

## Littératures modernes de l'Europe néolatine

M. Carlo OSSOLA, professeur

COURS : *LECTURA DANTIS* :  
ENFER<sup>1</sup>

### Le « *deiforme regno* »

La *Divine Comédie* n'est pas seulement un « voyage vers Béatrice », comme l'ont perçue de nombreux critiques aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (Gourmont, Borges, Singleton), c'est un voyage vers les royaumes de la plénitude, un passage vers l'immuable perfection de l'éternité : « La concreata e perpetua sete / del deiforme regno cen portava / veloci quasi come 'l ciel vedete<sup>2</sup>. » C'est toute l'histoire de l'humanité convoquée en une « représentation sacrée » de destins individuels et collectifs devant le tribunal de l'Éternel. Ernst Robert Curtius a rappelé la richesse de ce théâtre fait de héros et de figurants : « Mais les personnages exemplaires ne sont qu'une bien faible partie des noms qui apparaissent dans la *Divine Comédie*. Nul n'en a jamais, que je sache, fait le relevé complet ; or, la première chose qui nous apparaît dans l'analyse de l'œuvre, c'est la présentation, le groupement, la classification des personnages. Il y en a plus de 500. Aucune autre œuvre médiévale n'approche, même

---

1. Ce cours a été consacré à la « cantica » de l'*Enfer*, selon le mode – ancien et canonique – de la *Lectura Dantis*. Suivra la lecture du *Purgatoire*, puis du *Paradis*. Un « résumé de cours », aussi détaillé soit-il, ne peut se calquer sur le flux, rapide et néanmoins majestueux, du tercet dantesque. C'est pourquoi je me suis limité, ici, à proposer quelque *accessus* liminaire à la *Comédie*, et plus particulièrement, en ce qui concerne l'*Enfer*, aux chants I à V. Le reste demeurera dans la mémoire de qui a écouté cette parole qui « saziando di sé, di sé asseta » (« Mentre che piena di stupore e lieta / l'anima mia gustava di quel cibo / che, saziando di sé, di sé asseta », *Purg.*, XXXI, 127-129 ; tr. fr. de Jacqueline Risset : « Et tandis que mon âme joyeuse / et pleine de stupeur goûtait cet aliment / qui, rassasiant de soi, affame de soi »).

2. *Par.*, II, 19-21 : « La soif innée et perpétuelle / du règne déiforme nous emportait, / rapides presque autant que vous voyez les cieux. »

de loin, une telle profusion. Dans la poésie antique, seules les *Métamorphoses* d'Ovide peuvent lui être comparées ; cela s'explique, car les *Métamorphoses* sont avant tout un poème historique, partant de la cosmogonie et finissant à l'époque contemporaine. [...] Les *Métamorphoses* comprennent 12 086 vers et la *Divine Comédie*, 14 230<sup>3</sup>. » Le poème est en outre à la fois plus étendu que l'*Énéide* de Virgile (9 896 hexamètres) et que l'*Odyssée* d'Homère (12 100 hexamètres).

La profonde différence entre les poèmes d'Ovide et de Dante ne tient pas tant à la représentation des origines, puisqu'à la cime de la montagne du *Purgatoire* Dante arrive lui aussi à l'Éden primitif et y met en scène la procession des Temps derniers ; elle tient surtout à l'irruption, massive et pressante, du temps présent. Chez Ovide, le présent de Rome, c'est son Auguste, qui en forge les destins et la gloire ; chez Dante, cardinaux et luthiers, philosophes et hommes d'armes, sont convoqués à son jugement : « L'abondance des personnages dans l'œuvre de Dante s'explique par un élément nouveau, un des plus féconds et des plus puissants, que Dante, par un coup de génie, a ajouté à l'héritage antique et médiéval : l'histoire contemporaine. Il cite devant son tribunal empereurs et papes de son époque, rois, prélats, hommes d'État, tyrans, capitaines, hommes et femmes de la noblesse et de la bourgeoisie, des corporations et des écoles. Un artisan inconnu comme Belacqua a sa place dans l'au-delà, aussi bien que des voleurs, des assassins ou des saints<sup>4</sup>. » L'épicentre de cette histoire de l'humanité se situe à Florence, fille de Rome et de l'Empire, qu'elle contamine tous deux. Sous de nombreux aspects, on peut dire que l'*Enfer* est un résumé de l'histoire de Florence au XIII<sup>e</sup> siècle. Robert Davidsohn, historien de la Florence médiévale, cité par Curtius, nous dit en quelles proportions : « Sur les soixante-dix-neuf personnages nommément cités, ou reconnaissables d'une quelconque façon, qu'il relègue dans l'*Enfer*, il y a trente-deux Florentins et onze autres Toscans... Dans le *Purgatoire*, il n'a vu que quatre de ses concitoyens et onze de ses compatriotes ; dans le *Paradis*, il n'y a que deux Florentins. » Toutefois, cette proportion même montre que tout le poème est le chemin d'une ascèse afin que Dante se libère lui aussi – et nous avec lui – de l'« aiuola che ci fa tanto feroci<sup>5</sup> », afin que le « poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra<sup>6</sup> » soit en mesure de déployer dans l'écriture le « real manto di tutti i volumi / del mondo<sup>7</sup> ».

### Enfer, Purgatoire, Paradis

Ce passage d'une « chronique en vers » à une histoire universelle de l'humanité est servi par une géographie qui jamais, avant la *Divine Comédie*, n'avait construit une telle architecture de mondes, un tel immense urbanisme, capable d'accueillir

3. E. R. Curtius, *Dante*, § 5, in *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. fr. de J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 450.

4. *Ibid.*, pp. 451-452.

5. *Par.*, XXII, 151 : la « petite aire qui nous rend si féroces ».

6. *Par.*, XXV, 1-2 : le « poème sacré / où le ciel et la terre ont mis la main ».

7. *Par.*, XXIII, 112-113 : le « royal manteau de toutes les sphères / du monde ».

tous les effets du Jugement dernier. Le poème de Dante est, avant tout, l'édification fiévreuse du *De civitate Dei*. La chute des cieux – au premier instant de la Création – de Lucifer, l'ange rebelle, provoque, lorsqu'il se brise sur la terre, un immense gouffre qui sera le puits de l'Enfer, et en même temps l'abîme de toute l'histoire de l'humanité, où se presseront les traîtres : traîtres à Dieu (Lucifer), à l'humanité (Caïn), au Christ (Judas). L'enfoncement produit par la chute de ce « météorite » au cœur de la terre fait surgir, sur l'autre hémisphère, la montagne du *Purgatoire*, que Dante devra gravir pour se laver de ses péchés et être enfin digne de voler – depuis les planètes jusqu'aux étoiles fixes et de là jusqu'à l'Empyrée – vers les cieux successifs de la contemplation des bienheureux et du mystère de la Trinité. Mais cette architecture pourtant déjà puissante est encore enrichie d'autres distinctions topiques. D'abord, la montagne du Purgatoire rend autonome, en tant que « royaume », un lieu de purification à la nature théologique incertaine (avant Dante, il n'y a pas véritablement de lieu dédié à cette fonction dans les représentations du Jugement dernier), comme l'a souligné Jacques Le Goff dans *La Naissance du Purgatoire*. Mais ces royaumes sont eux-mêmes à leur tour rythmés et distingués en espaces qui « donnent lieu » à des catégories de jugements : ainsi dans la plaine d'Achéron rencontrons-nous d'abord les Limbes, de même qu'ensuite, sur la plage qui entoure la montagne du Purgatoire, ont lieu les rencontres plus humaines de l'Antipurgatoire. Entrés dans les « cercles » de l'Enfer, les pèlerins sont attendus par les murailles brûlantes de la cité de Dité. Depuis les cercles, on descend à Malébolge, et de là dans le puits le plus profond du Cocyte, d'où s'enfoncent la Caïne (les traîtres à leurs parents), l'Anténore (les traîtres à leur patrie), la Tolomé (les traîtres à leurs hôtes) et la Giudecca (les traîtres à leurs bienfaiteurs), et, gisant au fond, Lucifer, emprisonné dans la glace. Ainsi, le Purgatoire fut-il pensé comme une montagne s'élevant en bandes concentriques où, lorsque sur le rivage on a passé les paresseux, les indolents et les morts de mort violente, on monte en expiant, à chaque corniche, chacun des péchés capitaux (orgueil, envie, colère, paresse, avarice, gourmandise, luxure). Parvenu au sommet, à la condition dans laquelle pouvait se trouver le premier homme, Adam, on accède au Paradis terrestre. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, il n'y a chez Dante aucun retour nostalgique aux origines, car l'Eden est vide, et c'est même dans le lieu de l'origine que s'organise la procession symbolique de la Fin, de l'Apocalypse.

L'architecture aérienne du Paradis, déjà ébauchée dans le *Convivio*, est tout aussi complexe. Dante monte d'abord dans le ciel le plus proche, celui de la Lune, puis de là au ciel de Vénus et ensuite du Soleil, de Mars, de Jupiter et de Saturne ; de là il accède au ciel des étoiles fixes, et de là encore au ciel cristallin ou premier mobile, pour finalement monter dans l'Empyrée, où la « rose des bienheureux » fait office de couronne au très haut mystère de Dieu. Chacun des cieux (de la Lune au Cristallin) est gouverné par une puissance angélique, en une succession d'AnGES, Archanges, Principautés, Puissances, Vertus, Dominations, Trônes, Chérubins et Séraphins. Les neuf chœurs angéliques correspondent ainsi aux neuf degrés de béatitude selon lesquels Dante classe les élus jusqu'au triomphe final décrit au chant XXIII : « E Bèatrice disse : "Ecco lo schiere / del trïunfo di Cristo e tutto 'l frutto / ricolto del

girar di queste spere<sup>8</sup> !” » Le nom de Béatrice nous rappelle, du reste, que le voyage de Dante n’est pas solitaire, mais escorté de plusieurs guides successifs. Ainsi que l’a écrit Mandelštam, le parcours de Dante est comme celui d’un « missile » à plusieurs étages, qui en s’élevant libère à chaque fois une puissance intérieurement plus haute de la *dignitas* humaine : Virgile, la raison et l’héritage classique, jusqu’au Paradis terrestre ; Béatrice, qui se dévoile dans l’Éden, figure de Grâce et de poésie, des Provençaux au *Stil novo*, et qui conduit Dante jusqu’à la « candida rosa » (la « rose candide ») des bienheureux au chant XXXI du *Paradis* ; et enfin, la remplaçant dans les trois derniers chants, saint Bernard, la contemplation et l’écriture de l’éternité dans l’éternité, comme le montrera sa prière finale à la Vierge.

Cette puissante architecture de cathédrale de l’histoire et de la Gloire est ensuite traversée par des nefs, des chapelles, des vitraux, des portails, des absides et des flèches, dense d’une nomenclature de lieux vus, imaginés, lus, parcourus en exil ou dans les livres, qui font de la *Divine Comédie* la plus riche encyclopédie du Moyen Âge. Et s’il est vrai, comme l’a écrit Borges, que les personnages de Dante vivent dans la mémoire d’un vers, de même une infinité de lieux du poème, plaines et collines, villes et vallées, fleuves et monuments, se rassemblent en un seul vers, définis à jamais par la main ferme d’un sculpteur de pierre vive : « Vassi in Sanleo e discendesì in Noli, / montasi su in Bismantova e ’n Cacume / con essi piè; ma qui convien ch’om voli<sup>9</sup> » ; « ...lo dolce piano / che da Vercelli a Marcabò dichina<sup>10</sup> » ; « Se tu riguardi Luni e Orbisaglia / come sono ite, e come se ne vanno / di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia »<sup>11</sup> ; « Vieni a veder la tua Roma che piagne / vedova e sola, e dì e notte chiama<sup>12</sup> ». Chez Dante, tout est en mouvement, et le paysage même frémit de sentiments humains : et vie et chemin et vocables finissent en même temps, comme dans l’inoubliable évocation de Bonconte de Montefeltro : « “Oh! -rispuos’elli – a piè del Casentino / traversa un’acqua c’ha nome l’Archiano, / che sovra l’Ermo nasce in Apennino. / Là ’ve ’l vocabol suo diventa vano, / arrivà’ io forato ne la gola, / fuggendo a piede e sanguinando il piano. / Quivi perdei la vista e la parola ; / nel nome di Maria fini’, e quivi / caddi, e rimase la mia carne sola<sup>13</sup> ». Tout est à mettre en vers pour Dante, qui tire de la matière et de l’histoire une forme nouvelle et la fixe dans l’éternité. Il suffit de

8. *Par.*, XXIII, 19-21 : « et Béatrice dit : “Voici les armées / du triomphe du Christ et tout le fruit / que moissonne le tournoisement des sphères !” ».

9. *Purg.*, IV, 25-27 : « On monte à San Leo, on descend à Noli, / on grimpe à Bismantoue et à Cacume / avec les pieds ; ici, il faut voler ».

10. *Inf.*, XXVIII, 74-75 : « ...la douce plaine / qui s’abaisse de Vercelli à Marcabò ».

11. *Par.*, XVI, 73-75 : « Si tu vois Luni et Orbisaglia / comme elles ont fini, et comme Chiusi / et Sinisaglia suivent leurs traces ».

12. *Purg.*, VI, 112-113 : « Viens voir ta Rome qui pleure, / veuve, esseulée, qui jour et nuit t’appelle ».

13. *Purg.*, V, 94-102 : « “Oh”, répondit-il, “au pied du Casentino / passe une rivière qui a nom Archiano ; / elle naît dans l’Apennin plus haut que l’Eremo. / À l’endroit où son nom se perd, / je parvins, la gorge trouée, / fuyant à pied, ensanglantant la plaine. / Là je perdis la vue et la parole ; / je finis dans le nom de Marie, et là / je tombai, et seule ma chair resta...” ».

rappeler comme en si peu de vers (*Par.*, IX, 73-102 ; mais d'autres se pressent à l'esprit) il forge tout à la fois les néologismes de la contemplation, la présence obstinée de la géographie terrestre, les élans de mémoire d'une lointaine mythologie et la célébration de la poésie chez Folquet de Marseille :

« Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia »  
[...]  
« Già non attendere' io tua dimanda,  
s'io m'intuassi, come tu t'inmii ».  
[...]  
Di quella valle fu' io litorano  
tra Ebro e Macra, che per cammin corto  
parte lo Genovese dal Toscano.  
[...]  
Folco mi disse quella gente a cui  
fu noto il nome mio ; e questo cielo  
di me s'imprenta, com'io fé' di lui ;  
ché più non arse la figlia di Belo,  
noiando e a Sicheo e a Creusa,  
di me, infin che si convenne al pelo ;  
né quella Rodopëa che delusa  
fu da Demofonte, né Alcide  
quando Iole nel core ebbe rinchiusa.

« Dieu voit tout, et ta vue entre en lui »  
[...]  
« Moi je n'attendrais pas tes questions  
si je voyais en toi, comme tu vois en moi ! »  
[...]  
Je fus riverain de cette vallée  
entre Ebro et Macra, qui dans sa course brève  
sépare le Génois du Toscan.  
[...]  
Folquet m'appelèrent ces gens à qui  
mon nom fut connu, et ce ciel  
s'empreint de moi, comme je fis de lui ;  
car la fille de Belus ne brûla pas plus fort  
en offensant Créüse et Siché  
que moi, tant qu'il convint à mon poil ;  
ni cette Rhodopée qui fut trompée  
par Démophonte, ni Alcide,  
quand il tenait Iole en close dans son cœur.

De la *Divine Comédie* Dante fit un arsenal, un arsenal de formes, instruments, mots, figures, un chantier humain dont on pourrait dire, comme de son Dieu, qu'il est « non circunsritto, e tutto circunscrive<sup>14</sup> ». Dans le poème, c'est l'univers entier qui est contemplé, le monde entier jugé, la vie entière, en un vers (« Io fui di Montefeltro, io son Bonconte » ; « Siena mi fé, disfecemi Maremma<sup>15</sup> »), l'œuvre entière sillonnant l'éternité : « dietro al mio legno che cantando varca<sup>16</sup> ».

### Le Jubilé 1300

Le premier vers du poème, « Nel mezzo del cammin di nostra vita » (situé habituellement vers trente-cinq ans ; Dante, étant né en 1265, a donc atteint l'année 1300), ainsi que l'indication fournie au chant XXI de l'*Enfer* (v. 112-114) – 1266 ans après la mort du Christ, que Dante avait fixée dans son *Banquet*<sup>17</sup> au vendredi précédant Pâques de l'an trente-quatre – datent le « voyage » de la *Comédie* de la semaine sainte de l'an 1300, année du Jubilé proclamé par le pape Boniface VIII (comme le confirme la remarque de Casella dans *Purg.*, II, 98-99). Bien que commencée au moins cinq ou six ans plus tard, la *Divine Comédie* est ancrée dans l'année jubilaire, année de pardon et de grâce. Même si les calculs des

14. *Par.*, XIV, 30 : « non circunsritto, et qu'il circunscrive tout ».

15. *Purg.*, V, 88 et 134 : « Je fus de Montefeltro ; Je suis Bonconte » ; « Sienna m'a faite, Maremma m'a dé faite ».

16. *Par.*, II, 3 : à la traîne de « mon navire qui vogue en chantant ».

17. *Convivio*, IV, XXIII, 10.

critiques ne s'accordent pas tous (mais les raisons avancées par Marco Pecoraro puis par Simona Bargetto paraissent convaincantes), il est vraisemblable, d'un point de vue symbolique, que Dante rencontre Béatrice, au Paradis terrestre, à l'aube [« la parte oriental tutta rosata » ; « la partie orientale toute rose »] du jour de la Résurrection de Pâques, le 10 avril 1300 (*Purg.*, XXX, 22-33). La valeur emblématique de ce choix sera, du reste, répétée par Pétrarque, qui, dans son *Canzoniere*, situera sa rencontre avec Laure le 6 avril 1327, qu'il fait coïncider avec le vendredi saint.

La datation symbolique est, pour nous, particulièrement importante, puisque par ailleurs Dante condamne précisément à l'Enfer « lo principe d'i novi Farisei<sup>18</sup> », ce Boniface VIII initiateur du Jubilé. Et le souvenir de ce voyage et de cette foule est encore vif chez Dante lorsqu'il écrit la *Comédie*, et qu'il décrit le flux opposé des damnés qui avancent à la file comme les pèlerins à Rome :

<p>Nel fondo erano ignudi i peccatori ; nel mezzo in qua ci venien verso 'l volto, di là con noi, ma con passi maggiori, come i Roman per l'essercito molto, l'anno del giubileo, su per lo ponte hanno a passar la gente modo colto, che da l'un lato tutti hanno la fronte verso 'l castello e vanno a Santo Pietro, da l'altra sponda vanno verso 'l monte.</p> <p>(<i>Inf.</i>, XVIII, 25-33.)</p>	<p>Dans le fond les pécheurs étaient nus : du milieu jusqu'à nous ils arrivaient de face ; au-delà ils allaient avec nous mais plus vite : de même les Romains, l'année du Jubilé, ont trouvé ce moyen, pour la grande foule, afin que les gens puissent passer le pont, que d'un côté tous tournent le visage vers le château, pour aller à Saint-Pierre, et sur l'autre côté ils vont vers la colline.</p>
--	--

Or, dans la bulle *Antiquorum habet*, du 22 février 1300, de l'indiction du Jubilé, il avait été concédé aux pèlerins qui se rendraient à Saint-Pierre entre le 25 décembre 1299 et Noël 1300 « magnae remissiones et indulgentiae peccatorum ». Dans son dessein de primauté centralisatrice, Boniface VIII concentrait à Rome tout ce qui était salut et pouvoir, et bien que Dante condamne l'indignité du pontife (saint Pierre, dans son invective, définit Boniface comme « usurpateur » et illégitime : « Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che vaca / ne la presenza del Figliuol di Dio<sup>19</sup> »), il fait pourtant de ce jubilé le modèle de sa *Comédie*, poème lui aussi jubilatoire, célébrant lui aussi en Rome l'antique et la toute nouvelle Cité éternelle : « Qui sarai tu poco tempo silvano ; / e sarai meco senza fine cive / di quella Roma onde Cristo è romano<sup>20</sup>. » On pourrait même dire que toute la *Comédie* est un « nouveau Jubilé » anti-bonifacien, poème de pardon et de salut, voyage de liberté et de vision éternelle, Pâques d'amour et de Gloire. En même temps la *Comédie* est l'hommage le plus grandiose rendu à cette figure luciférienne, qui dévore ses propres enfants (« ché ciascun suo nimico era

18. *Inf.*, XXVII, 85 : « le prince des nouveaux Phariséens ».

19. *Par.*, XXVII, 22-27 ; cit. v. 22-24 : « Celui qui sur terre usurpe mon lieu, / mon lieu, mon lieu, qui est vacant / à la présence du Fils de Dieu ».

20. *Purg.*, XXXII, 100-102 : « Tu ne seras pas longtemps dans cette forêt-ci ; / avec moi tu seras citoyen sans fin / de cette Rome dont le Christ est romain. »

cristiano » ; « car tous ses ennemis étaient chrétiens »), tel que le dépeint Guido da Montefeltro dans l'*Enfer* (XXVII, 85-126) ; poème érigé tel un temple de grâce, opposé donc à celui « là dove Cristo tutto di si merca<sup>21</sup> ».

### La *Comédie* : chanson, cantique et cantilène

C'est non seulement l'*incipit* de la *Comédie* mais sa structure dans son ensemble qui obéit à un dessein métrique, sémantique et théologique calculé. Dante avait déjà jugé l'hendécasyllabe, « per una certa excellenzia che ha nel contexere<sup>22</sup> », comme le mètre de la plus haute dignité. Cette « trame » narrative est encore accentuée par le schéma rythmique des tercets qui, entrelacés, renforcent la mémoire, le rythme, ce « fatale andare » [cette « marche fatale »] du vers dantesque. La partition est calculée suivant une numérologie trine et trinitaire précédemment exposée dans la *Vita nova*. Les cantiques sont au nombre de trois, composés de trente-trois chants chacun, et précédés d'un chant qui en ouverture situe Dante et ses lecteurs dans la « selva oscura », de sorte que le nombre total des chants est de nouveau parfait : cent (le poème jubilaire est donc, nécessairement, centenaire).

Dans son *Épître à Cangrande*, Dante définit lui-même le sens d'une telle partition : « La forme de l'ouvrage est triple, selon une triple division. La première division est celle par quoi l'ouvrage entier se divise en trois chanteries. La seconde, celle par quoi chaque chanterie se divise en chants. La troisième, celle par quoi chaque chant se divise en rythmes<sup>23</sup>. » Dans cette même lettre, il donne la justification du titre de son œuvre, comme histoire de l'ascension de l'humble au sublime, de l'obscur au glorieux, du péché à la Grâce :

Le titre du livre est : « Ci commence la Comédie de Dante Alagier, Florentin de nation, non de mœurs. » Pour le bien entendre, il faut savoir que comédie est dit d'après *comos*, maison des champs, et *oda*, c'est-à-dire chant ; d'où : comédie, comme qui dirait : chant villageois. Et la comédie est un certain genre de narration poétique, différent de tous les autres. Elle diffère, dis-je, de la tragédie en sa matière, par ce fait que la tragédie dans son commencement est merveilleuse et paisible, et que dans sa fin ou dénouement elle est d'après senteur et d'horrible vue [...]. La comédie au contraire prend pour point de départ quelque rude coup de fortune, mais son étoffe court à un terme prospère, comme il apparaît dans les comédies de Térence. [...]

Par où il appert que le présent ouvrage est bien nommé Comédie. Car si nous regardons à sa matière, elle est dès le début d'horrible vue et d'après senteur, puisque c'est l'Enfer ; en sa fin, heureuse, désirable et bienvenue, puisque c'est le Paradis<sup>24</sup>.

Dante conçoit son poème dans son évolution. Ainsi, dans l'*Enfer*, au début du chant XX, définit-t-il de manière lapidaire son travail de subdivision de la matière : « Di nova pena mi conven far versi / e dar matera al ventesimo canto / de la prima

21. *Par.*, XVII, 51 : « là où tous les jours on trafique le Christ ».

22. *De vulgari eloquentia*, II, 12 : « en raison de son excellence [...] dans l'ordonnance des vers » (tr. fr. d'André Pézard, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 622).

23. *Ép.*, XIII, 9 ; tr. fr. d'A. Pézard, in *op. cit.*, p. 795.

24. *Ép.*, XIII, 10 ; in *op. cit.*, p. 795-796.

canzon, ch'è d'i sommersi<sup>25</sup>. » « Canto » est encore le terme dont il définira la simple unité narrative des vers, à la fin de la première « cantica » : « ... Uguiccone e 'l Brigata / e li altri due che 'l canto suso appella<sup>26</sup> » ; et cette définition, il ne l'abandonnera plus : « e così chiusa chiusa mi rispuose / nel modo che 'l seguente canto canta<sup>27</sup> ». Quant aux termes « canzon » et « cantica », appliqués aux titres des trois royaumes, nous devons convenir, suite aux observations de Lino Pertile, que si « canzon » est attesté seulement dans les deux premiers royaumes, « cantica » apparaît en revanche au sommet du Paradis terrestre (« ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda<sup>28</sup> ») et « cantilena » uniquement dans le *Paradis* : « Rispuose a la divina cantilena / da tutte le parti la beata corte<sup>29</sup>. » On assiste donc à une évolution qui déplace le sens de la composition du « dire poétique » au « chant orant » (la « cantilène » est en effet l'*Ave Maria* entonné par les bienheureux), non seulement selon les formules de la théologie victorine soulignées par Pertile, mais – plus en profondeur – selon une lecture patristique et « jubilaire » des Évangiles déjà proposée depuis Ambroise :

Hymni nobis, canticum nobis, psalmi nobis justificationes Domini sint. Psallamus spiritu, psallamus et mente [...]. Dulcis igitur est *cantilena* quae [...] mentem animumque confirmat. Ideoque canticum dicitur Domini Testamentum ; quia remissionem omnium peccatorum, Dominique justitias in scripturiis Evangelii suavi mentis exultatione concinimus.<sup>30</sup>

Au gré du voyage de pénitence et de grâce, la *Comédie* devient donc cantique, divine « cantilène » qui célèbre, d'Ambroise à Dante, les « giustizie » du Seigneur en l'an jubilaire éternel de la « rémission de tous les péchés ».

### « In exitu Israel de Aegypto »

Dans la *Comédie*, sont convoqués tous les temps, car la lettre du texte, qui est également « histoire », renvoie – comme les Écritures saintes – à un sens « ultérieur » qui est l'allégorie :

[...] il faut savoir que le sens de cet ouvrage n'est point simple, et qu'on le peut dire au contraire polysème, c'est-à-dire doué de plusieurs significances ; car autre est le sens fourni par la lettre, et autre est le sens qu'on tire des choses signifiées par la lettre. Et le premier est dit littéral, mais le second allégorique, ou moral, ou anagogique. Cette façon de traiter les choses contées se peut considérer, pour plus de clarté, dans un verset comme celui-ci :

25. *Inf.*, XX, 1-3 : « Il me faut mettre en vers une peine nouvelle / et donner matière à ce vingtième chant / du premier cantique, celui des enfouis. »

26. *Inf.*, XXXIII, 89-90 : « ... Uguiccone et Brigata, / et les deux autres que mon chant a nommés ».

27. *Par.*, V, 138-139 : « et ainsi, toute close, elle me répondit / comme le chant suivant le chante ».

28. *Purg.*, XXXIII, 139-140 : « mais puisque sont remplis tous les feuillets / qui étaient préparés pour ce second cantique ».

29. *Par.*, XXXII, 97-98 : « À la divine cantilène, de tous côtés, / répondit la cour bienheureuse. »

30. Ambrosius, *In Psalmum David CXVIII expositio*, PL XV, 1289 C – 1290 B.



« Quand Israël sortit de l'Égypte, et la maison de Jacob du sein d'un peuple barbare, la Judée fut faite sanctification du Seigneur, Israël sa puissance. » Car si nous regardons à la lettre seule, nous voyons signifiée la sortie d'Égypte des fils d'Israël, au temps de Moïse ; si c'est à l'allégorie, nous voyons signifié notre rachat, par l'œuvre du Christ ; si c'est au sens moral, le verset signifie la conversion de l'âme quittant le deuil et la misère du péché pour un état de grâce ; si c'est au sens anagogique, il signifie la sortie de l'âme sainte hors de la servitude d'un monde corrompu, et la liberté de la gloire éternelle.<sup>31</sup>

Le système des « quatre sens » des Écritures par lequel l'Ancien Testament préfigure le Nouveau alors qu'à son tour celui-ci anticipe et promet l'Apocalypse, le Christ étant à la fois l'Α et l'Ω, le début et la fin, Dante le suggère comme modèle de lecture de la *Comédie*, qui s'offre donc en même temps comme poème « littéralement historique » (tous les personnages condamnés sont littéralement, et historiquement, dans la position de damnés) et comme vision anagogiquement vouée à la contemplation de la Gloire promise. Dante cite lui-même le verset *In exitu Israel de Aegypto* (Ps., CXIII, 1) dans le chant II du *Purgatoire*, chant des âmes que le « céleste nocher » mène à la purification sur les rivages de la sainte montagne. Il n'y a donc rien dans sa *Comédie* qui relève du passé : tout se situe dans le présent du pèlerin et lecteur auquel s'adresse Dante – dans le poème –, *simultanément* au cheminement qu'il accomplit et à l'écriture qui se déploie dans l'éternité : « O voi che siete in picciolletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. / L'acqua ch'io prendo già mai non si corse<sup>32</sup> [...] ». Le poème est donc – comme l'a finement observé Ezra Pound (cf. *infra*) – la scène et le texte d'*Everyman*, de Chacun. Et ce Chacun-de-nous, à mesure qu'il avance dans le texte, sent également – selon l'invite et la certitude de Mandel'stam – que tout le poème fermente *in futurum*, qu'il déborde sans cesse et *excède*, éternellement en acte, éternellement *in fieri*, comme son plus haut Créateur en Lui-même et dans la création : « in sua eternità, di tempo fore, / fuor d'ogne comprender, come i piacque, / s'aperse in nuovi amor l'eterno amore<sup>33</sup> ».

#### « Nel mezzo del cammin di nostra vita »

Le chant I de l'*Enfer* est le prologue à toute la *Comédie* et pas seulement à la première « cantica ». Le poème se présente en effet en cent chants distribués à l'identique : 1 + 33 (*Enfer*), 33 (*Purgatoire*), 33 (*Paradis*) ; la symbolique numérique est mise à l'honneur, mais également la fonction d'*incipit*, d'introduction, du premier chant. Ce chant conte l'histoire d'une condition terrestre de tentation et de l'impossibilité d'en sortir, sinon *per exempla aeternitatis*, comme le dit avec force le

31. *Ép.*, XIII, 7, in *op. cit.*, p. 794-795.

32. *Par.*, II, 1-7 : « Ô 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 [...] ». »

33. *Par.*, XXIX, 16-18 : « en son éternité, hors du temps, / hors de toute l'étendue, comme il lui plut, / l'éternel amour s'ouvrit en nouveaux amours ».

« *qui* » au vers 114 : « e trarrotti di qui per loco eterno » (« et je te tirerai d'ici vers un lieu éternel »). Nous ne sommes pas encore dans les royaumes de Dieu, mais dans « esta selva selvaggia e aspra e forte » (I, 5 : « cette forêt féroce et âpre et forte ») qui est désarroi, peur, obnubilation. Rares sont ceux, parmi les commentateurs modernes, qui ont appréhendé la valeur radicale de cette opposition : le salut ne vient pas du « semblable au semblable » ; l'aporie terrestre ne se guérit pas par une autre aporie terrestre, mais bien plutôt par un recours à *toute l'éternité*, de la damnation à la gloire. Ce que les commentateurs anciens, ou du moins une partie d'entre eux, ont observé, c'est que *chaque tergiversation* dans le « labyrinthe » de la condition humaine est un engluement ultérieur dans ses limites. Ainsi, au XVI<sup>e</sup> siècle, Giambullari écrit-il :

*Et trarrotti, caverotti et liberarotti di questo laberinto, per luogo eterno, per un luogo che non harà mai fine, et questo è lo inferno, apparecchiato dal principio a Lucifero et a gli angeli suoi, come testimifica san Matteo al 25° capitolo del suo Evangelio*<sup>34</sup>.

*Et je te tirerai, t'arracherai et te libérerai de ce labyrinthe, vers un lieu éternel, vers un lieu qui n'aura jamais de fin, et ce lieu, c'est l'enfer, destiné depuis le commencement à Lucifer et à ses anges, comme en témoigne saint Matthieu au chapitre 25 de son Évangile.*

Il faut encore ajouter que ce voyage n'est pas *performatif* (pour atteindre, chemin faisant, le salut), mais *remémoratif* : la route qu'emprunte Dante, encore hésitant (« così l'animo mio, ch'ancor fuggiva » ; I, 25 : « ainsi mon âme, qui fuyait encore ») mais déjà prêt à « remonter », après le « pien di sonno » (« plein de sommeil ») de l'égaré, se situe entièrement au sein de la dialectique salvatrice de l'agir, entre obstacle et grâce. Quand la « lonza » (la « panthère ») se met en travers de sa route, Dante est alors « quasi al cominciar de l'erta » (I, 31-32 : « presque au début de la montée »), et bien que la lutte semble inégale, le pèlerin parvient néanmoins, et dès le début du poème, à s'éloigner pour regarder de loin, soulagé, le « point » qui avait failli le perdre :

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,  
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva.

(*Inf.*, I, 22-27.)

Et comme celui qui hors d'haleine,  
sorti de la mer au rivage,  
se retourne vers l'eau périlleuse et regarde,  
ainsi mon âme, qui fuyait encore,  
se retourna pour regarder le pas  
qui ne laissa jamais personne en vie.

Comme dans le cas des « ignavi » (les « apathiques »), indignes d'une quelconque économie de jugement (indignes de la damnation elle-même), de même l'état d'égaré initial de Dante est éliminé, toute narration devenue vaine<sup>35</sup>. En vérité,

34. Pier Francesco Giambullari, *Comento sopra il I canto dell'Inferno*, in Dartmouth Dante Project, *ad locum* (<http://dante.dartmouth.edu/commentaries.php> ; désigné ci-après sous le sigle DDP).

35. Ici encore le recours aux commentateurs anciens est particulièrement utile. Ainsi Guido da Pisa note-t-il à propos de l'expression « pien di sonno » : « Hoc est, in illo punto in quo ego deserui viam rectam, [in] tantum eram gravi sopore gravatus, quod ego nescio dicere mee principia visionis » [Dartmouth Dante Project = DDP, *ad locum*].

cet état n'occupe que les deux premiers tercets du chant I, et déjà le vers 8 constitue, par sa forme adversative vigoureuse, un virage libérateur vers le bien :

ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.	mais pour parler du bien que j'y trovai, je dirai des autres choses que j'y ai vues.
--	---

(*Inf.*, I, 8-9.)

L'histoire et le cantique commence par un « nouvel agir », qui est une décision de monter et de se racheter<sup>36</sup> :

ripresi via per la spiaggia diserta, si che 'l piè fermo sempre era 'l più [basso.	je repris mon chemin sur la plage déserte, et le pied ferme était toujours plus bas que l'autre.
--	--

(*Inf.*, I, 29-30.)

De même que chaque péché est toujours le premier péché, chaque recommencement est toujours, depuis le « premier matin du monde<sup>37</sup> », une nouvelle « genèse ». Dante se comporte à la fois comme un « nouvel Adam » et comme « *Everyman* » ; il reprend par son péché et son voyage l'histoire du monde :

Temp'era dal principio del mattino, e 'l sol montava 'n su con quelle stelle ch'eran con lui quando l'amor divino mosse di prima quelle cose belle ; [...].	C'était le temps où le matin commence, et le soleil montait avec toutes ces étoiles qui étaient avec lui lorsque l'amour divin bougea la première fois ces choses belles ; [...].
---	---

(*Inf.*, I, 37-40.)

C'est dans ce décor grandiose que doit être comprise la *Comédie* ; et Dante place son itinéraire dans le cadre d'un modèle biblique qu'il est difficile d'ignorer : « A te convien *tener altro viaggio*<sup>38</sup> », dit Virgile au pèlerin, devant la « bête » qui tue (I, 94-96) ; cette indication est celle-là même qui, face à un obstacle perfide et mortel, avait été révélée aux Rois mages : « Et responso accepto in somnis ne redirent ad Herodem, *per aliam viam reversi sunt in regionem suam* » (*Matth.*, II, 12). Et si l'on y prête bien attention, placer au début d'un pèlerinage de salut, et d'un scénario de Jugement qui convoque l'humanité entière, deux hommes seuls, Virgile et Dante, l'un qui prophétisa les temps nouveaux, l'autre qui

36. Les explications en un sens excessivement allégorique du vers 30 ont fini par enlever sa vivacité à cette première tentative d'éprouver la montée, l'« erta » [« Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta », v. 31 : « Mais voici, presque au début de la montée »], de la part d'un pèlerin encore titubant et inexpérimenté. Boccace n'avait aucun doute : « *Si che 'l piè fermo sempre era il più basso*, mostra l'usato costume di coloro che salgono, che sempre si ferman più in su quel piè che più basso rimane » (*Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, par G. Padoan, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, par V. Branca, vol. VI, Milan, Mondadori, 1965, p. 23 [« *Si che 'l piè fermo sempre era il più basso* exprime l'usage habituel de ceux qui montent et s'arrêtent à chaque fois sur celui de leurs pieds placé le plus bas »]).

37. Charles Van Lerberghe (1861-1907), *C'est le premier matin du monde*, mis en musique par Gabriel Fauré (1845-1924), *La Chanson d'Ève* ; paraphrasé ensuite (sur un autre registre) par la chanteuse italienne Milva.

38. *Inf.*, I, 91 : « Il te convient d'aller par un autre chemin ».

accédera à la vision ultime, ne peut que s'autoriser d'une source biblique, laquelle me semble clairement devoir être identifiée dans deux sages : le *vir Dei* qui prophétise contre Jéroboam et le vieux prophète qui le met à l'épreuve (*III Liber Regum*, XIII). L'homme de Dieu, une fois sa mission achevée, n'a qu'un commandement auquel obtempérer : « Sic enim mandatum est mihi in sermone Domini praecipientis : "Non comedes panem, neque bibes aquam, nec reverteris per viam qua venisti." Abiit ergo *per aliam viam*, et non est reversus per iter, quo venerat in Bethel » (*III Reg.*, XIII, 9-10). Mais le prophète le met à l'épreuve et le *vir Dei* cède, il revient sur ses pas, accepte l'hospitalité et ce sera pour lui la mort. L'épisode, parmi les plus émouvants de l'Ancien Testament, de par l'exigence absolue du commandement divin et le repentir si humain du prophète qui fait que ce que la vie a séparé la mort l'unit : « Cumque planxisset eum, dixit ad filios suos : "Cum mortuus fuero, sepelite me in sepulchro in quo *vir Dei* sepultus est : iuxta ossa eius ponite ossa mea" » (*III Reg.*, XIII, 31), cet épisode pose la *nécessité*, pour qui veut, comme Dante, se présenter à l'histoire de son temps tel un *vir Dei*, de « tener altro viaggio ». L'*itinerarium* de Dante est à la fois grâce et nécessité, don de Béatrice et prescription intangible du Livre, comme des livres qui l'ont suivi. C'est un « fatale andare » qui les concerne tous deux, non seulement le pèlerin (la citation provient de la réponse de Virgile à Minos dans le chant V : « Non impedir lo suo fatale andare » ; V, 22 : « N'empêche pas son voyage fatal ») mais, tout autant, son guide, envoyé sur un ordre impérieux de Béatrice : « I' son Beatrice che ti faccio andare<sup>39</sup> ». La *Comédie* met en scène, dans son prologue, l'altérité radicale de l'économie du salut, par rapport à un itinéraire terrestre de connaissance : chez Ulysse, c'est la *curiositas*, chez Dante, la *necessitas* d'agir. C'est pourquoi, comme l'a écrit avec finesse Osip Mandel'stam, le poème avance sans répit, ne laisse nulle trêve, ne s'attarde aucunement, se hâte et aiguillonne l'ardeur<sup>40</sup>.

Les trois cantiques, et plus particulièrement le *Purgatoire*, se pressent, s'affolent, presque en un galop, vers leur but, comme le poète le dit par ailleurs de ceux que « buon volere e giusto amor cavalca » (XVIII, 96 : qui vont « chevauchés par bon vouloir et juste amour »). Les tercets suivants sont un *presto con brio* soutenu, de célèbres *exempla*, sacrés et profanes, d'*empressement* ; depuis la prompte et palpitante visitation de Marie à Élisabeth jusqu'aux campagnes éclairs de César en Gaule :

Tosto fur sovra noi, perché correndo	Ils furent vite sur nous, car en courant
si movea tutta quella turba magna ;	se mouvait toute la grande troupe ;
e due dinanzi gridavan piangendo :	et devant elle, deux criaient en pleurant :
« Maria corse con fretta a la montagna » ;	« Marie courut en hâte à la montagne » ;

39. *Inf.*, II, 70 : « Je suis Béatrice, qui te prie d'aller ».

40. « L'Enfer et surtout le Purgatoire sont une célébration de la marche de l'homme, de la mesure et du rythme des pas, du pied, de sa forme. Le pas, associé au souffle et imprégné de pensée, est pour Dante le principe de la prosodie. Pour évoquer la marche il recourt à une foule de tournures charmantes. Chez lui, philosophie et poésie sont toujours en marche, toujours sur pieds. » (O. Mandel'stam, *Entretien sur Dante*, II, tr. fr. de L. Martinez, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 15-16.)

e : « Cesare, per soggiogare Ilerda, punse Marsilia e poi corse in Ispagna ».	et : « César, pour soumettre Ilerda, frappa Marseille et courut en Espagne. »
« Ratto, ratto, che 'l tempo non si perda Per poco amor », gridavan li altri appresso [...].	« Vite, vite, ne perdons pas de temps par manque d'amour ! » criaient les autres [...].
( <i>Purg.</i> , XVIII, 97-104.)	

L'itinéraire de Dante, comme l'a noté Mandelštam en une heureuse image, est un élan de plus en plus intense, une « faim de traverser les espaces<sup>41</sup> », une manière d'à peine « devenir signe », « sans s'arrêter, joyeux[x] de la courte fête » :

Lì veggio d'ogne parte farsi presta ciascun'ombra e basciarsi una con una sanza restar, contente a brieve festa ; così per entro loro schiera bruna s'ammusa l'una con l'altra formica,	Là je vois de toutes parts se hâter chaque ombre, et se baiser l'une l'autre, sans s'arrêter, joyeuses de la courte fête ; ainsi en leur file brune les fourmis se touchent l'une l'autre du [museau, peut-être pour savoir leur voie et leur fortune.
forse a spiar lor via e lor fortuna. ( <i>Purg.</i> , XXVI, 31-36.)	

En même temps, à mesure qu'il avance, Dante s'engage toujours plus sur *une autre voie*, sur un tout « autre chemin » d'éternité, et à mesure qu'elle se révèle, sa destination apparaît de plus en plus lointaine. Ce sont les poètes qui, avec des expressions semblables, ont perçu ce hiatus essentiel, qui s'approfondit, dans l'*iter* dantesque :

Dante a vraiment compris, et voulu, que les mots de sa langue soient les vecteurs de sa poésie, – sauf qu'il sait qu'ils ne pourront l'être qu'en profondeur du texte à la fois présente et inaccessible, ce fond de citerne au « creux toujours futur » qui est dans toutes les langues, même dans les moindres dialectes<sup>42</sup>.

#### « Miserere di me »

Le premier chant de l'*Enfer* ne met pas seulement en scène *Everyman*, l'homme de tous les temps en quête de salut, mais aussi Dante en tant que personnage, celui qui bien qu'avançant sans répit ne s'en interroge pas moins, et dialogue, prie, médite, s'exclame. Sur le plan du « Dante personnage », la *Comédie* est le poème de la rencontre, de la conversation et de la prière. La relation à l'autre est tellement

41. *Ibid.*, IV, p. 35 ; et il poursuit, à propos du chant XVII de l'*Enfer* et de Geryon : « Fermez les yeux sur les impossibilités techniques et imaginez un avion qui, en plein vol, fabriquerait et lancerait un autre avion. Cet engin, quoique absorbé par son propre vol, réussirait à en fabriquer et à en larguer un troisième. » (*ibidem*).

42. Y. Bonnefoy, *Dante et les mots*, in *Dante au Collège de France*, Colloque international organisé par la chaire de « Littératures modernes de l'Europe néolatine », Paris, Collège de France, les 4 et 5 décembre 2009 ; actes à paraître (l'essai de Bonnefoy est paru in *Lettere Italiane*, LXII, 2010, 3, p. 357-374). La citation « creux toujours futur » est tirée de Paul Valéry, *Le Cimetière marin*, VIII : « Entre le vide et l'événement pur, / J'attends l'écho de ma grandeur interne, / Amère, sombre et sonore citerne, / Sonnant dans l'âme un creux toujours futur ! »

intense que Dante le fait parler et répondre dans sa langue, fidèle jusqu'à la citation : « *Tan m'abellis vostre cortes deman* » (ainsi « librement » commence Arnaut Daniel, dans *Purg.* XXVI, 140). Aucun autre grand texte épique ne présente une semblable trame dialogique et responsive ; l'*Odyssée* elle-même, qui dans l'antiquité classique offre le flux narratif le plus ample, ne dispose pas d'une aussi large palette d'échanges en face-à-face ; elle n'est d'ailleurs le plus souvent que la floraison toujours en éclosion, le résumé ou le réajustement – selon les interlocuteurs et les circonstances – d'un seul et immense récit autobiographique (Joyce l'a, au fond, bien compris dans son *Ulysses*). Dans la *Comédie*, en revanche, chaque chant – particulièrement dans l'*Enfer* – est une sorte d'« acte unique », où se détachent du théâtre des figurants qui essaient, pris dans la peine du « *contrapasso* » (du talion), certains personnages apostrophés par leur nom, un par un, historiques et mythologiques, rois et partisans ennemis. La *Comédie* est un poème de vocatifs, de saluts et d'intercessions. Les premiers mots prononcés par Dante, le personnage, dans le chant I de l'*Enfer*, sont, ne l'oublions pas, « *Miserere di me* », gridai à lui » (I, 65 : « *Miserere de moi* », je lui criai », une invocation qui, bien qu'adressée à Virgile, propose immédiatement deux caractères essentiels du poème : d'une part, sa nature d'immense antiphone à l'éternel, tout imprégné de l'hymnologie liturgique, précisément depuis ce « *Miserere* » initial jusqu'à l'annonce lumineuse et à pleine voix de l'apparition de Béatrice au sommet du Purgatoire, avec ce « *Veni, sponsa, de Libano* » cantando » (*Purg.*, XXX, 11 : « chantant "*Veni, sponsa, de Libano*" ») qui précède de peu l'un des vers les plus inoubliables et parfaits de toute la *Comédie* dans l'art de rendre l'ancien nouveau : « la revestita voce *alleluiando* » (*Purg.*, XXX, 15 : « en alleluant, de leur voix retrouvée<sup>43</sup> ») ; d'autre part, sa *novitas*, rompant avec la continuité de la tradition latine, par ce dissonant « *Miserere di me* », en langue vulgaire, prononcé par le corps et non par la mémoire, alors qu'aujourd'hui encore en Italie le « latin de qui ne le sait pas » reproduirait sans hésitation « *Miserere mei*<sup>44</sup> ».

### Un surréalisme d'irréalité

Si le signe de la consonance avec le divin est l'harmonie, harmonie des sphères célestes, des chants de gloire entonnés au Paradis (« Qualunque melodia più dolce suona / qua giù e più a sé l'anima tira, / parrebbe nube che squarciata tona, /

43. Comment ne pas se rappeler, entre chant et hymne, citation liturgique et délectation d'amour, le rayonnant début du chant XXIX du *Purgatorio* : « cantando come donna innamorata, / contiùo col fin di sue parole : / *'Beati quorum tecta sunt peccata'* » (*Purg.*, XXIX, 1-3 : « Chantant comme femme amoureuse, / elle continua, après la fin de ses paroles : "*Beati quorum tecta sunt peccata !*" » ; la citation provient de l'*incipit* du *Psaume XXXI*, 1).

44. Il s'agit de l'*incipit* du *Psaume L* : « *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam. / Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam. / Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me* », qui accompagne la liturgie des défunts et les rites du Vendredi saint. Il appartient à une mémoire collective séculaire, qui en Italie est présente même chez qui n'a aucune connaissance du latin, comme l'a observé Gian Luigi Beccaria, *Siciterat. Il latino di chi non lo sa : Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milan, Garzanti, 1999.

comparata al sonar di quella lira / onde si coronava il bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s'inzaffira<sup>45</sup> », le registre de l'éloignement d'avec le dessein divin est, quant à lui, la démesure, la disproportion, la cacophonie dissonante. Il a souvent été dit que la veine typique de l'*Enfer* était le réalisme, mais un tel ton est celui qui convient pour décrire le réel, il se tient donc tout près de l'*ordo rerum* ; cependant que chez Dante la damnation dépasse toute *mimesis* terrestre : son royaume est celui du *difforme* (comme le Paradis sera celui du *déiforme*) et du hors-norme, autant au niveau des corps que de leur parole. Exemple est, à ce titre, la figure de Nemrod, géant informe qui, à Babel, contribua à briser l'unité du genre humain et de sa langue. Par son « *mal coto* » (sa « folle pensée »), toute syntaxe s'est désagrégée et lui-même n'est plus qu'une masse confuse de membres et de sons :

La faccia sua mi pareva lunga e grossa  
 come la pina di San Pietro a Roma,  
 e a sua proporzione eran l'altre ossa ;  
 [...]
 « *Raphèl maí amècche zabí almi* »,  
 cominciò a gridar la fiera bocca,  
 cui non si convenia più dolci salmi.  
 [...]
 Poi disse a me : « Elli stessi s'accusa ;  
 questi è Nembrotto per lo cui mal coto  
 pur un linguaggio nel mondo non s'usa.  
 Lasciànlo stare e non parliamo a vòto ;  
 ché così è a lui ciascun linguaggio  
 come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto. »  
 (*Inf.*, XXXI, 58-81.)

La face du géant semblait très longue et  
 [grosse]  
 comme la pigne de Saint-Pierre de Rome :  
 et les autres os étaient à proportion ;  
 [...]
 « Raphaël maí amècche zabí almi »,  
 se mit à crier l'effroyable bouche,  
 à qui ne convient pas un plus doux psalme.  
 [...]
 Puis il me dit : « Il s'accuse lui-même ;  
 c'est Nemrod, qui a fait, par sa folle pensée,  
 qu'on n'use plus sur terre un langage unique.  
 Laissons-le là, ne parlons pas en vain,  
 car toute langue est pour lui comme la sienne  
 [aux autres],  
 qui n'est comprise par personne. »

Alors que le *Paradis* sera le siège de néologismes conduisant au cœur d'une *renovatio* qui renouvelle aussi les mots et les « réalise » (les *inciellare* [enciéler], III, 97 ; *indiaris* [s'incorporer à Dieu], IV, 28 ; *inluiarsis*, *intuarsis*, *inmiarsis* [s'intégrer en lui, en toi, en moi], IX, 73, 81 ; *insemparsis* [s'éterniser], X, 148 ; *intrearsis* [se faire trois], XIII, 57 ; *insusarsis* [s'envoler haut], XVII, 13 ; *infuturarsis* [s'enfuterer], XVII, 98 ; *inventrarsis* [s'enventrer], XXI, 84 ; *inmillarsis* [dépasser par milliers], XXVIII, 93 ; *ingradarsis* [s'élever à un plus haut degré], XXIX, 130 ; *indovarsis* [s'inscrire], XXXIII, 138, etc.) ; l'*Enfer*, lui, distord, déchire, tranche, écorche

45. *Par.*, XXIII, 97-102 : « La mélodie qui résonne ici-bas / la plus douce, et qui tire l'âme le plus à soi, / semblerait nuage éventré qui tonne, / comparée au son de cette lyre / qui couronnait le beau saphir / dont le ciel le plus clair s'ensaphire. »

l'organe même de la parole<sup>46</sup>, de sorte que du visage plus rien n'apparaît : « che 'l ventre innanzi a li occhi sì t'assiepa ! » (XXX, 123 : « te met le ventre en tas devant les yeux »). Plus on descend vers la Caïne, plus la parole se craquelle, crépite, crisse et se vitrifie :

<p>Non fece al corso suo sì grosso velo di verno la Danoia in Osterlicchi, né Tanaï là sotto 'l freddo cielo, com'era quivi ; che se Tambernicchi vi fosse su caduto, o Pietrapana, non avria pur da l'orlo fatto cricchi. (<i>Inf.</i>, XXXII, 25-30.)</p>	<p>Jamais en hiver le Danube autrichien ni le Tanaïs là-bas sous un ciel glacé ne couvrirent leur cours d'un voile si 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.</p>
---	--

Tout implose, se resserre, se « déréalise », en une manifestation « surréelle » – justement – sans narration possible, comme les larmes qui gèlent en tombant et cimentent les yeux des damnés :

<p>li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli, gocciar su per le labbra, e 'l gelo strinse le lagrime tra essi e riserrolli<sup>47</sup>. (<i>Inf.</i>, XXXII, 46-48.)</p>	<p>leurs yeux, qui n'étaient mouillés [qu'au-dedans, ruiselèrent sur leurs lèvres ; le gel durcit les pleurs entre eux, et les leur resserra.</p>
---	---

Le pèlerin lui-même participe de cette atrophie de la parole, comme en un discours aphone dans un rêve dont on rêve qu'on le rêve, dans lequel le désir même de parler s'évanouit :

<p>Qual è colui che suo dannaggio sogna, che sognado desidera sognare, sì che quel ch'è, come non fosse, agogna, tal mi fec'io, non possendo parlare,</p>	<p>Et tel est celui qui rêve son dommage et qui en rêvant espère qu'il rêve, désirant ce qui est, comme si ce n'était pas ; tel je devins alors, sans plus pouvoir parler,</p>
---	--

46. La bouche devient « canna » (XXVIII, 68 : « gosier ») ; la « lingua tagliata ne la strozza » (XXVIII, 101 : la « langue tranchée dans la gargamelle ») ; « si squarcia / la bocca tua per tuo mal » (XXX, 124-125 : « ta maladie t'écorche la bouche ») et les lèvres s'écartent : « la grave idropesi, che sì dispaia / le membra con l'omor che mal converte, / che 'l viso non risponde a la ventraia, / faceva lui tener le labbra aperte / come l'etico fa, che per la sete / l'un verso 'l mento e l'altro in su rinverte » (XXX, 52-57 : « La lourde hydropisie, qui dépareille / si fort les membres, par l'humeur corrompue, / que le visage ne répond plus au ventre, / lui faisait garder les lèvres ouvertes, / comme à l'étiqne, en qui la soif / tourne l'une vers le nez, l'autre vers le menton ») ; et les mâchoires telles des gouffres muets : « Allor puose mano a la mascella / d'un suo compagno e la bocca li aperse, / gridando : "Questi è desso, e non favella" » (XXVIII, 94-96 : « Alors il posa la main sur la mâchoire / d'un de ses compagnons, et lui ouvrit la bouche / en criant : "Le voici, et il ne parle pas" »).

47. La cruelle pétrification en amas, en « visières de cristal », qui touche jusqu'au dernier signe d'expression, le pleur, est lentement décrite dans le chant suivant : « Lo pianto stesso li pianger non lascia, / e 'l duol che trova in su li occhi rintoppo, / si volge in entro a far crescere l'ambascia ; / ché le lagrime prime fanno groppo, / e sì comè visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo. » (*Inf.*, XXXIII, 94-99 : « Là les larmes mêmes 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. »)



che dișiava scusarmi, e scusava  
me tuttavia, e nol mi credea fare.

(*Inf.*, XXX, 136-141.)

car je désirais m'excuser, et m'excusais  
de fait, tout en croyant ne pas le faire.

L'*Enfer*, c'est cela, c'est l'affleurement, à peine esquissé, d'un trait fugace, entre la poix, le feu et la glace, l'étincelle d'un seul geste, d'une ombre, immédiatement prise « come festuca in vetro » (XXXIV, 12 : « comme fétus dans le verre »). Ce n'est pas le théâtre de la réalité, mais une ténébreuse galerie de mannequins, dont se détachent – en un cauchemar sans fin – des nœuds de paroles « smorte e nude » (XXX, 25 : « pâles et nues ») qui descendent – tels des « mazzerati » (des « noyés pierre au cou »<sup>48</sup>) – au fond du néant.

### « Lo giorno se n'andava... »

Après le prologue (chant I), commence, sous l'escorte de Virgile (« Allor si mosse, e io li tenni dietro » ; I, 136, *explicit* : « Alors il s'ébranla, et je suivis ses pas »), le voyage vers le couchant :

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno  
toglieva li animai che sono in terra  
da le fatiche loro ; e io sol uno  
m'apparecchiava a sostener la guerra  
sì del camino e sì de la pietate,  
che ritrarrà la mente che non erra.  
O muse, o alto ingegno, or m'aiutate  
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,  
qui si parrà la tua nobilitate.

(*Inf.*, II, 1-9.)

Le jour s'en allait, et l'air obscur  
ôtait les animaux qui sont sur terre  
de leurs fatigues ; moi seul  
je m'apprêtais à soutenir la guerre  
du long parcours et de la compassion  
que rapportera la mémoire sans errer.  
Ô muses, ô grand esprit, aidez-moi à présent,  
ô mémoire qui écrivis ce que j'ai vu,  
c'est ici que ta noblesse apparaîtra.

L'invocation des Muses, qui donne sa solennité au début du poème, est précédée d'une note temporelle (« Lo giorno se n'andava... ») qui – par sa singularité (l'idée de prendre la route au couchant) – place le poète dans une condition d'exception : « ... e io sol uno ». Au lieu d'aller directement à la *lectio faciliior*, suivie par presque tous les commentateurs<sup>49</sup>, il conviendra de s'arrêter sur cet « aere bruno » qui enveloppe le poète et de le comparer aux conditions d'ouverture des autres cantiques. Si le voyage infernal commence au crépuscule, c'est dans une aube de transparence lumineuse que se dévoile le Purgatoire (« Dolce color d'oriental zaffiro<sup>50</sup> » ; vers particulièrement cher à Borges), et dans un midi sans fin que

48. *Inf.*, XXVIII, 80 ; « mazzerati, c'est-à-dire jetés à la mer ; voilà la manière dont ils seront morts : mazzerare, c'est jeter un homme à la mer dans un sac lesté d'un gros caillou, ou bien pieds et mains liées et une grosse pierre au cou » (Francesco da Buti, DDP, *ad locum*).

49. Thèse reprise également par Anna Maria Chiavacci Leonardi dans son commentaire pourtant vigilant : « e io sol uno : seul entre tous ; l'accent mis sur la solitude de Dante parmi les autres êtres face à sa grande entreprise prélude au drame intérieur qui s'exprimera peu après dans ses paroles (v. 10-36) » (Dante Alighieri, *Commedia*, commentaire de A. M. Chiavacci Leonardi, vol. I, *Inferno*, Milan, Mondadori, 1991, p. 45, *ad locum*).

50. *Purg.*, I, 13 : « Douce couleur de saphir oriental ».

resplendira le Paradis<sup>51</sup>. Avant de conférer sa valeur allégorique à cet éventail d'heures, il est nécessaire de méditer le sens littéral de cette parabole : couchant, aube, midi. Précédemment, seul un voyage avait été disposé de la sorte :

Haec est igitur via trium dierum in solitudine ; haec est triplex illuminatio unius diei, et prima est sicut vespera, secunda sicut mane, tertia sicut meridies ; haec respicit triplicem rerum existentiam, scilicet in materia, in intelligentia et in arte aeterna [...] ; haec enim respicit triplicem substantiam in Christo, qui est scala nostra, scilicet corporalem, spiritualem et divinam<sup>52</sup>.

Il ne pourrait y avoir de meilleure introduction philosophique au voyage et à la partition des cantiques que cet *incipit* de l'*Itinerarium mentis in Deum*, que Dante suit jusque dans le détail – mais indice exemplaire – d'une vie d'ascension et d'ascèse solitaire : « via trium dierum in solitudine » → « e io sol uno ». Le modèle bonaventurien structure, pour la *Comédie*, non seulement le voyage, avec sa triple « échelle » d'ordres, mais encore la capacité figurative qu'implique de le situer au milieu de sa propre vie, de même que Bonaventure, dans le *Prologus* de son traité, « anno trigesimo tertio » depuis le passage du bienheureux François, avait situé ses « mentales ascensiones », réitération d'une *visio* qui, au cœur du temps, se renouvelle à la mémoire du *vir Dei*<sup>53</sup>. Ainsi la manifestation, dès le début des cantiques de Dante, du double *adiutorium* (Béatrice qui envoie Virgile, guide pour les deux premiers royaumes : « che tu mi segui, e io sarò tua guida » ; *Inf.*, I, 113 : « que tu me suives, et je serai ton guide ») donne réalité au principe énoncé avec vigueur par Bonaventure lui-même en exorde de son *Itinerarium* : « Sed supra nos levari non possumus nisi per virtutem superiorem nos elevantem<sup>54</sup>. »

Le rôle du traité de saint Bonaventure dans l'enracinement « théologique » de la *Comédie* est connu, mais l'on n'a pas évalué la mémoire concrète de ce texte jusque dans les solutions les plus hardies et dans les déclarations les plus exposées du discours dantesque. Prenons l'admirable déclaration « humaniste » qui couronne le libre arbitre et la volonté retrouvés de Dante au sommet du Purgatoire :

Non aspettar mio dir più né mio cenno ; N'attends plus mon dire ni mon signe ;  
libero, dritto e sano è tuo arbitrio, ton jugement est libre, droit, et sain,

51. *Par.*, I, 37-48.

52. Saint Bonaventure, *Itinerarium mentis in Deum*, chap. I : « De gradibus ascensionis in Deum », 3 ; je cite de l'édition établie par H. Duméry, Paris, Vrin, 1960, p. 28.

53. « Contigit ut nutu divino circa Beati ipsius transitum, anno trigesimo tertio ad montem Alvernae tanquam ad locum quietum amore quaerendi pacem spiritus declinarem, ibique existens, dum mente tractarem aliquas mentales ascensiones in Deum, inter alia occurrit illud miraculum, quod in praedicto loco contigit ipsi beato Francisco, de visione scilicet Seraph alati ad instar Crucifixi. » (*Itinerarium mentis in Deum*, éd. cit. ; *Prologus*, 2, p. 20-23 : « C'est alors qu'une inspiration, vers le trente-troisième anniversaire de son trépas, me conduisit à l'écart sur le mont Alverne, comme en un lieu de repos, avec le désir d'y trouver la paix de l'esprit. Là, tandis que je méditais sur les élévations de l'âme vers Dieu, je me remémorai, entre autres choses, le miracle arrivé en ce lieu à saint François lui-même : la vision du séraphin ailé en forme de croix. »)

54. *Ibid.*, I, 1, p. 26.

e fallo fora non fare a suo senno :            ne pas faire à son gré serait une faute :  
 perch'io te sovra te corono e mitrio.        Je te baille sur toi couronne et mitre.  
 (*Purg.*, XXVII, 139-142; *explicit.*)

Ce solennel « te sovra te » reprend strictement l'argumentation de Bonaventure, en ce qu'il définit la qualité la plus haute du « progressus » humain, sa *mens* qui place l'homme *au-dessus de soi* :

Secundum hunc triplicem progressum mens nostra tres habet aspectus principales. Unus est ad corporalia exteriora, secundum quod vocatur *animalitas* seu sensualitas ; alius intra se et in se, secundum quem dicitur *spiritus* ; tertius supra se, secundum quem dicitur *mens*<sup>55</sup>.

L'*Itinerarium* permet, en particulier, de donner une consistance théologique aux figurations du chant I de l'*Enfer*, en délivrant cette condition d'égarement de toute connotation de « perdition » romantique, pour la ramener à sa nature de *manque* théologique, conséquence du péché originel :

[...] ita quod excaecatus homo et incurvatus in tenebris sedet et caeli lumen non videt nisi succurrat gratia cum iustitia contra concupiscentiam<sup>56</sup>.

Quelle meilleure définition de l'« alliance » allégorique entre Béatrice et Virgile que ce « gratia cum iustitia » !, cet hendiadys qui fonde toute l'exégèse figurative de la *Comédie* selon laquelle Virgile représente la *iustitia*, la juste mesure de la raison et de l'arbitre, et Béatrice, la divine *gratia*. Le passage suivant nous amène d'ailleurs aux motivations herméneutiques du poème, que Dante lui-même offre à Cangrande dans la célèbre *Épître XIII*, où – par l'explication des quatre sens qui valent aussi bien pour la *Comédie* que pour les Écritures – il évoque la valeur paradigmatique du psaume *In exitu Israel de Aegypto*, placé en ouverture du *Purgatoire*<sup>57</sup>. Mais cette référence d'autorité absolue existe déjà dans l'argumentation de Bonaventure, qui à travers ce psaume esquisse de manière limpide la parabole de l'*itinerarium* :

55. *Ibid.*, I, 4, p. 30-31 : « En accord avec cette triple démarche, notre âme exerce trois principaux regards : le premier sur les corps extérieurs, d'où son nom de "principe de vie" ou *sensibilité* ; le deuxième en elle-même et sur elle-même, ce qui la fait nommer *conscience* ; le troisième sur le transcendant, d'où l'appellation d'*esprit*. » Il est à noter que le vocabulaire moderne n'adhère pas à la terminologie de Bonaventure, dont Dante est beaucoup plus proche. Dans un autre passage encore, Bonaventure exprime cette condition du « te sovra te », lorsqu'il illustre celle de l'esprit qui, rétabli dans ses vertus (comme Dante au sommet de son parcours de purgation), « manuduci potest per semetipsam » : « Et ideo mens nostra tantis splendoribus irradiata et superfusa, nisi sit caeca, manuduci potest per semetipsam ad contemplandam illam lucem aeternam. » (*ibid.*, III, 7, p. 70.)

56. *Ibid.*, I, 7, p. 32-34. On devrait d'ailleurs faire encore appel à d'autres passages de l'*Itinerarium*, qui tous convergent, comme celui-ci : « Et quoniam, ubi quis ceciderit, necesse habet ibidem recumbere, nisi apponat quis et *adiiciat, ut resurgat.* » (*Ibid.*, IV, 2, p. 72 ; la citation en italique provient de *Is.*, XXIV, 20.)

57. « *In exitu Israël de Aegypto* / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto » (*Purg.*, II, 46-48 : « *In exitu Israël de Aegypto* » / chantaient-ils tous ensemble à l'unisson »).

[...] primum gradum ascensionis collocemus in imo, ponendo totum istum mundum sensibilem nobis tanquam speculum, per quod transeamus ad Deum, opificem summum, *ut simus veri Hebraei transeuntes de Aegypto ad terram patribus repromissam*<sup>58</sup>.

De nombreuses autres allégations seraient aptes à expliquer cette dense trame de renvois. Il suffira d'évoquer ici les différentes natures de figures qui apparaissent à Dante et qui évoluent et conversent à côté de lui dans les trois royaumes. Leurs statuts sont bien distincts, comme Étienne Gilson l'a noté à plusieurs reprises<sup>59</sup> ; néanmoins, leur répartition serait incompréhensible d'un point de vue théologique, et esthétiquement inefficace, sans la distinction que fournit Bonaventure :

[...] omnes creaturae istius sensibilis mundi animi contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum, pro eo quod illius primi principii [...] exemplantis et ordinantis sunt *umbræ, resonantiae et picturae*<sup>60</sup>.

Si l'on prête attention à l'apparence et à la fonction des personnages qui apparaissent à Dante, il ne fait aucun doute que les *umbræ* appartiennent aux enfers<sup>61</sup> ; qu'au Purgatoire se déploient – dès le psaume initial entonné en chœur (« *In exitu Israël de Aegypto* » / cantavan tutti insieme ad una voce<sup>62</sup> ») – les *resonantiae*, immédiatement exaltées dans la rencontre avec le musicien Casella et le luthier Belacqua (chants II et IV) et qui se prolongent jusqu'à la fastueuse psalmodie inaugurant le dernier chant : « *Deus, venerunt gentes*, alternando / or tre or quattro dolce salmodia, / le donne incominciaro<sup>63</sup>... » ; et que les *picturae* d'une humanité faite à l'image et à la ressemblance du divin sont les bienheureux du Paradis, d'autant que le mystère même de la Trinité se résout, au terme du voyage, en une peinture humaine qui révèle le Christ au centre de la « circolazion » trinitaire :

Quella circolazion che sì concetta  
pareva in te come lume riflesso,  
da li occhi miei alquanto circunspetta,

Ce cercle ainsi conçu  
qui semblait en toi lumière réfléchie  
longuement contemplé par mes yeux

58. *Itinerarium mentis in Deum*, I, 9 ; éd. cit., p. 34 ; je souligne. Les “degrés” allégoriques sont du reste explicites, dans le vocabulaire propre à l'exégèse médiévale des Écritures, au chapitre IV, 6 (*ibid.*, p. 78).

59. Je renvoie surtout à l'essai *Qu'est-ce qu'une ombre*, in *Dante et Béatrice : études dantesques*, Paris, Vrin, 1974.

60. *Ibid.*, II, 11, p. 56.

61. « Noi passavam su per l'ombra che adona / la greve pioggia, e ponavam le piante / sovrà lor vanità che par persona. » (*Inf.*, VI, 34-36 : « Nous passions parmi les ombres que la pluie lourde / abat, et nous mettions les pieds / sur cette vanité qui semble corps. ») Les âmes que l'on rencontre au Purgatoire ont une autre apparence – au point d'inciter à les embrasser, que ce soit Casella d'abord (« Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto ! » : II, 79 : « Oh ombres vaines, sauf en leur apparence ! ») ou bien Stace plus tard, lequel, bien qu'en hommage aux vers et à la personne de Virgile, doit se reprendre : « quand'io dismento nostra vanitate, / trattando l'ombra come cosa salda » (*Purg.*, XXI, 135-136 : « puisque j'en oublie même notre vanité, / traitant les ombres comme corps solides »).

62. *Purg.*, II, 46-47 : « In exitu Israel de Aegypto » / chantaient-ils tous ensemble à l'unisson ».

63. *Purg.*, XXXIII, 1-3 : « *Deus, venerunt gentes*, entonnèrent alors, / alternant deux ou trois ou quatre chœurs / en double psalmodie, les dames... »

dentro da sé, del suo colore stesso, mi parve pinta de la nostra effige : per ch'il mio viso in lei tutto era messo.	à l'intérieur de soi, de sa même couleur, me sembla peint de notre image ; si bien que mon regard était tout en lui.
--	--

(*Par.*, XXXIII, 127-132.)

Il n'est donc pas inutile de rappeler que – presque telle une « mise en abyme » de ce traité – la présentation de saint Bonaventure au Paradis obéira à cet enchaînement étroit entre *resonantiae et picturae*, avec, d'un côté, le panégyrique élevé par saint Thomas se concluant en un mouvement de chant choral<sup>64</sup> et, de l'autre, l'éloge tissé par saint Bonaventure s'ouvrant par une spectaculaire (le terme provient de l'*Itinerarium*, II, 11) peinture de l'arc-en-ciel, parmi les tableaux les plus fascinants de tout le poème (s'il est vrai que, d'un point de vue théologique, l'homme et le divin se touchent *concolores – picturae* réciproques – dans l'« effigie » incarnée du Christ) :

Come si volgon per tenera nube due archi paralleli e concolori, quando Iunone a sua ancella iube, nascendo di quel d'entro quel di fori, a guisa del parlar di quella vaga ch'amor consunse come sol vapori, [...] così da quelle sempiterno rose volgiensi circa noi le due ghirlande, e sì l'estrema a l'intima rispuose.	Comme se ploient dans un tendre nuage deux arcs enchevauchés de mêmes teintes, lorsque Junon envoie sa messagère, et de l'arc intérieur naît celui du dehors, pareils au parler de cette errante qu'amour consuma, comme soleil la brume, [...] ainsi ces roses sempiternelles tournaient autour de nous en deux guirlandes, ainsi la lointaine répondit à la proche.
--	--

(*Par.*, XII, 10-21.)

### Un rêve français

Si le chant IV du premier cantique assume, mesure et absorbe en lui l'héritage classique, jusqu'à établir un canon, dont Dante fait lui-même partie, à la fois résumé et accomplissement de la tradition littéraire de l'« onrata nominanza<sup>65</sup> » (la « renommée ») ; en revanche, le chant V, peut-être le plus célèbre, le plus largement

64. « E moto a moto e canto a canto colse ; / canto che tanto vince nostre muse, / nostre serene in quelle dolci tube, / quanto primo splendor quel ch'e' refuse » (*Par.*, XII, 6-9 : « ajustant chant à chant, danse à danse ; / chant qui surpasse autant nos muses / et nos sirènes, en ces flûtes suaves, / qu'une lumière dépasse son reflet »).

65. « Quelli è Omero poeta sovrano ; / l'altro è Orazio satiro che vene ; / Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano. / [...] / Da ch'ebber ragionato insieme alquanto, / volsersi a me con salutevol cenno, / e 'l mio maestro sorrise di tanto ; / e più d'onore ancora assai mi fenno, / ch'e' sì mi fecer de la loro schiera, / sì ch'io fui sesto tra cotanto senno » (*Inf.*, IV, 88-102 : « c'est Homère poète souverain ; / après lui vient Horace satiriste ; / Ovide est le troisième, et Lucain le dernier. / [...] / Quand ils eurent conversé un peu ensemble, / ils se tournèrent vers moi en signe de salut, / et mon maître sourit de cet accueil, / mais ils me firent plus d'honneur encore, / car ils me mirent dans leur compagnie, / et je fus le sixième parmi les sages »). Dante est le sixième, en tenant compte de la primauté de Virgile : « Onorate l'altissimo poeta ; / l'ombra sua torna, ch'era dipartita. » (IV, 80-81 : « Honorez le très haut poète ; son ombre est revenue, qui nous avait quittés. »)

commenté et illustré de toute la *Comédie*, se mesure à l'héritage de la « matière de Bretagne », au cycle du *Graal* et au mythe de Lancelot, c'est-à-dire au plus prestigieux système épique contemporain. L'héritage de ce récit était déjà très présente dans le *Novellino*, où la « mort de mal d'amour » de la « demoiselle d'Escalot » – dont le petit navire funèbre, silencieux et solitaire, paré des draps les plus précieux, descend jusqu'à Camelot, avec pour seul message : « Et ainsi, brisée, je suis morte pour trop aimer<sup>66</sup> » – dicte l'un des épisodes d'épiphanie d'amour les plus héraldiques que connaisse la littérature médiévale. Chez Dante, l'évocation des deux amants suit un tercet qui convoque tout le genre et ses héros, du Pâris de l'*Iliade* au Tristan des chevaliers arthuriens de la *Table ronde* : « Vedi Pâris, Tristano<sup>67</sup> » ; e più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito, / ch'amor di nostra vita dipartille<sup>68</sup>. Ainsi introduite, l'histoire de Paolo et Francesca<sup>69</sup> prend immédiatement une connotation poétique, de poésie d'amour, qui exclut toute confusion possible avec l'héritage de Joseph d'Arimathie et du calice de la Cène ; devant la mémoire de Dante ils ne sont que « le donne antiche e' cavalieri ». Et c'est précisément la splendide série anaphorique des tercets qui convoquent toute la tradition de la théorie, philosophique et lyrique, d'amour, d'Andrée le Chapelain à Guido Guinizzelli :

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,	Amour, qui s'apprend vite au cœur gentil,
[...]	[...]
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,	Amour, qui force tout aimé à aimer en retour,
[...]	[...]

66. *Le Novellino*, 82 : « Ci conte comment la demoiselle d'Escalot se mourut pour l'amour qu'elle avait de Lancelot du Lac » ; tr. fr. de Charles-Albert Cingria.

67. Dans ses commentaires, Boccace donne un admirable résumé de l'aventure de Tristan : « Seguita poi : *Tristano*. Tristano, secondo i romanzi de' Franceschi, fu figliuolo del re Meliadus, e nepote de re Marco di Cornovaglia, e fu, secondo i detti romanzi, prode uomo della persona e valoroso cavaliere ; e d'amore men che onesto amò la reina Isotta, moglie del re Marco, suo zio, per la qual cosa fu fedito dal re Marco d'un dardo avvelenato. Laonde vedendosi morire ed essendo la reina andata a visitarlo, l'abbracciò e con tanta forza se la strinse al petto che a lei e a lui scoppì il cuore e così insieme morirono e poi furono similmente sepelliti insieme. Fu costui al tempo del re Artù e della Tavola Ritonda, ed egli ancora fu de' cavalieri di quella Tavola. » (*Esposizioni sopra la Comedia*, canto V, 1, éd. cit., p. 312 [« Vient ensuite celle de *Tristan*. D'après les romans des Français, Tristan était le fils du roi Méliadus et le neveu du roi Marc'h de Cornouaille, et selon lesdits romans il fut un homme vaillant de sa personne et un preux chevalier ; mais parce qu'il aima d'un amour coupable la reine Iseult, épouse de son oncle, le roi Marc'h, celui-ci le blessa d'un coup de dard empoisonné. Alors, se voyant mourir et la reine étant venue lui rendre visite, il l'embrassa et la serra si fort contre sa poitrine que leurs cœurs à tous deux éclatèrent et qu'ainsi ils moururent ensemble, puis furent de même ensemble ensevelis. Cela se passait à l'époque du roi Arthur et de la Table ronde, et Tristan fut aussi l'un des chevaliers de cette table. »])

68. *Inf.*, V, 67-69 : « Tu vois Pâris, Tristan » ; ainsi il m'en montra / et m'en désigna du doigt plus de mille / qu'amour ôta de notre vie ».

69. « I' cominciai : « Poeta, volentieri / parlerei a quei due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggieri » (V, 73-75 : « Je commençai : « Poète, volontiers / je parlerais à ces deux-ci qui vont ensemble, / et qui semblent si légers dans le vent. » »).

Amor, condusse noi ad una morte<sup>70</sup>.      Amour nous a conduits à une mort unique.  
(*Inf.*, V, 100-106.)

qui mène, comme à une fatale agnition qui se renouvelle, au livre de Lancelot, au seul « point » qui unit mémoire et acte, *mimesis* et événement :

Per più fiàte li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso ; ma solo un punto fu quel che ci vinse. Quando leggemmo il disiato riso esser baciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso, la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse : quel giorno più non vi leggemmo avante.	Plusieurs fois la lecture nous fit lever les yeux et décolora nos visages ; mais un seul point fut ce qui nous vainquit. Lorsque nous vîmes le rire désiré être baisé par tel amant, celui-ci, qui jamais plus ne sera loin de moi, me baisa la bouche tout tremblant. Galehaut fut le livre et celui qui le fit ; ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant.
--	---

(*Inf.*, V, 130-138.)

Du long et complexe roman *Lancelot du Lac*, le récit dantesque ne considère que le chapitre final, « Le triomphe de l'amour<sup>71</sup> », et plus précisément encore les scènes clés qui conduisent au rendez-vous secret entre Guenièvre et Lancelot, favorisé et préparé par l'ami de ce dernier, Galehaut – en italien Galeotto, passé dans la langue, précisément, avec le sens d'« entremetteur », par antonomase –, et avec l'assistance de la dame de Malehaut. Toutefois, dans le texte français, l'épisode du baiser n'est pas le fait du chevalier, mais de la reine ; de sorte que Dante conserve et attribue à Paolo ce « tutto tremante<sup>72</sup> » qui provient intact de Lancelot. Et du point culminant de la rencontre,

Alors ils s'éloignent tous les trois et font semblant de converser. La reine voit que le chevalier n'ose en faire plus. *Elle le prend par le menton*, et devant Galehaut, l'embrasse très longuement, de telle sorte que la dame de Malehaut comprit qu'elle l'embrassait<sup>73</sup>.

70. La première définition cite, presque à la lettre, le manifeste du *Stil novo* : « Al cor gentil rempaira sempre amore » ; la seconde traduit une « règle » du *De Amore. Libri tres* d'André le Chapelain : « Amor nil posset amori denegare » (liv. II, chap. 8 : « De regulis amoris », § 48, règle XXVI) ; la troisième n'est pas une citation, mais le douloureux aveu de sa propre mort.

71. Développement d'un roman de Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette* (ca 1180), ce « Lancelot en prose » (ca 1225) est conservé sous la cote Ms. fr. 768 de la BnF, et a été édité (avec transcription en français moderne en regard), d'après l'édition d'Elspeth Kennedy : *Lancelot du Lac*, texte présenté, traduit et annoté par François Mosès, préface de Michel Zink, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1991 ; chap. LI : « Le triomphe de l'amour », p. 785-913. Dante reprend pour son chant la partie finale, p. 894-909.

72. À l'approche de la première rencontre, un tremblement de passion et de crainte s'empare de Lancelot : « À la nuit, Galehaut vient retrouver son compagnon. Il lui rapporte ce qu'il a vu et lui dit que la reine est dans une grande impatience de le voir. Le chevalier en tremble de peur et de joie » (*Lancelot du Lac*, éd. cit., p. 870-871) ; de même juste après, à l'apparition de la reine : « Ils arrivent devant la reine. Le chevalier tremble si fort qu'il a beaucoup de mal à la saluer. Il a perdu toutes ses couleurs et la reine s'en étonne [...] il garde les yeux baissés, comme s'il était honteux » (*ibid.*, p. 876-877).

73. *Ibid.*, p. 895.

Dante rappellera non seulement le baiser, mais aussi le geste énergique de la reine, l'appliquant – en une égale responsabilité d'amour mais avec une fonction totalement opposée – à l'apparition désirée de Béatrice au Paradis terrestre. Affligé par le réquisitoire de sa dame, qui occupe toute la première partie du chant XXXI, le poète reste tête basse, mais Béatrice – du même geste souverain que Guenièvre – l'oblige à relever le menton, ce que Dante ne fait qu'avec une extrême lenteur et avec peine, imitant le geste – amèrement renversé – de Lancelot :

Quali fanciulli, vergognando, muti  
con li occhi a terra stannosi, ascoltando  
e sé riconoscendo e ripentuti,  
tal mi stav'io; ed ella disse : « Quando  
per udir se' dolente, *alza la barba,*  
e prenderai più doglia riguardando. »  
Con men resistenza si dibarba  
robusto cerro, o vero al nostral vento  
o vero a quel de la terra di larba,  
*ch'io non levai al suo comando il mento ;*  
*e quando per la barba il viso chiese,*  
ben conobbi il velen de l'argomento.  
(*Purg.*, XXXI, 64-75 ; je souligne.)

Comme les enfants, honteux, qui se tiennent  
muets, les yeux à terre, en écoutant,  
reconnaissant leur faute, et repentis,  
tel je me tenais ; et elle dit : « Puisque tu es  
affligé à m'entendre, *lève la barbe,*  
tu seras encore plus triste en me regardant. »  
On déracine avec moins d'efforts  
un chêne robuste, ou par mistral,  
ou par le vent de la terre de Jarbas  
*que je ne levai le menton, sur son ordre ;*  
*et quand elle dit « la barbe » au lieu des yeux,*  
je reconnus trop bien le venin de ce mot.

La scène, hautement symbolique, du baiser de Guenièvre à Lancelot demeure fixée à jamais dans la mémoire de Dante, et – finalement apaisée – elle reviendra dans le *Paradis*, teintée d'une ironie plus légère, et toujours à travers Béatrice qui assiste à l'éloge trop long que Dante tisse de la noblesse et notamment de sa propre famille devant Cacciaguida ; l'allusion se déplace alors des deux amants du roman aux témoins, plaçant Béatrice dans la position de la dame de Malehaut qui contemple le duo intime des deux personnages au premier plan :

onde Beatrice, ch'era un poco scevra,  
ridendo, parve quella che tossio  
al primo fallo scritto di Ginevra.  
(*Par.*, XVI, 13-15.)

d'où Béatrice, qui était un peu à l'écart,  
riant, sembla celle qui se mit à tousser  
à la première faute qu'on décrit de Guenièvre.

[Guenièvre] — Et depuis quand m'aimez-vous tant ?

[Lancelot] — Dame, depuis le jour que je fus appelé chevalier ; et pourtant je ne l'étais pas.

[Guenièvre] — Par la foi que vous me devez, d'où vous est venu cet amour que vous avez mis en moi ?

Tandis que la reine prononçait ces paroles, la dame du Pui de Malehaut toussa tout exprès et releva la tête, qu'elle tenait jusque-là baissée<sup>74</sup>.

C'est là que culmine la présence aiguë du cycle arthurien dans la *Comédie*. Mais il faut, pour conclure, réfléchir sur ce « rappel du palimpseste » dans l'écriture de Dante. Dante n'est pas – pas plus ici que dans tout autre matière de citation – le narrateur qui réécrit, qui altère pour renouveler, qui camoufle ou combine ; non,

74. *Ibid.*, p. 888-889.



Dante procède toujours par apex absolus, il s'empare du drame à son sommet et l'accélère par saccades, de cime en cime, par fulgurations qui – comme des coups de sabre – transpercent et pénètrent pour toujours le récit. C'est là, au fond du puits de l'*Enfer*, que gisent les traîtres au plus sacré des liens du sang, les frères Napoléon et Alexandre degli Alberti, comtes de Mangona, qui, selon d'anciennes gloses, « parvinrent à une telle colère et une telle cruauté d'âme que l'un tua l'autre et qu'ensemble ils moururent » [« vennero a tanta ira e a tanta malvagità d'animo, che l'uno uccise l'altro e insieme morirono »]. Dante les évoque avec un tranchant qui éblouit et le texte et sa source :

D'un corpo usciro ; e tutta la Caina	Ils sont nés d'un même corps ; et tu pourras
potrai cercare, e non troverai ombra	[fouiller toute la Caïne, tu n'y trouveras pas une [ombre
degna più d'esser fitta in gelatina :	plus digne d'être figée en gélatine ;
non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra	pas même celui-là dont Arthur
con esso un colpo per la man d'Artù ;	perça d'un coup d'épée la poitrine et
non Focaccia; non questi che m'ingombra	[l'ombre ; ni Focaccia ; ni celui-ci qui m'encombre
col capo sì, ch'ì non veggio oltre più ;	[tant avec sa tête, que je ne vois pas au-delà,
[...].	[...].

(*Inf.*, XXXII, 58-64.)

« Non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra » ; en un vers se ramasse l'histoire et la mort de Mordret qui, parce qu'il voulut prendre son royaume à son père, fut transpercé par ce dernier de part en part, comme le conte *La Mort le roi Artu*, et dont un rayon de soleil traversa si ouvertement la blessure, lorsque l'épée en fut retirée, que Girflet le vit<sup>75</sup>. Mais au *sublime d'en haut*, à ce foudroiement de lumière, Dante fait suivre immédiatement le *comique d'en bas*. Ainsi, cette fulgurance n'est-elle pas encore passée que déjà nous en sommes à Focaccia et à cette autre carcasse de damné qui « encombre » le passage.

Comme en un *Magnificat* renouvelé, à la fois humble et tragique, la *Comédie* abaisse et élève, elle renverse et conjugue le bas et le sublime. Dernier exemple que j'évoquerai, dans ce même registre et dans ce « rêve français », l'apparition qui – dans l'un des chants à l'invention la plus surréelle de l'*Enfer*, celui de Mahomet<sup>76</sup> – laisse Dante effaré, l'apparition de Bertrand de Born, poète et personnalité éminente de Gascogne, qui passe séparé de lui-même, disloqué en deux tronçons :

75. « Et l'estoire dit que après l'estordre del glaive passa par la mi plaie uns rais de soleil si apertement que Girflet le vit » (*La Mort le roi Artu : roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1996, 3<sup>ème</sup> éd., p. 245).

76. Le schisme, la division, fend, par « contrappasso » (le terme est prononcé uniquement dans ce chant, en clausule, *apax* de toute la *Comédie* ; XXVIII, 142 ), le corps même du schismatique, en une repoussante anatomie : « Tra le gambe pende van le minugia ; / la corata pareva e 'l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia » (*Inf.*, XXVIII, 25-27 : « Ses boyaux pendaient entre ses jambes ; / on voyait les poumons, et le sac affreux / qui fabrique la merde avec ce qu'on avale. »)

Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,  
 un busto senza capo andar sì come  
 andavan li altri de la trista greggia ;  
 E 'l capo tronco tenea per le chiome,  
 pesol con mano a guisa di lanterna :  
 e quel mirava noi e dicea : « Oh me ! »  
 Di sé facea a se stesso lucerna,

ed eran due in uno e uno in due ;  
 com'esser può, quei sa che sì governa.

(*Inf.*, XXVIII, 118-126.)

Je vis, en vérité, et crois encore le voir,  
 un corps aller sans tête, comme faisaient aussi  
 les autres qui formaient ce triste troupeau.  
 Il tenait sa tête coupée par les cheveux,  
 suspendue à la main comme une lanterne,  
 elle nous regardait, et disait : « Hélas ! »  
 De soi-même à soi-même il faisait un  
 [flambeau ;  
 ils étaient deux en un, et un en deux :  
 comment cela se peut, seul le sait qui  
 l'ordonne.

Or, si l'image du tronc qui porte sa propre tête en guise de lanterne est tout à fait française, elle n'est pourtant pas, à ses origines, un récit de damnation, mais bien d'un haut martyr et miracle, celui de saint Denis, patron de Paris et saint céphalophore, représenté en mille lieux, sur les portails des cathédrales, et vénéré, tenant sa tête dans ses mains, telle une offrande et un avertissement. Ainsi, en s'attachant non pas au sens mais à l'évidence du signe, Dante composait – à travers saints et damnés – une encyclopédie de gestes et d'icônes, les fixant dans l'instant le plus dramatique de leur apparition, un instant d'éternité.

Nul mieux qu'Osip Mandel'stam n'a saisi cette manière d'« attraper au vol de mémoire » le geste singulier pour le pétrir – comme des membres – en une unique histoire et un seul corps d'éternité :

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, entraînaient 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<sup>77</sup>.

Ainsi est-ce dans cette « coloration géologique<sup>78</sup> » de la mémoire de toute l'humanité que vit et se représente pour nous le poème de Dante – vertige infini.

#### SÉMINAIRE

Le séminaire 2009-2010 a été consacré au commentaire de Boccace (*Enfer*, chants I-XVII).

#### PUBLICATIONS

##### Livres

Ossola C., *Il continente interiore. Cinquantadue stazioni*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 224 [Prix « Cesare Pavese » 2010 et prix « Città di Pisa », 2010 pour les essais].

Ossola C., *Molteplicità e coerenza. Il lascito di Calvino al XXI secolo*, Torino, Giappichelli, 2010, pp. 56.

77. O. Mandel'stam, *Entretien sur Dante*, trad. cit., chap. XI, p. 80.

78. *Ibid.*, chap. II, p. 65-66.

Ungaretti G., *Silenzio*, Col testo originale di Edgar A. Poe e la traduzione di Charles Baudelaire, a cura e con Introduzione di C. Ossola, Alpignano, Tallone, 2009, pp. 90.

Bossuet J.-B., *Sobre los ángeles de la guarda*, Edición y Introducción de C. Ossola, Madrid, Siruela, 2010, pp. 132.

Ossola C., éd., *La cultura: una vocazione umanistica*, Torino, UTET, 2009, pp. 680 ; *Introduzione*, pp. 3-4 ; *Conclusioni*, pp. 649-655.

## Articles

Ossola C., « Pontius, te souvient-il ? », in *Ponzio Pilato. Per la storia di un mito*, éd. Giacomo Jori [*Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XLV, 2009, 3], pp. 515-533.

Ossola C., « "La più grande rivoluzione". Cristianesimo e Europa », in *Italianieuropei*, 2010, 3, pp. 12-16.

Ossola C., « Matrici di valori. Coerenza e permeabilità », in *Le conferenze a classi riunite*, Roma, Accademia dei Lincei, 2010, pp. 7-23.

Ossola C., « "Consistency". Un legado para el siglo XXI », in *La Literatura y sus Mundos*, X Lecturas Fundación M. Botín, Santander, Fundación M. Botín, 2010, pp. 297-315.

Ossola C., « Comme une blessure de lumière dans l'obscurité », Ungaretti poète européen, *Poésie*, 2010, n° 130, pp. 143-167.

Ossola C., « Le paradoxe herméneutique », in Berthoz A., Ossola C. et Stock B. (dir.), *La pluralité interprétative* (« Conférences » du Collège de France), mis en ligne le 24 juin 2010 [conferences-cdf.revues.org/154], pp. 14. Édition en volume : Paris, Collège de France, 2010, pp. 57-74.

## ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

### Colloques

#### *Dante au Collège de France*

Les 4 et 5 décembre 2009 s'est tenu le colloque *Dante au Collège de France*, organisé en collaboration avec l'Istituto Italiano di Cultura de Paris et la Società Dante Alighieri – Comité de Paris, avec la participation de :

#### I. Dante au Collège de France

M. Pierre Brunel, Université de Paris IV-Sorbonne : *Les origines de la présence de Dante à la Sorbonne et au Collège de France*.

M. Yves Bonnefoy, Collège de France : *Dante et les mots*.

M. Brian Stock, University of Toronto (Canada) : *Etienne Gilson : art, littérature et la philosophie de Dante*.

#### II. Enfer, Purgatoire, Paradis

M. Karlheinz Stierle, Universität des Saarlandes (Allemagne) : *Au seuil de la « selva oscura »*.

M<sup>me</sup> Jacqueline Risset, Université de Roma III (Italie) : « *Dolce color d'oriental zaffiro* »

M. Jean Delumeau, Collège de France : *La construction du Paradis*.

M. François Livi, Université de Paris IV-Sorbonne : *L'imagination poétique comme interprétation du dogme. Regards sur le 'Paradis' de Dante*.

M. Gerhard Wolf, Kunsthistorisches Institut in Florence (Italie) : « *Mi parve pinta de la nostra effige* ».

### III. Paradis XXXIII

M. Marco Maggi, Université de Lugano (Suisse) : « *ciò ch'è dico è un semplice lume* » (v. 90).

M. Carlo Ossola, Collège de France : « *...d'un fante / che bagna ancor la lingua a la mammella* » (vv. 107-108).

M<sup>me</sup> Mira Mocan, Université de Roma III (Italie) : « *A l'alta fantasia qui mancò possa* » (v. 142).

M. Corrado Bologna, Université de Roma III (Italie) : « *Ma già volgeva il moi disio e 'l velle* » (v. 143).

M. Stefano Prandi, Université de Bern (Suisse) : « *Si come rota ch'igualmente è mossa* » (v. 144).

*Franz Cumont revient au Collège de France. Rome et ses religions : culte, morale, spiritualité*

Le 31 mars 2010, *Franz Cumont revient au Collège de France. Rome et ses religions : culte, morale, spiritualité* : journée d'étude organisée à l'occasion de la réédition de *Lux Perpetua* (Bibliotheca Cumontiana, *Opera maiora 2* / Nino Aragno Editore, Turin, 2010) par les professeurs Carlo Ossola et John Scheid, avec la participation de :

MM. Carlo Ossola et John Scheid, Collège de France : *Introduction*.

M. Walter Geerts, Université d'Anvers (Belgique) - Academia Belgica, Rome (Italie) : *Cumont, l'Academia belgica et la Bibliotheca Cumontiana*.

M. Bruno Rochette, Université de Liège (Belgique) : *Rééditer Lux Perpetua : pour qui, pourquoi ?*

M. Michel Tardieu, Collège de France : *La controverse de la Mithrasliturgie chez Cumont*.

M<sup>me</sup> Françoise Van Haepere, Université de Louvain (Belgique) : *Des 'médecins de l'âme'. Les prêtres des religions orientales, selon Cumont*.

M. Robin Lane Fox, Université d'Oxford (Royaume Uni) : *Astrology and Cognitive Dissonance*.

M. Danny Praet, Université de Gand (Belgique) : *L'apport des Scripta Minora à l'étude des liens entre philosophie et religion dans la pensée et les travaux de Franz Cumont*.

M. Carlos Levy, Université de Paris IV-Sorbonne : *Le problème de l'immanence dans Lux Perpetua*

M<sup>me</sup> Corinne Bonnet, Université de Toulouse, UTM : *Lux Perpetua : un testament spirituel ?*

## Activité de M<sup>me</sup> Christine Jacquet-Pfau, maître de conférences

### *Publications*

#### Ouvrages

Hudelot C. et Jacquet-Pfau C. (éd.), *Sciences du langage et demandes sociales. Actes du colloque 2007 de l'Association des Sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009.

Gruaz C. et Jacquet-Pfau C. (éd.), *Autour du mot : pratiques et compétences. Séminaire du Centre du français moderne*, Tome 2, 2006-2009, Limoges, Lambert-Lucas, 2010.

#### Article

Jacquet-Pfau C., Sablayrolles F. et Humbley J., « Emprunts, créations sous influence et équivalents », dans Van Campenhoudt M., Lino T. et Costa R., *Passeurs de mots, passeurs d'espoir : lexicologie, terminologie et traduction face au défi de la diversité. Actes des Huitièmes Journées scientifiques du réseau de chercheurs Lexicologie, Terminologie, Traduction (LTT), Lisbonne, 15-17 octobre 2009*, Paris, Éditions des Archives contemporaines (sous presse).

### *Colloques et conférences*

« Emprunts, créations sous influence et équivalents, Huitièmes Journées scientifiques du Réseau LTT (Lexicologie, Terminologie, Traduction), *Passeurs de mots, passeurs d'espoir : lexicologie, terminologie et traduction face au défi de la diversité*, Lisbonne, 15-17 octobre 2009 [en collaboration avec Jean-François Sablayrolles et John Humbley].

« Analyse de la variation dans les dictionnaires informatisés : l'exemple du *Nouveau Petit Robert 2009* », Centre français moderne (CFM), Paris, 21 octobre 2009.

« Norme et usages orthographiques à travers trois dictionnaires de langue contemporains », Colloque *Dimensions (visions et représentations) sociolinguistiques dans les dictionnaires*, Université de Picardie, Faculté des Cultures et Langues, 10 et 11 décembre 2009.

### *Exposition*

Direction de l'exposition éditoriale « Dictionnaires et francophonie », *La Journée des dictionnaires*, Colloque international, Université de Cergy-Pontoise, 26 mars 2010.

### *Enseignement*

L'enseignement est dispensé à l'INALCO : « Sémantiques et structuration du lexique » (cours « transversal » destiné aux étudiants de licence 2<sup>e</sup> année) ; « Pratiques textuelles et usages », « Outils et ressources multilingues » (INALCO, Licence 2<sup>e</sup> année de Traitement numérique multilingue) ; « Lexique et morphologie » (INALCO, Master 1 Pro Textes, Informatiques, Multilingue).

