " Cygne " qu'à son répondant racinien³⁰⁰ ». Et lorsqu'il parle de Paris, Baudelaire met l'accent sur le caractère « transitoire » de la ville en affirmant que « [l]e vieux Paris n'est plus », car « la forme d'une ville/Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel³⁰¹ ». Et c'est précisément le « je » du poème qui guide le lecteur dans ce mélange « d'éternel » et de « transitoire ». Or, c'est ce même « je » que l'on retrouve dans la *Comédie*.

7. « L'ÉTERNEL RETOUR » OU COMMENT DANTE A PLAGIÉ BAUDELAIRE

L'« invention » de la modernité apparaît dans un contexte particulier et si elle est possible, c'est parce que Baudelaire entretient justement une relation problématique avec le temps. Au moment de composer son œuvre, Baudelaire se situe en effet dans une sorte de fracture temporelle dans le temps de l'histoire littéraire. Son époque, c'est un entre-deux, un

²⁹⁹ Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 337.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

³⁰¹ Charles Baudelaire, « Le Cygne », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 63.

espace anhistorique où « tout a été dit, mal dit, mais dit³⁰² », et où le sentiment de la fin se fait douloureusement sentir. Le temps de Baudelaire équivaut à celui des Limbes. De manière plus précise, Baudelaire se situe entre le romantisme et le symbolisme, dans un temps marqué par le formalisme des parnassiens. Presque tous ses prédécesseurs proches l'ont déçu – à l'exception d'Hugo et d'un roman de Sainte-Beuve (*Volupté*³⁰³) –, d'où son profond désir de rompre avec la tradition, de « plonger au fond du gouffre, [...] au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau³⁰⁴ ».

Les poètes avant lui avaient célébré le Bien ; il allait donc illustrer le Mal. Ils avaient chanté la louange de Dieu ; il développerait les « Litanies de Satan ». Ils avaient exalté le pur amour. Il analyserait l'impur amour, la cruauté sadique confondue avec le désir charnel. Ils avaient donné à respirer les roses de la vie ; il proposerait la puanteur des charognes. Ils avaient poursuivi la beauté du Beau ; il s'appliquerait à atteindre la beauté de l'horrible, une « beauté du diable » véritablement satanique. Puisqu'on avait avant lui cultivé toutes les espèces de fleurs, il se cantonnerait à faire éclore, dans les serres étouffantes d'un jardinier inquiétant, la flore délaissée du Mal et de la Mort³⁰⁵.

C'est ce désir de rupture qui permettra le développement de la modernité baudelairienne. Mais c'est également ce désir qui rend possible l'existence d'un plagiat par anticipation de Dante sur Baudelaire, car il engage à repenser notre conception linéaire du temps de manière différente.

7.1. Baudelaire et « l'éternel retour »

La conception cyclique du temps à l'œuvre dans *Les Fleurs du Mal* s'exprime parfois de manière très simple, comme dans un bon nombre de poèmes du recueil. Comme l'a montré Jean-François Hamel, la conception baudelairienne du temps s'exprime aussi de manière beaucoup plus complexe par le biais d'une idée plus vaste, comme celle du spleen.

³⁰² Claude Pichois, « Préface », dans *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 10.

³⁰³ *Ibid.*, p. 8.

³⁰⁴ Charles Baudelaire, « Le Voyage », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 100.

³⁰⁵ Claude Roy, *op. cit.*, p. VI.

Dans son livre *Revenances de l'histoire*, il remarque la présence de la notion « d'éternel retour » dans l'œuvre de Baudelaire. Pour Hamel, le spleen baudelairien représenterait une façon de penser la notion de Nietzsche.

Le spleen baudelairien, élaboré tout au long des *Fleurs du mal*, peut être lu comme une critique radicale des récits archéologiques et téléologiques en ce qu'il met au jour le ressassement mélancolique qui les anime. Le spleen offre en effet la figuration d'une réification du sujet de l'histoire [...] ³⁰⁶.

À partir de ce constat, il est possible de penser qu'il existe chez Baudelaire une théorie de l'éternel retour. Gérald Froidevaux semble d'ailleurs abonder en ce sens :

L'histoire commence pour Baudelaire, proche ici des penseurs conservateurs du XIX^e siècle, avec le péché originel qui entraîne l'ordre des choses dans un glissement cyclique et infini. Le péché originel inaugure le règne de l'histoire, mais l'humanité ne progresse pas. Ce n'est pas parce qu'une civilisation suit une autre dans le cours du temps qu'elle est plus avancée. L'âge d'or baudelairien se situe avant le péché originel, mais on ne l'atteint ni en remontant le cours de l'histoire ni en peignant par anticipation un bonheur futur. On y accède en se situant dans un ailleurs de l'histoire, en quittant le règne du temps ³⁰⁷.

Et c'est parce qu'il existe une pareille conception dans son œuvre que Baudelaire s'expose au plagiat par anticipation. Car contrairement à ce que l'on pourrait être porté à croire, ce n'est pas en allant vers l'avant, vers l'avenir, que Dante a plagié Baudelaire. C'est plutôt en allant vers l'arrière, dans le passé, qu'il réussit à plagier son successeur. En recherchant cet « âge d'or » de la poésie, Baudelaire effectue un saut dans le passé, jusqu'aux poètes épiques de l'antiquité. Il y trouve alors la moitié de sa modernité, « l'éternel », qu'il conjuguera avec le « transitoire » de son époque. Et comme je l'ai montré, pour construire son *Enfer*, Dante retourne également dans le passé, dans ce même « âge d'or » de la poésie. C'est à ce point précis que Dante rencontre Baudelaire. Il peut ainsi s'en inspirer librement, sans crainte d'être pris.

³⁰⁶ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 56.

³⁰⁷ Gérald Froidevaux, *op. cit.*, p. 54.

7.2. Modèle de « l'éternel retour »

Nous sommes ici face à ce que Pierre Bayard appelle « l'influence rétrospective », « la création aléatoire » ou « dans la pensée de l'autre », qui laisse surgir le principe de « l'éternel retour ». Et « [l]e moins que l'on puisse dire est que la notion d'éternel retour est loin d'être claire, et que ses acceptions sont multiples, aussi bien chez Nietzsche que chez ses commentateurs³⁰⁸. » Bayard propose d'ailleurs trois grandes lectures permettant de mieux saisir les implications théoriques d'une telle notion. D'abord, Bayard reprend la lecture de Walter Benjamin, qui perçoit la notion comme on

pourrait l'entendre, dans un sens strict et conforme à ce que l'idée semble désigner, comme un retour du même à intervalles réguliers, à l'intérieur d'un temps ayant cessé de se dérouler selon une ligne droite et effectuant des boucles conduisant les événements à se reproduire à l'identique³⁰⁹.

Mais cette première lecture pose problème, car la reproduction du même, de l'identique, semble aller à l'encontre de la philosophie de l'éternel retour. Bayard construit d'ailleurs sa deuxième lecture à partir des commentaires de Gilles Deleuze et de Jean-François Hamel, pour qui « cette [première] lecture est un contresens absolu, puisque la notion d'éternel retour est dépendante d'une philosophie générale du devenir et du renouvellement, et qu'elle saurait donc en aucun cas marquer le retour du même³¹⁰ ». Dans un temps marqué par l'éternel retour, chaque retour, par son mouvement même, serait susceptible de créer du changement, de provoquer du « devenir », engendrant ainsi une sorte d'évolution dans le temps. À ces deux lectures, Bayard en ajoute une troisième, moins théorique cette fois, à partir de Lou-Andréas Salomé, « pour qui l'éternel retour est la manière dont Nietzsche conseille de se représenter la vie pour la vivre pleinement³¹¹ », car le retour permanent des éléments négatifs

³⁰⁸ Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 87.

³⁰⁹ *Idem.*

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 88.

d'une vie représente quelque chose d'effrayant en soi. De ces trois lectures ressort l'élément fondamental du plagiat par anticipation, c'est-à-dire une conception alinéaire du temps.

Peu importe au demeurant l'interprétation que l'on donne de cette notion impossible, qui semble échapper à toute définition rigide et appeler les lectures les plus contradictoires. Ce qu'elle permet de penser, à titre de métaphore ou de « fiction narrative », c'est l'idée de *cycle*, c'est-à-dire une conception non-linéaire du temps, qui ne se laisse plus alors représenter sous la forme convenue d'une ligne horizontale, mais sous celle d'un cercle, ou de toute autre figure marquée par la récurrence³¹².

C'est ainsi que le plagiat par anticipation, conjugué à « l'éternel retour », fonctionne à partir d'une temporalité cyclique se défilant sous forme de boucles. Comme Dante et Baudelaire se sont inspirés de leurs prédécesseurs en remontant jusqu'aux poètes de l'antiquité, il est alors possible de trouver une – ou cinq – source commune aux deux poètes, par laquelle Dante aurait pu anticiper l'œuvre de Baudelaire et du coup, en plagier la modernité poétique. En d'autres mots, grâce à Delacroix, Baudelaire peut ressusciter les modèles antiques dont il a besoin pour créer ses *Fleurs du Mal*. Mais pour y arriver, il doit retourner dans le passé, où il se retrouve dans la même boucle temporelle que Dante, qui tente alors de construire son *Enfer* à partir des modèles antiques. En visitant les mêmes Limbes que Baudelaire, le poète florentin a ainsi été en mesure d'anticiper la modernité des *Fleurs du Mal*, qui se concrétise ici par la tension entre l'ancien et le nouveau, entre « l'éternel » et le « transitoire ». « Ainsi est-on à peu près assuré [...], et pour peu qu'on laisse s'écouler un écart de temps assez long, de plagier ses successeurs en copiant ses prédécesseurs³¹³. »

³¹² *Idem.*

³¹³ *Ibid.*, p. 89.

En retournant vers le passé antique afin d'y trouver des modèles pour construire son *Enfer*, Dante tombe nez-à-nez avec Baudelaire. Ce dernier se trouve sur ce point de l'histoire littéraire pour les mêmes raisons que le poète florentin, c'est-à-dire pour ressusciter des modèles antiques de « l'âge d'or » de la poésie pour ses *Fleurs du Mal*. Baudelaire y cherche la moitié de sa modernité, « l'éternel », qu'il conjuguera avec le « transitoire » de son époque afin de réussir à créer une modernité qui « soit digne de devenir antiquité³¹⁴ ». C'est précisément cette tension entre « l'éternel » et le « transitoire » que Dante emprunte à Baudelaire en retournant vers le passé.

³¹⁴ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 519.

CONCLUSION

Qu'es-tu donc enfin, *Divine Comédie* ?
Une œuvre bancale du petit Dante ?
Une œuvre puissante du grand Dante ?
Une œuvre monstrueuse du vil Dante ?
Une déclamation rhétorique de l'hypocrite
Dante ?
Un vain rite du siècle de Dante ?
Un feu d'artifice ? un feu réel ?
Une irréalité ?
Ou bien le nœud difficile et complexe, fait de réel
et d'irréel ?
Dis-nous, ô Pèlerin, comment t'atteindre ?

Witold Gombrowicz

Car si la *Comédie* est pratiquement toujours étudiée dans le cadre de son époque de rédaction, j'ai voulu ici la déplacer en bousculant la linéarité de l'histoire littéraire. Et si j'ai pu, le temps d'un mémoire, extraire le poème de Dante de son époque afin de l'éclairer d'une lumière plus neuve, c'est grâce à l'idée du plagiat par anticipation développée par Pierre Bayard. Bien entendu, Bayard est inacceptable d'un point de vue logique, mais c'est justement ce qui le rend intéressant par rapport à Dante. Car la *Comédie* ne fonctionne pas à partir d'une logique, elle ne se plie pas aux règles d'un genre ou aux obstacles imposés par une conception linéaire du temps. Le poème de Dante est au-dessus de toute tentative de classification. Plus encore, il les transcende. C'est pourquoi j'ai tenté de comprendre la modernité dissonante de Dante en la comparant avec la plus « moderne » des modernités poétiques, c'est-à-dire celle développée par Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*.

Si j'ai choisi Baudelaire, c'est parce qu'il est l'auteur des définitions qui font encore aujourd'hui autorité dans le domaine des études littéraires. Mais j'ai aussi choisi Baudelaire parce qu'il existait déjà une importante relation intertextuelle entre lui et Dante, entre *Les Fleurs du Mal* et *La divine comédie*. Cette relation est née dans un esprit de justification et de

défense dès la publication complète du recueil de Baudelaire en 1857. Et c'est grâce à l'un des plus célèbre commentaire de cette époque, celui de Jules Barbey d'Aureville, que j'ai réussi à fonder une « critique d'anticipation ». Déjà, en 1857, Barbey rassemble les quatre éléments permettant d'identifier un plagiat par anticipation dans le cadre d'un commentaire d'où il ressort un profond sentiment d'étrangeté par rapport à l'ordre dans lequel se déroule la relation intertextuelle entre Dante et Baudelaire.

À partir de ce point, j'ai pu tirer Dante un peu plus loin en avant, en distinguant le « texte majeur » du « texte mineur » entre les deux poèmes en question. Pour Bayard, il ne s'agit pas ici de hiérarchiser les auteurs quant à leur importance dans l'histoire littéraire. S'il en était ainsi, la *Comédie* serait probablement le « texte majeur » étant donné son influence majeure sur la culture en général depuis maintenant plus de six siècles. Il s'agit plutôt d'identifier l'auteur le plus original quant à un thème en particulier au sein d'une ou de plusieurs œuvres. Dans le cas qui m'intéresse, le thème est bien entendu la modernité poétique. Et comme je l'ai montré, l'influence de Baudelaire sur ce thème est bien plus grande que celle de Dante. Surtout parce que contrairement à Dante, Baudelaire théorise la notion dans sa critique d'art en plus de la mettre en œuvre dans sa poésie. Du coup, Dante apparaît comme le plagiaire et Baudelaire, comme le plagié.

J'ai ensuite pu montrer comment cette modernité était à l'œuvre dans la *Comédie* de Dante. Le poète florentin emprunte d'abord à Baudelaire son goût pour l'expérience des limites. Avec *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire repousse quantité de limites, tant littéraires que morales. Dante fait de même avec la *Comédie*, et particulièrement avec le *Paradis*. Le poète y repousse les limites du langage, de l'expression ainsi que celles du temps en créant un volet « trop » moderne pour son époque. Ensuite, Dante emprunte à Baudelaire son « je » qui est constitutif de sa modernité poétique. Ce « je » fonctionne tel un trou noir, aspirant en même temps « l'éternel » et le « transitoire » afin de créer une modernité susceptible de transcender le temps. C'est ce « je » qui permet au lecteur de Dante et de Baudelaire de se tenir en équilibre entre l'ancien et le nouveau, entre le passé et le futur, entre « l'éternel » et le « transitoire ». En d'autres mots, c'est cette tension que Dante emprunte à Baudelaire par le biais du plagiat par anticipation.

Avec les deux premiers chapitres de ce mémoire, j'ai montré comment cette tension était à l'œuvre dans la *Comédie*, comment elle s'exprimait à l'intérieur comme à l'extérieur du poème. À l'intérieur, parce que tout au long de la *Comédie*, Dante mélange l'ancien et le nouveau. Par exemple, l'union de la mythologie et des mythes fondateurs du christianisme, la tension entre la mortalité du poète voyageur et l'éternité des lieux qu'il traverse, l'alliance du passé et du futur dans la relation entre le poète et les damnés, la transformation du Paradis chrétien en un lieu d'une violence insupportable. Et à l'extérieur de l'œuvre, parce que l'*Enfer* est tourné vers le passé alors que le *Paradis* est orienté vers l'avenir. En effet, j'ai montré dans le premier chapitre que le premier volet de la trilogie reposait sur des fondations antiques³¹⁵ que Dante transforme afin d'appliquer la conception baudelairienne de la modernité à son *Enfer*. Le deuxième chapitre a permis de révéler la modernité du *Paradis* en insistant d'abord sur la question de la langue et ensuite, sur la conception du sublime dantesque qui semble appartenir au XVIII^e siècle d'Edmund Burke. Du coup, j'ai montré avec ces deux chapitres la nature de cette tension entre l'ancien et le nouveau, entre « l'éternel » et le « transitoire » au sein de la *Comédie*. Cette tension explique que Dante a réussi à plagier Baudelaire, malgré les cinq siècles qui l'en séparent.

Paradoxalement, c'est en allant vers l'arrière et non vers l'avant, que Dante a plagié Baudelaire. Car selon Bayard, si l'on s'inspire de ses prédécesseurs, on finit éventuellement par s'inspirer de ses successeurs. Dans le cas de Dante, c'est en retournant vers le temps d'Homère et de Virgile, afin de s'inspirer de leurs œuvres pour construire son *Enfer*, qu'il rencontre Baudelaire. Ce dernier, pour créer ses *Fleurs du Mal*, voyage vers cette même époque, vers cet « âge d'or » de la poésie. Il est donc possible que Dante ait rencontré Baudelaire en ce point précis de l'histoire littéraire et à partir de là, qu'il ait anticipé la modernité poétique de Baudelaire, ou plus précisément cette tension entre « éternel » et « transitoire » qui la caractérise. Et si le poète français est capable de voyager aussi loin dans le temps de l'histoire littéraire, c'est grâce à sa mémoire « résurrectionniste », à partir de laquelle il peut ressusciter les modèles du passé. Bref, si le plagiat par anticipation est ici

³¹⁵ Plus précisément, le thème du voyage aux enfers, le personnel sélectionné par Dante, l'architecture des lieux et la question de la mémoire chez les damnés, sont tous des éléments empruntés à la tradition antique de l'épopée.

possible, c'est parce que les deux poètes se tournent vers les mêmes sources antiques pour la création de leurs œuvres respectives, œuvres qui fonctionnent à partir d'une temporalité circulaire plus que linéaire, ce qui permet de penser le délit de Dante à l'égard de Baudelaire. « [...] Dante n'est pas seulement – dans son lointain XIV^e siècle – très proche ; il est aussi, ce qui est difficile à exprimer, et peut-être pas encore tout à fait exprimable, en avant de nous³¹⁶. » Et c'est justement l'idée d'éternel retour, au sens nietzschéen, qui permet de penser cette transcendance.

³¹⁶ Jacqueline Risset, « Traduire Dante », dans *Dante. La divine comédie : L'Enfer*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 725, 1992 [1985], p. 21.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS ÉTUDIÉ

1.1. Corpus dantesque

ALIGHIERI, Dante, *La divine comédie*. Trad. M. Le Chevalier Artaud de MONTOR. Paris : Librairie Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1930, 433 p.

———, *La divine comédie*. Trad. Henri LONGNON. Paris : Éditions Garnier Frères, coll. « Chefs-d'œuvre étrangers », 1962, 698 p.

———, *La divine comédie. L'Enfer*. Trad. Jacqueline RISSET. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 725, 1992 [1985], 376 p.

———, *La divine comédie. Le Purgatoire*. Trad. Jacqueline RISSET. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 724, 1992 [1988], 372 p.

———, *La divine comédie. Le Paradis*. Trad. Jacqueline RISSET. Paris : Flammarion, coll. « Bilingue », no. 726, 1992 [1990], 402 p.

———, *La divine comédie*. Trad. Jacqueline RISSET. Illustrations de Sandro Botticelli. Paris : Diane de Selliers, 2008, 506 p.

———, *Œuvres complètes*. Trad. André Pézard. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », no. 182, 1965, 1853 p.

———, *Vita Nova*. Trad. Louis-Paul GUIGUES. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, 118 p.

1.2. Corpus baudelairien

BAUDELAIRE, Charles, *Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal*. Préf. Édouard MAYNIAL. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Les Textes Français », 1952, 316 p.

———, *Œuvres complètes*. Tome 1. Préf. Claude PICHOS. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1582 p.

———, *Baudelaire, Œuvres complètes*. Préf. Claude ROY. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, 983 p.

———, *Les Fleurs du Mal*. Préf. Claude PICHOS. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1996 [1972], 344 p.

———, *Écrits sur l'art*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche / Classiques de Poche », no. 3921, 1999 [1992], 596 p.

1.3. Corpus antique

HOMÈRE, *L'Odyssée*. Trad. Philippe JACCOTTET. Paris : La Découverte Poche, coll. « Littérature et voyages », no. 87, 2004 [1982], 435 p.

VIRGILE, *L'Énéide*. Trad. Jacques PERRET. Paris : Gallimard, coll. « folio classique », no. 2225, 1991 [1977], 491 p.

2. CORPUS SECONDAIRE

2.1. Corpus critique

AMIOT, Anne-Marie, *Les Fleurs du Mal, Baudelaire : un romantisme fondateur de la modernité poétique*. Paris : Ellipses, coll. « Textes fondateurs », 2002, 255 p.

AUERBACH, Érich, *Écrits sur Dante*. Trad. Diane MEUR. Paris : Macula, coll. « Argô », 1998, 340 p.

AUREVILLY, Jules Amédée Barbey d', *Les Œuvres et les hommes : XIX^e siècle : Les Poètes*, vol. 3. Paris : Amyot, 1862, 384 p.

BERTRAND, Jean-Pierre et Pascal DURAND, *Les poètes de la modernité : De Baudelaire à Apollinaire*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais / Lettres », no. 544, 2006, 332 p.

BORGES, Jorge Luis, *Neuf essais sur Dante*. Trad. François ROSSET. Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 1982, 119 p.

BOUCHERON, Patrick. « "Il a inventé une langue" : Entretien avec Jacqueline Risset », dans *L'Histoire* : « Dante, le génie de l'Italie », no. 322, juin 2008, pp. 60-63.

BRUNEL, Pierre, *L'évocation des morts et la descente aux Enfers : Homère – Virgile – Dante – Claudel*. Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1974, 201 p.

FERRINI, Jean-Pierre, *Lectures de Dante : un doux style nouveau*. Paris : Hermann, coll. « Lectures », 2006, 195 p.

FONDANE, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Bruxelles : Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », no. 61, 1994, 433 p.

FROIDEVAUX, Gérard, *Baudelaire : représentation et modernité*. Paris : José Corti, 1989, 149 p.

GUYAUX, André, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal, 1855-1905*. Paris : Presses Paris Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007, 1143 p.

LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève : Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 380, 1999, 700 p.

PATTY, James S., « Baudelaire Knowledge and Use of Dante », dans *Studies in Philology*, vol. 53, no. 4 (Oct. 1956), p. 599-611.

PIERRAT, Emmanuel, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous !* Bruxelles : André Versaille Éditeur, 2010, 219 p.

PRÉVOST, Jean, *Baudelaire : essai sur l'inspiration et la création poétiques*. Paris : Zulma, 1997, 383 p.

RISSET, Jacqueline, *Dante écrivain : ou l'Intellete d'amore*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie. », no. 51, 1982, 253 p.

SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », no. 24, 1968, 190 p.

———, *La Divine Comédie : Entretiens avec Benoît Chantre*. Paris : Gallimard, coll. « folio », no. 3747, 2000, 742 p.

THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire, violence et poésie*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », no. 155, 1993, 505 p.

THIERRY, Édouard, « *Les Fleurs du Mal*, par M. Ch. Baudelaire », dans *Le Moniteur Universel*, 14 juillet 1857.

VEBRET, Joseph, *Les Fleurs du Mal : L'œuvre de Baudelaire condamnée*. Paris : Libro, coll. « Les grands procès de la littérature », no. 911, 2009, 94 p.

2.2. Corpus théorique

AQUIEN, Michèle et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche / Encyclopédies d'Aujourd'hui », 1999, 753 p.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard, coll. « folio / essais », no. 148, 1957, 201 p.

BAYARD, Pierre, « Le plagiat par anticipation », dans *La Lecture Littéraire*, numéro spécial : *écrivains, lecteurs* (février 2002), p. 75-85.

———, *Demain est écrit*. Paris : les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 156 p.

———, *Le plagiat par anticipation*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, 154 p.

———, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, 156 p.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Trad. E. LAGENTIE De LAVAÏSSE. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Sciences de l'homme », 1973, 323 p.

———, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Trad. Baldine SAINT-GIRONS. Paris : Librairie J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990, 248 p.

COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1963, 468 p.

COURTINE, Jean-François et autres, *Du sublime*. Paris : Éditions Belin, coll. « Belin Poche », 2009 [1988], 336 p.

FRIEDRICH, Hugo, *structure de la poésie moderne*. Trad. Michel-François DEMET. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche / Références Littérature », 1999, 316 p.

GRANT, Michael et John HAZEL, *Dictionnaire de la mythologie*. Trad. Étienne LEYRIS. Paris : Tallandier, coll. « Texte : Le goût de l'histoire », 2010, 384 p.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, 231 p.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz, coll. « Titre courant », vol. 12, 1998, 329 p.

HARTMANN, Pierre, *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, 189 p.

LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Histoire », no. 31, 1981, 501 p. 329 p.

LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, coll. « Pays / Paysages », 2007, 269 p.

LONGIN, *Traité du Sublime*. Trad. Nicolas BOILEAU. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche : Bibliothèque classique », no. 713, 1995, 211 p.

———, *Du Sublime*. Trad. Jackie PIGEAUD. Paris : Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », no. 105, 1991, 149 p.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*. Paris : Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », no. 3059, 2002, 254 p.

ZIMMERMANN, Laurent, *Pour une critique décalée : Autour des travaux de Pierre Bayard*. Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2010, 235 p.

2.3. Autres

AQUIN, Thomas d', *Somme Théologique*, Vol. 2. Trad. F. LACHAT. Paris : Louis Vivès, 1855, 698 p.

AUGUSTIN, *Confessions*. Trad. Arnauld d'ANDILLY. Paris : Gallimard, coll. « folio classique », no. 2465, 1993, 582 p.

BLAKE, William, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*. Trad. André GIDE. Paris : Charlot, coll. « Poésie et Théâtre », 1922, 57 p.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ : La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*. Paris : Albin Michel, 2006, 973 p.

CHASTENAY, Victorine (Madame de), *Du génie des peuples anciens, ou, Tableau historique et littéraire du développement de l'esprit humain chez les peuples anciens : depuis les premiers temps connus jusqu'au commencement de l'ère chrétienne*. Tome 4. Paris : Maradan, 1808, 510 p.

CHATEAUBRIAND, *Le Génie du Christianisme*, tome I. Paris : Garnier-Flammarion, coll. « Grand Format », no. 104, 1966, 511 p.

ELIOT, T. S., *Dante*. Trad. Bernard HOEPPFNER. Castelnau-le-Lez : Éditions Climats, coll. « Micro-Climats », 1991, 94 p.