

DAMNATION ET DAMNES DANS L'ENFER DE DANTE

Le sujet de cette conférence, tel qu'il est formulé, propose une réflexion sur le rapport entre un concept abstrait (la « damnation ») et les formes concrètes (les « damnés ») qui donnent corps et image à cette abstraction dans *l'Enfer* de Dante, c'est-à-dire dans la première *cantica* de la *Comédie*.

Je ne veux pas, aujourd'hui, traiter ce rapport en « dantologue », en spécialiste de la culture du Moyen-Age. Pour les dantologues, en effet - et il y en a eu, et il y en a encore d'excellents en France, aussi bien parmi les philosophes et les historiens des idées que parmi les critiques littéraires - cette abstraction implique - et avec justesse - tout un cadre idéologique à étudier, la foi de Dante et en même temps ses sources philosophiques et théologiques (de Gilson à Pézard), ses références à l'antiquité classique et le rapport spécifique qu'elle établit chez Dante avec un univers culturel chrétien (de Renaudet à Renucci).

Si l'on pouvait remarquer en passant une chose, c'est que, dans l'éclaircissement de ce « monde » dantesque, les dantologues de notre siècle ne sont pas plus d'accord que les commentateurs du temps de Dante. Pour ceux-ci, le texte de Dante était avant tout un texte sacré, qu'on devait affronter, pour tirer de sa richesse toute l'utilité morale nécessaire, avec les procédés qu'on employait pour les textes sacrés, à commencer par la Bible.

Nos contemporains sont moins naïfs, même quand ils participent de la foi de Dante (ce qui n'est pas toujours le cas) : ils ont, avec le recul du temps, des moyens historiques plus efficaces, et ils sont d'autant plus lucides qu'ils se sentent moins *impliqués* dans le monde de Dante. Et tous leurs travaux ont été, dans leur ensemble, très utiles, ont donné des résultats qu'on ne peut plus

ignorer. Ils ont détruit, par exemple, le mythe *thomiste* de Dante (la *Comédie* comme versification de la *Summa Theologica* de saint Thomas), mythe que les néo-thomistes ont toujours essayé de relancer. Ils ont mis en relief les complexités, les contradictions, les audaces de Dante, la richesse, en somme, d'un monde élaboré d'une façon personnelle. Ils ont aussi mis en évidence le rôle important et capital (que le livre de Curtius sur *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin* a encore récemment souligné) que la culture latine classique, de Cicéron à Virgile, a joué dans l'esprit de Dante. Il reste, néanmoins, une marge d'obscurité, ou d'ambiguïté, dans ce texte : le procédé de l'allégorie employé par Dante, la multiplicité des symboles donnent à ce texte (dont la lettre est presque toujours assez claire) une étrange duplicité, ou au moins une double épaisseur, qui échappe à un éclaircissement total. Cela crée, chez les « dantistes » tout court – et il y en a, surtout parmi les professeurs – une acceptation mystique du texte, un acte de foi dans son inépuisable richesse ; mais aussi – paradoxalement, comme résultat de ce travail d'herméneutique historique – une relative méfiance du lecteur, une perplexité critique qui puise dans le travail *historique* des autres les raisons mêmes d'un certain éloignement par rapport au texte.

La réaction est déjà exprimée en 1854, d'une façon simpliste mais éloquente, par Sainte-Beuve, dans une *Causerie du lundi* consacrée à la traduction de Dante par M. Mesnard, magistrat et homme politique :

« S'il nous est donné aujourd'hui, grâce à tant de travaux dont il a été l'objet, de le mieux comprendre dans son esprit, et de le révéler inviolablement dans son ensemble, nous ne saurions abjurer (...) notre goût intime (...) : plus il est de son siècle, moins il est du nôtre ».

Un Dante *expliqué* semblerait alors devenir un Dante *classé* et, en un mot, un poète pour « spécialistes ».

Mais je ne veux pas non plus traiter le problème en « critique littéraire », c'est-à-dire par une analyse de l'ensemble de *l'Enfer*, de sa structure dans la disposition des damnés par rapport à leurs fautes (que Dante lui-même, d'ailleurs, nous explique dans le chant XI par la bouche de Virgile, et qui part de la classification, déjà fondamentale dans *l'Ethique* d'Aristote, entre incontinence, violence, et fraude) et du rapport entre cette structure morale et le paysage qui la concrétise dans un spectacle toujours renouvelé aux yeux de Dante. C'est un abîme qui s'ouvre, immense, près de Jérusalem, et qui descend et se rétrécit en une succession de cercles jusqu'au centre de la terre, une sorte d'amphithéâtre qui paraissait déjà à Goethe (article de 1826) une invention « plutôt d'ordre rhétorique que poétique », ne correspondant pas aux « grandes

qualités spirituelles et morales du poète », qui « excite » mais ne « satisfait » pas notre imagination : « ... La disposition même des lieux de l'Enfer a quelque chose de « micromégique » et, partant, de troublant », ajoute Goethe.

A quoi un autre poète, anglais celui-ci, Eliot, a répondu plus récemment (1955) que l'imagination visuelle de Dante correspond à une habitude psychologique de la « vision » propre à son époque, que nous devons essayer de reconstituer en nous-mêmes pour comprendre que l'enfer « ... n'est pas un lieu mais un état », une condition, et que de ce point de vue toute la poésie de Dante se concrétise dans une « vaste métaphore ».

La discussion, on le voit, impliquerait un jugement sur l'ensemble du poème dantesque : mais elle nous ramène, de toute façon, à cette opposition entre goût poétique du Moyen Age et sensibilité moderne que nous avons remarquée tout à l'heure.

Là aussi, on est divisé sur le caractère relativement « historique » ou le caractère « absolu », éternel, de la poésie de Dante. Ou bien l'on transpose ce caractère historique sur le plan d'une allégorie éternelle de l'esprit, et l'on accepte tout ; ou l'on refuse cette vision de l'homme *naturaliter* médiéval, et l'on est réduit à la lecture anthologique, à un choix de fragments. Paradoxalement, la lecture « historique » devient alors lecture « atemporelle » : Eliot affirme, en effet, que l'on lit mieux si l'on ne connaît presque rien de l'auteur et de son temps, que l'érudition est un obstacle. Mais Goethe, qui déjà en 1787, à Rome, était tout à fait enclin à juger *l'Enfer* « abominable » et qui invitera plus tard à bannir les « moisissures verdâtres de l'Enfer dantesque », choisira, en 1805, pour exprimer son admiration, un épisode féroce et macabre plus lié à cette sensibilité médiévale qu'il refuse. « Les quelques tercets », écrit-il, « que Dante consacre à Ugolin et à ses enfants mourant de faim, appartiennent à ce que la poésie a produit de plus haut ». Poésie sublime de la *paternité*, diront d'autres, sublime et éternelle et qui s'exprime pourtant par la bouche d'un damné.

Ce qui amènerait - et a amené le plus grand critique du XIX^e siècle italien, Francesco de Sanctis - à séparer le monde *intentionnel* de Dante (c'est-à-dire, en ce qui nous concerne, *la damnation*) du monde *réel* du poète, pas toujours correspondant au premier (pour nous, *les damnés*). Les hésitations, les perplexités auxquelles j'ai fait allusion, se préciseraient alors au seuil d'un constat plus précis : celui d'une véritable contradiction entre ce que Dante a voulu faire et ce qu'il a fait en réalité. Un Dante, au fond, grand poète malgré lui. La critique nous amènerait alors à un problème d'esthétique plus vaste et plus complexe.

Je m'arrêterai là, pour l'instant, pour préciser que je voudrais, aujourd'hui, traiter le sujet plus simplement en « lecteur ». Un lecteur, bien entendu, qui tient compte de ces problèmes et de ces discussions ; je ne crois pas (comme Eliot semble y croire) à une sorte de degré zéro de la lecture. Je crois, au contraire, que tout élément d'ordre *historique*, et toute conscience *historique* d'un problème tel qu'il s'est formulé et développé au sujet d'un certain poète, sont indispensables à la compréhension de la *poésie* tout court. Je crois, de plus, que nous-mêmes, en tant qu'individus historiquement définis, ne pouvons pas ne pas porter en nous-mêmes ces problèmes. Mieux vaut donc en avoir conscience que prétendre les ignorer : il est préférable de nous situer dans notre inévitable rapport historique avec la poésie que de croire à la pureté originelle de notre goût subjectif et aux instruments éternels et atemporels de notre raison.

Et pour un lecteur de la *Comédie* (et de *l'Enfer*, surtout) cela veut dire se reposer le problème du rapport entre théologie et poésie. Vieux problème, débattu tout au long du Moyen Age, et loin d'être périmé (cf. J. Wahl). Or l'évolution de ce problème a déterminé la trajectoire même de la fortune de Dante, et en tous cas a toujours été étroitement liée au jugement de fond sur son poème. Ce qui faisait pour ses contemporains la grandeur de son poème devient, au XVIII^e siècle, et après des siècles de perplexité, de dédain et même d'oubli (ce qui paraît assez extraordinaire dans un pays qui passe de la civilisation de l'Humanisme à celle de la Contre-Réforme), sa limite, et cela justement pour le philosophe italien qui a redécouvert Dante et a le plus contribué à en souligner la poésie : Vico, pour lequel Dante aurait été encore plus grand poète s'il avait été moins théologien. Pour les hommes du Moyen Age l'imagination poétique de Dante, ses rencontres avec les damnés, n'étaient justifiées que par une leçon morale et théologique. Pour les lecteurs modernes - et Vico est pourtant catholique - la damnation, l'intention théologique de Dante, devient un obstacle mis par son époque au libre déploiement de son tempérament poétique, à la figuration de *son* monde de damnés.

Or les deux aspects du problème apparaissent à une première lecture de *l'Enfer*. On peut discuter en effet sur la signification exacte de la « forêt obscure » dans laquelle Dante imagine s'être égaré, des trois « bêtes féroces » qui barrent le chemin qui mène à la colline illuminée par le Soleil, de l'apparition de Virgile et de sa prophétie sur le « *Veltro* » (le Lévrier) qui libèrera les hommes de la Louve qui a réduit Dante à la limite du désespoir. Ce qui est sûr, en tous cas, dans ce premier chant où la parole est toujours contrainte par son sens allégorique à rompre la cohérence du récit littéral, c'est que Dante veut exprimer une situation de vice, C'est-à-dire d'habitude du

péché, qui risque de l'amener au désespoir quant à ses possibilités de salut ; et que, pour dépasser cette situation statique, Virgile lui propose, d'une façon brusque mais linéaire, un voyage dans les trois royaumes de l'au-delà (*Inf.*, I, 112-117) :

« Aussi je pense et je juge que pour toi le mieux est de me suivre, et je serai ton guide, et je t'arracherai d'ici à travers les lieux éternels, où tu entendras des clameurs de désespoir, où tu verras les antiques âmes dolentes qui, par leurs cris, proclament toutes la seconde mort... »

La « seconde mort » : celle, définitive, de l'âme, c'est-à-dire la damnation. Telle est donc la signification chorale et unitaire de la première partie du voyage de Dante : constater visuellement les effets épouvantables du péché (la damnation) et, donc, amener Dante à une libération *convaincue* de ce péché. A ce moment, la situation de Dante devient le symbole de la situation de l'homme pécheur ; c'est de cette conviction, en effet, que naît l'expression poétique, à savoir la conscience de l'utilité, plus, de la nécessité de transmettre aux autres cette expérience :

« ...O muses, O génie sublime, maintenant aidez-moi : ô mémoire qui as écrit ce que j'ai vu, ici va se montrer ta noblesse » (II, v. 7-9).

La damnation est donc d'abord un postulat, dans *l'Enfer*, c'est un spectacle objectif, créé par la justice de Dieu, et que « va retracer », comme l'écrit Dante, « sa mémoire qui ne se trompe pas » (II, v.9). Si la passion humaine, dans tous ses aspects et toutes ses *tendances*, des plus nobles apparemment aux plus basses, remplit *l'Enfer* d'une façon exclusive, c'est que *l'Enfer* surgit, justement, d'une conception *exclusive* des passions des hommes sur la terre, de la constatation d'une passion qui ne connaît pas, objectivement, de limites au-dehors et au-dessus d'elle, qui nie, de cette façon, Dieu et le but céleste assigné à la vie terrestre de l'homme, et qui mérite donc la damnation. Quand, en effet, Dieu est présent dans *l'Enfer*, même implicitement, il est présent seulement en tant que juge inexorable, terrible justicier, pour toujours, de créatures qui ne l'ont pas reconnu, qui ont péché avant tout par cet orgueil *humain* qui est préliminaire à tout autre péché. Dieu, en tant que créateur de damnation, « adversaire de tout mal » (II, v.16), est donc pour Dante, au début de *l'Enfer*, un *préjugé*, dans le sens étymologique du terme : une sanction éternelle qui contraint Dante, qui lie sa condition de voyageur *privilegié* à un impératif d'obéissance absolue, et oblige sa « mémoire » à la fidélité par rapport à un monde d'outre-tombe dont il n'est pas responsable :

« ... O vengeance de Dieu, combien tu dois être redoutée de quiconque lit ce qui apparut alors à mes yeux » (XV, v.16-18).

Ce privilège représente donc pour Dante une lourde tâche à assumer, et il en a conscience dès le début, lorsqu'il exprime à Virgile ses doutes sur la mission qui lui est assignée :

« ... Je ne suis pas Enée, je ne suis pas Paul : ni moi ni personne ne me croit digne de cela. » (II, v.32-33).

En repoussant les scrupules de Dante, en invoquant la volonté du ciel, Virgile démontre justement - d'une manière implicite - que Dante est digne d'Enée et de Paul : il s'agit donc d'une fausse objection, qui vaut par sa négation, par la légitimité assurée à Dante dans la ligne de la grande tradition eschatologique classique et chrétienne (liées, pour Dante et pour de nombreux intellectuels du Moyen Age, par un rapport de continuité *providentielle*). Choisi comme chrétien, Dante l'est aussi comme poète, c'est-à-dire comme quelqu'un capable d'exprimer de la façon la plus haute et efficace son voyage : son humilité de disciple par rapport à Virgile a elle aussi une fonction d'antiphrase, destinée à être explicitée dans la consécration que Dante reçoit au chant IV par les grands poètes classiques, qui l'accueillent parmi eux comme « sixième » dans ce château des hommes illustres de l'Antiquité que Dante érige volontairement à l'intérieur de la zone beaucoup plus limitée et imprécise du limbe scolastique (IV, v. 100-102).

Il n'empêche que cette double consécration pourrait être considérée comme un premier péché - également préalable - d'orgueil, de la part de Dante. La mission que Dieu lui confie est en réalité la traduction poétique de la vision que Dante a de lui-même : il avouera d'ailleurs, au chant XIII du *Purgatoire* (v.136-138), qu'il redoute pour lui-même, plus que toute autre chose, l'expiation du péché de l'orgueil.

La contradiction est déjà évidente au début de *l'Enfer*, et non une des moindres, pour un chrétien, poète de l'univers de l'orgueil ! Il ne s'agit pas seulement du fait que Dante n'a pas fait le voyage, et qu'il le sait : il peut penser - et ses contemporains ne le mettaient pas en doute - que son expérience, sa culture, sa méditation, l'autorisaient à cette *fiction* initiale, ainsi qu'à employer avec rigueur le thème de la *vision*. C'est que, à partir du moment où sa « mémoire qui ne se trompe pas » devient une « invention », Dante peut choisir de s'écarter des textes établis par les théologiens (le château des Sages, par

exemple, et ce n'est pas le seul cas) et assumer tout acte de libre imagination poétique.

C'est lui, en fait, qui « ne se trompe pas », qui se substitue à Dieu. Dante établit dès lors un rapport personnel (que tout lecteur de *l'Enfer* découvre, sur la foi de nombreux exemples) aussi bien avec le cadre théologique (à l'intérieur de cette damnation acceptée comme *préjugé* mais ordonnée par le poète) qu'avec la vision concrète du voyage (figures, attitudes, langage des damnés, choix varié de la signification des contacts qu'ils établissent tout au long du voyage avec Dante acteur de son poème).

Dante tient ainsi entre ses mains tous les fils du voyage, il en assure les imprévus et les perspectives. Le personnage même de Virgile, de ce « noble sage », qui « posséda toute science » (VII, v.3), qui reconforte la volonté de Dante et éclaire son intelligence par de graves explications d'ordre moral et théologique, en subit le contre-coup : il peut devenir un ami, un camarade de voyage, et être obligé de jouer (cf. chants XXI-XXIII) une *comédie* d'hésitation, de dépit, de ruse, avec l'escorte vulgaire des diables qui accompagnent pour un temps les poètes dans la bolge des prévaricateurs et des concussionnaires.

En tant qu'auteur, Dante choisit donc le cadre et les péripéties du voyage ; en tant qu'acteur, il les subit. Et il se réserve même la possibilité de choisir les moments et le sens de la contradiction qui peut se créer entre les deux personnages qu'il exprime : entre le Dieu-auteur qui *damne* inexorablement et l'homme-acteur qui est sensible de la manière la plus variée - de l'admiration au mépris, de la fureur à la pitié - à la qualité humaine des damnés qu'il rencontre ; c'est-à-dire entre un Dante déjà au-delà de la vie, juge et spectateur de cette vie en lieu et place de Dieu, et le Dante vivant qui réagit en homme, qui prend le risque de se solidariser avec les damnés, damné lui-même en puissance.

L'aspect le plus évident de cette contradiction, c'est justement la pitié : et Dante semble le souligner avant de commencer son voyage : « je me préparais à soutenir le combat tant du chemin que de la pitié » (II, v.4-5). Mais ici on peut encore discuter sur le sens de « *pitié* », qui peut signifier seulement « tourment », angoisse suscitée par la vision des effets du péché. Ailleurs le phénomène est plus évident : au chant V, par exemple, lorsque Dante « défaille » de « pitié », « comme s'il allait mourir » (v. 140-141) en écoutant le récit de Francesca da Rimini et les pleurs de Paolo.

Ailleurs encore, la contradiction est représentée comme telle dans le dialogue entre Virgile et Dante, et récupérée dans l'avertissement de Virgile (chant XX, 4^e bolge), quand Dante voit les sorciers dont la tête est

ournée à l'envers et s'émeut devant le spectacle de l'image de notre corps, si atrocement « tordue, que les pleurs des yeux, coulant entre les reins, venaient baigner les fesses » (v. 23-24) :

« Je pleurais, certes, appuyé à l'un des rochers du dur écueil, et si fort que mon guide me dit : -Es-tu aussi de ces autres insensés ? Ici vit la pitié quand elle est bien morte ; mais qui est plus scélérat que celui qui a compassion lorsque Dieu a jugé ? » (XX, v.25-30).

Ce mouvement se reproduit pour d'autres sentiments de Dante, par exemple pour celui de la *curiosité*. Si Virgile comprend la curiosité silencieuse de Dante pour Farinata degli Uberti, le grand chef gibelin de Florence au XIII^e siècle (X, v. 18), s'il trouve même honorable celle de Dante pour Ulysse (XXVI, v. 70-71), par contre la curiosité de Dante pour la dispute vulgaire à laquelle se livrent, dans la bolge des faussaires, le faux-monnayeur maître Adam et le grec Sinon, provoque une brusque et violente réaction de Virgile :

... « J'étais tout entier attaché à les écouter, quand mon maître me dit : - Or ça, prends garde ! car peu s'en faut que je ne me fâche contre toi !. Quand je l'entendis me parler avec colère, je me tournai vers lui avec une telle honte qu'elle me revient encore à la mémoire » (XXX, v. 130-135).

La honte de Dante lave, certes, sa faute, et Virgile le rassure, mais il tient à ce que Dante garde bonne mémoire de sa faiblesse, en tire une leçon morale : « car vouloir entendre cela est un désir ignoble » (*Ibid.*, v. 148). Là aussi, Dante referme le cercle des sentiments contradictoires dans lesquels il s'est trouvé *impliqué* et nous renvoie, sans hésitation, à la position de départ, au jugement de fond sur lequel s'organise la construction de toute la *Cantica*.

Deux aspects du problème, disions-nous tout à l'heure, se précisent donc, pour les lecteurs moyens que nous sommes, autour de deux pôles : Dante-Dieu, organisateur théologique de son voyage, juge dont l'inflexibilité préjudicielle pour les damnés est toujours confirmée *a posteriori*, et Dante-homme, touriste ou mieux, dans un climat plus médiéval, pèlerin, plus libre et varié dans ses rapports de visiteur avec les damnés, c'est-à-dire avec les hommes que les damnés redeviennent un moment avec lui.

A partir de cette constatation, on peut, évidemment, forcer la contradiction du côté de l'homme : lier l'attitude de Dante-acteur au besoin angoissant des damnés de nier, pour un moment, l'enfer, de rétablir, avec ce vivant, les rapports de la vie terrestre, dans toutes ses manifestations. C'est

l'interprétation d'inspiration romantique, en faveur au XIX^e siècle, qui a fini par opposer l'homme-poète au théologien. En décelant, dans cette opposition, un Dante qui *inconsciemment* tendrait à détruire, par une sorte d'anti-Enfer, son propos théologique de poète médiéval, on en arrive à un jugement particulièrement positif de l'Enfer, préféré aux deux autres *Cantiche* : royaume de *l'humain*, du Mal dramatiquement opposé au Bien, et contenant une aspiration inutile, mais tragique, sublime, à ce Bien. Position traduite explicitement en termes d'esthétique par F. De Sanctis, dans les pages qu'il consacre à Dante (*Histoire de la littérature italienne*), où il écrit, sous l'influence d'ailleurs de la polémique de V. Hugo dans la *Préface de Cromwell* :

« Le beau n'est que lui-même, le laid est lui-même et son contraire ; il a dans son sein une contradiction ; c'est pour cela qu'il a une vie plus riche, plus féconde en situations dramatiques. ... Méphisto est plus intéressant que Faust, et l'Enfer est plus poétique que le Paradis. »

Et plus loin, passant au *Purgatoire*, il écrira :

« Au seuil de la porte du *Purgatoire*, le diable disparaît et la chair meurt, et avec la chair s'en va une grande part de la poésie ».

Un Dante, donc, grand poète malgré son temps, qu'il faut chercher dans les épisodes les plus dramatiques de son voyage, dont *l'Enfer* est particulièrement riche. La lecture est possible par fragments, *l'Enfer* est la juxtaposition de pièces tragiques jouées par Dante et par les damnés : c'est pourquoi De Sanctis, avec cohérence, a consacré plusieurs essais isolés aux grandes figures de l'Enfer (Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, Pier della Vigna, Ugolino). La damnation est niée par le damné, les pièces jouées par Dante et les damnés sont axées sur le conflit entre le Dieu du Moyen Age et l'homme de l'âge moderne.

Le XX^e siècle a lentement détruit cette position (qui résiste cependant encore sur un plan *populaire*). Il l'a détruite, avant tout, sur le plan du goût : sous l'influence de poétiques modernes différentes (la poésie crépusculaire et allusive, la poésie intellectuelle et subtilement raisonnée), on a remplacé tour à tour, dans la table des préférences, *l'Enfer*, jugé trop rigide, complètement objectivé, et sans possibilités de *suggestions* lyriques, sentimentales ou intellectuelles, par le *Purgatoire* ou le *Paradis*.

Mais aussi, au niveau, plus rigoureux, des études des dantologues, on a clarifié l'univers de Dante, dans son poème et particulièrement dans *l'Enfer*. On a montré la cohérence, toutes les implications de la culture de Dante, le bilan qu'il en dresse dans la *Comédie* par rapport à une méditation plus vaste. Ce n'est plus le poète qui se dérobe au contrôle du théologien, mais celui-ci qui dirige et suscite, volontairement, ce que les romantiques appelaient le poète.

Pour revenir aux exemples cités tout à l'heure, la pitié de Dante pour Francesca, son évanouissement, seraient liés à une sorte de dédoublement que Dante, ancien poète de l'amour courtois, opère en lui-même, pour en tirer un bilan définitif, pour se purifier de ce que cette poésie avait d'exclusif, de dangereux : tendant à remplacer dans l'adoration le Créateur par la créature. Le dialogue entre Francesca et Dante doit être vu alors, pour ainsi dire, à contre-jour. Francesca n'est pas, aux yeux de Dante, comme le croyait De Sanctis, une héroïne tragique de l'amour, la première femme passionnée de la poésie romane, mais une intellectuelle un peu snob, qui a tiré une dangereuse leçon de ses lectures de romans chevaleresques et de poésies, et qui essaie de justifier son péché par l'autorité des textes à la page. Francesca est, en somme, en un langage plus moderne, une *autocritique* de Dante. Ainsi la querelle entre Maître Adam et Sinon est une *autocritique* du langage vulgaire, bas (*comique* au sens médiéval du terme), extrêmement travaillé dans la direction de l'injure et du double sens, que Dante avait employé dans sa *tenzone* avec son ami Forese Donati. La leçon de Virgile est alors, en même temps, une leçon morale et poétique : il faut employer le langage *comique*, les « rimes âpres et rauques » (XXXII, v.1), pour fustiger la vulgarité et le péché, et non pour s'y complaire : le style doit être une fonction expressive évidente du refus et du mépris., ce que Dante fait souvent dans *l'Enfer* : au chant VII, par exemple, où le mépris de Dante se manifeste avant tout par le refus d'un personnage, d'une rencontre, et où une collectivité *anonyme*, esclave de l'argent, est flagellée - c'est le cas de le dire - par un jeu étourdissant de rimes dures et grinçantes. Ainsi, dans le chant de Farinata, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un épicurien, d'un homme qui ne croyait pas à l'immortalité de l'âme, et dont l'amour pour la patrie et le fanatisme de parti sont liés à une conception purement terrestre de la *renommée* et de *l'honneur* : ce serait l'autocritique de Dante homme de parti, comme Ulysse serait l'autocritique du Dante intellectuel qui avait célébré, dans le *Convivio*, avec des concessions dangereuses pour un croyant, le pouvoir immense de la *raison* humaine.

Et quand Dante se représente tenté par la pitié, il le fait artificiellement, pour se faire rappeler par Virgile - et le rappeler donc à tout le monde - que la pitié aussi est un péché, quand elle s'oppose en fait à la loi de Dieu, qu'elle peut devenir un sophisme et un alibi pour échapper aux devoirs imposés par cette

loi. Bien des problèmes plus complexes, des zones plus ambiguës, restent à explorer, mais enfin c'est là la tendance générale de cette critique. La poésie des lecteurs romantiques devient une poésie *apparente* dans son contenu réel, une poésie de *fiction*, calculée jusque dans ses *suspenses*, dans ses *imprévus* : le poète est intégralement expliqué par le théologien, ramené à sa doctrine sans résidus de perplexité : Dante acteur est dirigé dans ses gestes et ses paroles par l'auteur savant, qui devient le *metteur en scène* du premier. Il n'y a plus de contradiction, mais une coordination absolue : tout est jugé par avance. Une fois admis que Dante est Dieu (ce qui est acceptable pour les laïques et tacitement escamoté par les catholiques), il n'y a qu'à explorer toutes les intentions et les significations de son univers, en utilisant les instruments que nous fournit la culture de son temps. Il se crée - ou risque de se créer - une nouvelle fracture dans ce Dante plus *historique* : le Dante *moderne* est liquidé par un Dante *médiéval*, plus cohérent mais aussi plus lointain, moins facile à pénétrer. On revient au point de départ : un *poète* pour *spécialistes*.

Personne ne peut nier l'utilité, la nécessité de ces études, indispensables à la compréhension de Dante : mais il faut aussi voir le risque de cette érudition, le paradoxe d'une explication *intellectuelle* totale qui, éliminant toute contradiction, renferme le monde de Dante dans l'acceptation *mystique* de son texte. On devient Dante, on refait son chemin : on ne le situe plus, par rapport à nous, lecteurs du XX^e siècle, qui sommes inévitablement en dehors de son monde. On se refuse, alors, à comprendre sa *méthode*, la valeur non périssable de son témoignage. Tant il est vrai que cette critique érudite n'a pas résolu - et ne veut pas le faire, d'ailleurs, le plus souvent - le problème du rapport entre théologie et poésie, ou, comme l'a défini en Italie le philosophe Benedetto Croce, le rapport entre « structure » (le *roman théologique*) et « poésie » (inégalement *fragmentaire*). Elle a remplacé l'opposition par un accord : mais les deux éléments restent comme les termes bien *crystallisés* de deux attitudes de Dante. Alors qu'on pourrait remarquer, tout de suite, qu'il y a, en réalité, déjà une oscillation à l'intérieur de ces deux termes.

Si Dante, en effet, est Dieu, c'est lui qui, en tant qu'auteur, choisit, pour ainsi dire, sa *divinité*, qui l'élabore avec des choix et des écarts également symptomatiques par rapport à la théologie *officielle* de saint Thomas. S'il est homme, représenté comme exemplaire dans ses tentations et dans ses repentirs, c'est aussi un homme qui choisit ses damnés par rapport à ses expériences et à ses curiosités, et qui les fait réagir selon une hiérarchie de valeurs qui ne s'impose pas forcément par son évidence universelle. De plus, dans ses rencontres, Dante démontre qu'il a conscience de la diversité de situation entre lui et les damnés, de l'altérité irréductible du personnage qu'il évoque, de l'ambiguïté donc de ses dialogues (entre un personnage qui est damné et un

personnage qui va vers son salut). Pour reprendre un exemple déjà cité, il est vrai que Francesca da Rimini n'est pas une héroïne de l'amour, qui se détache de *l'Enfer* comme un être privilégié aux yeux du poète ; mais il est vrai aussi qu'elle n'est pas, simplement, le reflet de Dante, un moyen d'autocritique vite dépassé. Elle existe en tant que *autre*, au-delà d'une barrière infranchissable, Dante tel qu'il a pu être et tel qu'il peut être encore : c'est pour cela que Dante reste toujours pensif et silencieux, au cours de ce dialogue. De plus, le ton affectueux et confidentiel du dialogue est étroitement lié à la séduction réelle de ce péché, et c'est ce charme trouble et ambigu qui donne encore plus de résonance à la *diversité* des plans du dialogue : Francesca s'abandonne, pour un moment, à son récit, le revit, mais elle sait en même temps qu'elle est damnée, que son récit et sa mémoire lui sont inutiles. Dante l'écoute attentivement et s'abandonne lui aussi au sentiment de pitié qui succède à la curiosité intense, semble nier l'Enfer, mais il sait, en fait, qu'il peut *recupérer* ce moment : sa pitié est elle aussi ambiguë, par rapport à lui, parce qu'elle est déjà dépassée au moment où il l'exprime, mais elle est authentique et reste telle, par rapport à Francesca, justement parce qu'elle est compensation inutile à un état de désespoir. On pourrait dire que Dante exprime dans l'épisode une contradiction qu'il peut, lui aussi, dépasser : mais reste celle entre le Dieu qu'il s'impose de devenir et l'homme qu'il est dans la rencontre.

On pourrait prendre encore de nombreux exemples : mais il me suffit, pour l'instant, de souligner que la distinction entre Dante-Dieu (auteur et théologien) et Dante-homme (acteur et poète) est un artifice qui n'est pas soutenable, sinon à l'intérieur de Dante, vrai protagoniste de son poème et dans son poème. Dante est bien, pour nous, le responsable de la damnation et de ses damnés : et nous disons cela non pas pour démasquer la *fiction* de son voyage, mais pour comprendre que, en réalité, cette fiction est l'extrinséation poétique d'une méthode personnelle de vivre une idéologie, et de la confronter, d'une façon qui se veut exemplaire, avec la réalité. Si la *Divine Comédie* est une autobiographie, elle est aussi une autobiographie tout le temps rectifiée, adaptée, jugée par rapport à ce que Dante croit et à la manière dont lui apparaît le monde contemporain. C'est l'exemple, le plus haut peut-être, d'une *mémoire* personnelle qui est totale, qui ne recule devant rien, corrélative à une tension intellectuelle et morale qui ne s'arrête jamais à l'événement, mais veut le comprendre et le dépasser dans un cadre universel.

C'est donc une autobiographie rythmée par le *temps* de Dante, point de rencontre de l'éternel et du contemporain : elle contient une contradiction, mais une contradiction dynamique, qui tend tout le temps à se dépasser. *L'Enfer* contient en lui les raisons essentielles et représente le premier moment de cette

autobiographie. Voilà le problème, tel qu'il se présente à un lecteur d'aujourd'hui.

*

Réfléchissons un instant au problème qui nous a occupés jusqu'à maintenant. Quelle est la raison déterminante de toutes les discussions dont nous avons fait état, quelle que soit la direction que nous choissions ? C'est l'unité du poème qui en constitue le postulat : unité aussi bien du point de vue du programme, du dessein général, que du point de vue de sa réalisation poétique. On se place devant la *Comédie* comme devant un tout réalisé dès le début : un monde clair pour Dante, qu'il ne lui reste qu'à *mettre en vers*. La rigueur de la construction du poème invite en effet à cette conception ; mais, en regardant la *Comédie* comme un *factum*, un témoignage de Dante déjà posthume, on oublie que la *Comédie* est aussi un *fieri*, une œuvre de longues années (au moins de 1307, mais peut-être de 1304, jusqu'à la mort de Dante, en 1321) riches d'événements (la crise de la Commune de Florence, provoquant la condamnation de Dante à l'exil en 1302, symbolique d'ailleurs d'une crise plus profonde de la société italienne ; la lutte entre la Papauté et l'Empire, qui entraîne en fait la destruction de celui-ci, comme il apparaît déjà en 1313 dans l'échec de Henri VII, qui avait essayé de le rétablir - mais nous sommes déjà après la période de composition de *l'Enfer* - et les répercussions idéologiques et doctrinales, aussi bien philosophiques que politiques, de ces luttes en Italie), événements qui transforment aussi Dante. Cela veut dire que la *Comédie* n'est pas, en fait, l'expression d'un *chemin* déjà achevé, idéalement postérieur à une vie, vrai bilan d'outre-tombe, mais qu'elle est au contraire l'expression d'une *histoire* réelle de Dante homme et poète, qu'elle en enregistre les étapes et en souligne les conquêtes. Il ne s'agit donc pas de fixer une position de Dante par rapport à la construction générale de son poème, une position, si l'on veut, avant la composition (elle est proposée tout de suite, nous l'avons vu, par Virgile, et elle correspond à la volonté de Dante de progresser, de conquérir, étape par étape, la purification morale et intellectuelle) ; mais de comprendre Dante dans les étapes différentes de son chemin, de le saisir pendant la composition. On peut découvrir ainsi, dans la *Comédie*, une première *tension* entre les situations réelles de Dante, ses réalisations poétiques, et le schéma général auquel il s'astreint, parce qu'il croit à l'univers que ce schéma représente dans sa structure symbolique : il y a une interaction constante entre l'histoire concrète de Dante (ce qui nous permet d'établir, au moins dans certaines lignes générales, une chronologie du poème), et la vision universelle dans laquelle il la place.

Mais le résultat de cette interaction, déjà symptomatique, entre universel et particulier, est aussi une conquête de Dante, une conquête dans le temps, qui fait lentement mûrir et se préciser le schéma initial.

Nous avons déjà vu comment, au début de *l'Enfer*, Dante a conscience d'une *mission* à accomplir. Or cette mission, pour laquelle Dante organise dans un poème unique toute sa culture et exprime toutes ses qualités d'artiste, est la conséquence d'une épreuve injuste que Dante a souffert, et qu'il continue à souffrir dans les années où il écrit *l'Enfer* (ce sont les années des premières pérégrinations, et des tentatives infructueuses, de la part des exilés, de rentrer à Florence par la force). Cette épreuve est l'exil, épreuve corrélative, pour Dante, à une expérience pour lui nouvelle et récente : l'expérience politique. Et justement parce qu'il considère son exil comme injuste, il est porté à le considérer comme symptomatique d'une injustice plus vaste, plus répandue, une injustice qu'il doit dénoncer, comprendre, juger, s'il veut donner un sens à cette épreuve personnelle, et la transformer au bénéfice de toute l'humanité. Curtius l'a souligné même récemment : la *Comédie* « est la réponse que Dante apportait au destin de Dante : l'exil ». *L'Enfer* porte en lui une première explication du poème et le reflet d'une première attitude de Dante : une réaction passionnée (aussi bien dans l'évocation des personnages que dans les jugements) à Florence, qui se traduit dans le témoignage d'un nouvel engagement moral, social, poétique de Dante. Le relief que le personnage de Dante prend dans son poème, aussi bien par rapport à sa conscience morale que par rapport à la société qui lui est contemporaine, a au départ un caractère autobiographique, directement lié aux événements qui ont provoqué son exil : « La brusque irruption de l'actualité dans la civilisation latine du Moyen Age, profondément marquée par l'épopée, la mythologie, la philosophie, et la rhétorique », écrit encore Curtius, « a créé les conditions qui firent naître la Divine Comédie ». Ce caractère de violente surprise apparaît bien vite dans *l'Enfer*. C'est là l'« élément nouveau » que Dante, toujours selon Curtius, « par un coup de génie, a ajouté à l'héritage antique et médiéval : l'histoire contemporaine ».

Mais il ne s'agit pas, en réalité, d'une trouvaille même géniale, comme le croit Curtius, pour lequel cette histoire vient s'ajouter, tel un nouveau trope, à la topique de l'éternelle latinité chrétienne. Il s'agit d'une nécessité, de la raison même du poème de Dante : sa poésie veut être action, et son poème naît comme expression d'un engagement : action et engagement avant tout *politiques*. Et cette action et cet engagement assument une forme exclusive, presque *sectaire, jacobine*, dans l'esprit de Dante, qui manifeste très tôt son goût pour l'action *d'abord*, son horreur pour la neutralité. Il est significatif, en

effet, que le premier spectacle de *l'Enfer* qui se présente aux yeux de Dante soit une *invention* du poète, théologiquement douteuse : le vestibule de *l'Enfer*, où sont tourmentés (avec les anges restés neutres dans le conflit entre Dieu et Satan) les lâches, qui n'ont pris parti ni pour le bien ni pour le mal, « qui vécurent sans infamie et sans louange » (III, v.36), « misérables, qui jamais ne furent vivants » (v. 64) et qui ouvrent une dimension inédite entre le paradis et l'enfer :

« Les cieux les chassent pour ne point perdre leur beauté et le profond enfer ne les reçoit pas, car les damnés en tireraient quelque gloire » (III, v.40-2).

Comme plus tard Machiavel, Dante révèle son véritable tempérament, hostile à la médiocrité non engagée, et son *invention* révèle donc l'impulsion plus secrète qui le pousse à écrire.

Il en résulte que, avant de représenter l'humanité à travers lui-même, Dante tend d'abord, dans *l'Enfer*, à se valoriser lui-même face à l'humanité, et avant tout face à cette partie de l'humanité qui l'a refusé, c'est-à-dire Florence. Il s'établit ainsi, dans *l'Enfer*, un rapport d'antithèse dramatique entre Dante et Florence, qui constituent les termes d'un contraste réel, urgent, presque obsédant. C'est un choc toujours renouvelé et qui se résout, au cours des dialogues avec les damnés, au bénéfice de Dante.

Dès le chant VI, dans le cercle des gourmands, quand se présente à Dante le florentin Ciaccio (premier dialogue important de Dante après celui avec Francesca da Rimini) :

« Ta ville, qui est si pleine d'envie que le sac en déborde, fut ma demeure dans la vie sereine » (VI, v.49-51).

La phrase subordonnée, la parenthèse, prend en réalité, dans le ton du contexte, une fonction de principale : c'est avant tout sur le plan politique que se justifie et se déroule le dialogue avec Ciaccio, et non sur le plan d'une interview avec un damné puni pour sa gourmandise. Dante, en effet, après avoir manifesté sa peine devant la souffrance de son concitoyen Ciaccio, harcèle ce dernier de questions sur la situation de Florence. Nombreuses sont les *inventions* de Dante pour reposer le même thème. Je me bornerai à rappeler l'invective sarcastique qui ouvre le chant XXVI (après que Dante a décrit la bolge des voleurs, peuplée de Florentins) :

« Réjouis-toi, Florence, d'être si grande que tu prends ton vol sur terre et sur mer, et que par l'Enfer se répand ton nom. » (XXVI, v.1-3).

Robert Davidsohn, un historien de la Florence médiévale, a pu écrire en effet : « Sur les 79 personnages nommément cités, ou reconnaissables d'une quelconque façon, qu'il relègue dans *l'Enfer*, il y a 32 Florentins et 11 autres Toscans : la proportion se réduit terriblement dans le *Purgatoire*, pour arriver à 2 Florentins dans le *Paradis*. » C'est là seulement une remarque statistique, quoique déjà intéressante. De même il n'est pas essentiel, ici, de savoir si Dante avait tort ou raison par rapport à Florence. Ce qui est essentiel, c'est autre chose : si l'enfer est, comme il se doit, une terre jugée par Dieu, où la loi affirme son triomphe, il est aussi, en tant qu'expansion de Florence dans l'outre-tombe, un renversement paradoxal du rapport terrestre entre Dante et Florence, une compensation offerte par Dieu au Juste offensé. C'est maintenant Florence qui est condamnée par Dante, et le royaume de la damnation risque alors de devenir un moyen pour dresser le bilan de la grande damnée qu'est Florence. C'est ce qui donne aussi au personnage de Dante une étrange ambivalence : en tant que pécheur en quête de salut, il est un coupable qui essaie d'échapper au spectacle de la damnation qui lui est proposée ; en tant que Florentin persécuté, c'est un juste qui trouve dans la damnation, et souvent dans les damnés, le milieu favorable à la reconnaissance de sa pureté, de son innocence. Et l'on arrive, en effet, à l'absurde théologique et à la surprise poétique du chant de Brunet Latin (XV), qui consacre la moralité de Dante par rapport à Florence.

Je n'ai pas ici le temps d'analyser le chant en détail : il serait en effet intéressant de constater le *mouvement* du dialogue, de voir de quelle façon l'enfer, comme *situation* de départ et dialogue entre un vivant et un damné (situation qui est en elle-même un imprévu, une *surprise* pour Dante, qui reconnaît parmi les sodomites un homme vénérable) est remplacé par un terrain de forte complicité morale, par un dialogue entre maître et disciple, avant de revenir, à la fin, à la situation de départ. Brunet Latin prédit à Dante son exil ; il s'agit, comme toujours dans *l'Enfer*, d'une fausse prédiction car le futur, c'est en réalité le passé récent de Dante expliqué en fonction de son innocence : « ce peuple ingrat et méchant » ... « deviendra ton ennemi, à cause de tes bonnes actions »... (XV, v.61-64). Brunet définit ainsi, synthétiquement, le contraste entre Florence et Dante, et le renverse en faveur de celui-ci : « Un vieux renom sur la terre les traite d'aveugles; race avare, envieuse et orgueilleuse : fais en sorte de te préserver de leurs mœurs » (XV, v.67-69). C'est là, évidemment, la limite de *moraliste* de Dante homme et penseur politique ; en méconnaissant une réalité plus complexe, les nouvelles exigences sociales et politiques d'une bourgeoisie marchande, il sera fatalement conduit à espérer dans un utopique

retour au passé. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la formation du personnage agressif de Dante, déjà décidé à accepter et à renverser son destin :

« Je veux seulement que vous sachiez bien ceci : pourvu que ma conscience ne me fasse pas de reproches, je suis prêt à subir la volonté de la Fortune » (XV, v. 91-93).

C'est ici que la mémoire *inventée* du passé (le voyage infernal) et le futur également *fictif* (la prophétie de l'exil) se rencontrent pour exprimer et exalter le présent *réel* de Dante, qui affronte la lutte qui lui est proposée. Or, ou bien le dialogue entre Dante et Brunet, la vénération et la nostalgie de Dante pour celui qui lui enseignait « comment l'homme se rend immortel » (v. 85), sont un immense ricanement (et alors il faudrait douter de toute expression littérale de Dante, ce qui détruirait d'ailleurs, dans l'épisode en question, le monument que Dante érige à lui-même), ou bien il y a ici un renversement de la situation de l'enfer, une métamorphose, provisoire peut-être mais en tous cas choquante, surprenante, d'un damné en maître et juge de moralité. C'est ce qui se passe aussi avec les trois sodomites florentins que Dante rencontre dans le chant suivant : s'il veut être loué par eux, au moment où il prend la relève de Brunet et assume personnellement la responsabilité de l'invective et du jugement sur Florence (XVI, v.73-75), s'il veut établir une complicité réelle entre lui et le chœur de damnés sensibles à sa noblesse, Dante est bien obligé de les vénérer, de détruire les *damnés* pour reconstituer les hommes politiques qu'ils ont été sur terre :

« Je suis de votre ville, et toujours j'ai répété et écouté avec amour vos actions et vos noms illustres » (XVI, v.58-60).

En luttant avec la réalité, en se mesurant avec elle, en imposant sa loi, Dante est amené, donc, à choisir l'enfer contre Florence : contradiction vitale, mais qui compromet à chaque instant la structure théologique de *l'Enfer*. Même s'il veut dépasser la perspective partielle de sa faction en vue d'un jugement global sur sa patrie (et ensuite d'une compréhension des péripéties de celle-ci dans une vision plus vaste de la corruption de la société humaine), Dante ne détruit pas, en fait, son esprit *factieux* : c'est même cet esprit qui le pousse à écrire (ce qui nous permet de comprendre que la *Comédie* n'est pas le reflet du monde unifié du Moyen Age, ni la synthèse de sa culture, mais la dénonciation dramatique de leur crise et un essai épique de *reconstruction* personnelle).

D'autre part, il ne faut pas croire non plus que Dante n'ait pas conscience de cette contradiction : il l'impose, même, dès le premier dialogue

avec Ciacco, lorsqu'il lui demande des renseignements sur les grands Florentins du passé le plus récent, sur le destin dans l'outre-tombe de tous ceux qui « s'ingénierent à bien agir » (VI, v.81), Ciacco lui répondra, sèchement : « Ils sont parmi les âmes les plus noires » (VI, v.85). La sécheresse même de la réponse, qui n'a pas de suite dans le dialogue, est troublante et impose une surprenante contradiction à laquelle Dante, dans *l'Enfer*, ne répondra pas. L'épisode de la rencontre avec Farinata degli Uberti, dans le chant X, est même une extraordinaire représentation *théâtrale* de cette contradiction, qui peut se traduire dans les renversements que nous connaissons. Evidemment, Dante essaiera d'apporter plus tard une réponse, au moins implicite : dans une cité corrompue, même les grands sont corrompus, dans une cité lacérée par les discordes, le patriotisme lui-même peut devenir esprit de faction ; dans une cité qui oublie Dieu, la passion politique devient elle-même exclusive, donc coupable. Il faut remarquer qu'il y aurait, ici, un risque de déterminisme dangereux car frapper, fustiger Florence, la société, signifie aussi rendre *relativement* innocents les individus, justifier, en partie tout au moins, les damnés. La discussion nous mènerait loin : il nous suffit de constater que dans *l'Enfer* la contradiction se représente toujours. Cela ne peut pas se passer autrement, parce qu'elle reflète un conflit présent et réel, dans lequel Dante est en même temps juge et partie. Plus encore : ce refus de la réalité Florence (qui devient la damnation concrète de l'imagination de Dante), ce refuge que peut devenir l'outre-tombe (où la complicité avec le damné peut faire de celui-ci moins un exemple de la damnation qu'un instrument pour la rejeter sur Florence), ont une influence sur une attitude plus générale de Dante, même quand Florence n'est pas directement en cause. Si c'est lui qui devient en fait la mesure et l'arbitre du rapport entre damnation et damné, il peut transférer - et il transfère - sur les damnés en général ses préférences, choisir le relief et la place d'un damné, le type de dialogue (qui ne porte pas nécessairement sur le péché du damné : c'est le cas pour Francesca, ce n'est pas le cas, ou bien cela reste implicite, pour Farinata), les degrés de pitié et d'admiration, le mélange de sentiments contradictoires (voir Farinata), le style même du damné, au moins aussi important dans le récit que son péché (que l'on pense aux différences entre la reconstitution du style précieux de Pier della Vigna, et à celui, noble et sévère, dans son ambiguïté, d'Ulysse), l'importance même - centrale ou secondaire - du damné dans le récit (Ciacco, important par rapport à Florence, Guido da Montefeltro, important pour mettre en évidence la cause de sa damnation : la malice du pape Boniface VIII qui l'a poussé au péché de fraude pour ses intérêts personnels).

Je veux dire, donc, que ce lien, varié et imprévisible, avec les damnés, est bien typique de *l'Enfer*, et que Dante veut le représenter en tant que tel, à la

différence de ce qu'il fera dans le *Purgatoire et le Paradis*, où le dialogue est la manifestation *théâtrale* d'une attitude de Dante en face de la société humaine, attitude de plus en plus claire, et qui le rend en même temps plus seul et plus sûr. Là, les âmes elles-mêmes, qu'elles expient ou qu'elles soient bienheureuses, apportent, dans la perspective de Dieu qui est toujours plus claire en elles, un élément d'*assurance*. Ici, au contraire, nous avons une condition contradictoire, dans laquelle s'établit le contact avec les damnés, parce que la situation de Dante est celle d'une *prise de conscience*, et non encore le moment d'un choix définitif. C'est pour cela que, dans *l'Enfer*, le dialogue est toujours imprévu, risqué, dangereux, hasardeux même, parce qu'il sert tour à tour à préciser une position de Dante, une tentation ou une faiblesse, mais aussi son innocence et sa noblesse, à définir des responsabilités réciproques. Ce n'est pas la terre jugée d'en haut, de la place de Dieu : c'est l'histoire humaine, ce sont les passions terrestres qui suscitent, tour à tour, une situation concrète de damnation et les nuances des jugements sur les damnés. Et cela parce que Dante aussi bien que ses personnages sont dans cette histoire, y participent d'une façon passionnelle.

Nous pouvons donc en tirer une première conclusion : il y a, dans *l'Enfer*, un rapport dramatique et changeant entre Dante et les damnés, parce qu'il y a, à ce moment de la composition du poème, un rapport de *contemporanéité* entre Dante et la réalité, politique aussi bien que morale. C'est cette contemporanéité, qu'il faut saisir dans sa source autobiographique et dans sa genèse politique, qui détermine en même temps le caractère, ou le poids, objectif, du contenu et la *tonalité dramatique* de la poésie de *l'Enfer*. (Dans le *Purgatoire*, on arrivera à renverser cette position). Il s'agit, en effet, d'un rapport *ouvert* entre Dante et le monde terrestre, qui ne présuppose pas, sinon comme *fiction* de départ, une solitude supérieure de Dante, mais au contraire la présence contemporaine de Dante et de ce qui lui est autre, qui détermine une rencontre ou un choc, un consentement ou un heurt continuel. L'expérience politique pousse Dante à *explorer* et à *reconnaître* toute la réalité, ressentie brusquement comme une *altérité* du monde, non encore dominée et encadrée dans une vision synthétique. Il y a volonté de la dominer : c'est la valeur de la structure, l'acceptation du préjugé, le schéma du voyage proposé par Virgile : mais cette réalité est avant tout affrontée dans toute sa latitude. Au-delà de la fiction initiale, il y a Dante qui exprime en même temps l'existant et les réactions dramatiques et contradictoires qu'il suscite en lui. Dante, justement parce qu'il les exprime, en a, évidemment, conscience : mais il veut les exprimer en tant que tels, avec les imprévus et ses réactions dramatiques et ambiguës. Ce qui revient à dire, en fait, que la vraie *conscience* de Dante auteur est celle du *poète* (pour employer le langage traditionnel), qui court le risque

d'une tension avec le *théologien*, pour représenter une *situation* qui s'ouvre sur une leçon plus vaste, sur un bilan qui va au-delà de *l'Enfer*, et qui sera établi ailleurs. La damnation, le concept abstrait, devient alors un moyen utilisé en fonction des damnés, lesquels représentent l'aspect fondamental de la contradiction que Dante veut affirmer : l'expérience virile de la réalité. Evidemment, dans la mesure où il la situe dans un cadre infernal, Dante démontre qu'il tend à représenter cette expérience en mouvement, qu'il aspire à la dépasser.

Cela compromet le dessein *théologique* de *l'Enfer*, mais en constitue aussi la vitalité morale et poétique, transformant la proposition de Virgile en une expérience vivante. Car c'est à partir de ce rapport *ouvert* avec le monde extérieur, et par cette méthode d'exploration à tous les degrés de l'âme humaine, que Dante est amené à se reconnaître. La poésie de Dante se précise, ainsi, comme une recherche personnelle, moralement dynamique, d'une jonction et d'une harmonie entre un cadre idéologique et une expérience du réel. La conquête des autres *Cantiche* sera le résultat d'une contradiction affrontée.

Ajoutons à présent que si *l'Enfer*, tel qu'il est, est une œuvre de poésie multiple et complexe, il ne pouvait en être autrement. Dante, avons-nous dit, tente de dépasser cette expérience. C'est ici que la damnation redevient essentielle : posée, nous l'avons vu, comme *pré-jugé*, abandonnée au cours de l'histoire de Dante, elle est toujours récupérée comme nécessaire à son aboutissement. On pourrait dire que, pour être récupérée, elle doit être, à chaque moment, remise en question ; et Dante ne pouvait pas faire autrement. Car si Dante avait réalisé poétiquement, avec son imagination, le monde de la damnation en suivant seulement le sens de la réprobation, réalisant par là avec une cohérence de théologien la proposition de voyage faite par Virgile, son *Enfer* se serait figé dans une vision sans histoire, déjà claire au départ, dans laquelle les rencontres avec les damnés auraient simplement sanctionné des condamnations correspondant aux différentes catégories des damnés : c'est là tout au plus la toile de fond de *l'Enfer*. *L'Enfer*, c'est la vie figée pour toujours dans le châtement du péché : la damnation (chrétienne, naturellement) n'a pas d'histoire. L'enfer est la « cité dolente » de la « gent perdue », le lieu de l'« éternelle douleur » (III, v.1-3) selon l'inscription que Dante lit au-dessus de la porte.

« Vous qui entrez, laissez toute espérance » (I, v.9).

Ce vers souligne, évidemment, le caractère exceptionnel du privilège accordé à Dante : mais ce privilège resterait sans vie poétique si le vivant qui entre et sortira de *l'Enfer* ne le transmettait pas, au moins partiellement, aux damnés, ne leur permettait pas, au moins pour un instant, d'entrer dans le *temps* du vivant. Le temps, contrairement à ce qui se passe pour les âmes du *Purgatoire*, ne peut en effet jouer aucun rôle pour les damnés. Les âmes de l'enfer n'ont pas de futur, et leur passé est devenu un point immobile, éternellement renouvelé. En toute rigueur, elles ne devraient pas avoir une possibilité réelle de s'exprimer individuellement. Les mots avec lesquels se présente l'une d'elles, Filippo Argenti (et par orgueil humain, d'ailleurs, pas pour des raisons théologiques), pourraient les présenter toutes : « Tu vois que je suis un qui pleure » (VIII, v.36). Au maximum, on pourrait leur accorder une définition épigrammatique de leur identité, de leur péché, et de leur châtement : voir la présentation de Ciacco :

« Vous, mes concitoyens, vous m'appeliez Ciacco ; pour le damnable péché de gourmandise, comme tu le vois, je me débilité sous la pluie » (VI, v.52-54).

Il ne resterait donc à Dante que le procédé de l'énumération, et le rappel constant de « l'inexorable vengeance de Dieu ». Ce qui limiterait aussi son mouvement de personnage vivant : en tant que voyageur, Dante n'aurait qu'à poser des questions, se renseigner, écouter et constater (ce qu'il fait d'ailleurs, surtout au début des chants) ; la réponse de Virgile et la vision du spectacle devraient lui suffire. Et son unique mouvement - à part celui, toujours répété, d'un effroi qui a une fonction cathartique, et d'une répulsion pour le péché - serait donné par le rythme du chemin, rythme présent partout dans *l'Enfer*, mais qui ne peut pas, comme dans le *Purgatoire*, souligner le chemin *intérieur* de Dante.

Mais ce chemin, qu'il n'a pas voulu mais qu'il a accepté, représente tout de même pour Dante le début d'un engagement, le refus, en ce qui le concerne, d'un enfer *possible*. La damnation n'est donc pas seulement, pour Dante, un *préjugé* de l'intelligence ; elle est aussi une *hypothèse* essentielle de la volonté de Dante. Une hypothèse - et là se trouve le dynamisme - à vérifier par l'intelligence de la réalité du péché. C'est une vérification que Dante recherche (et nous l'avons vu dans la deuxième partie de cet exposé) non pas contre lui-même, non pas en se niant mais, au contraire, avec tout le poids de son autobiographie, la valeur pressante de ses expériences. Le Dante qui a étudié les philosophes et les poètes anciens est, en fait, un Dante individualiste et passionné, porté à réagir aux catégories transcendantes, à se tourner avec

attention, curiosité, passion vers la réalité terrestre. Les situations des damnés présentent, pour lui, non seulement le souvenir d'un péché dépassé, mais, surtout, autant de possibles tentations de l'intelligence et des sentiments, toujours fortes chez ce Dante *contemporain* à sa réalité, et que le Dante-Virgile doit toujours surveiller et récupérer. C'est cela, la dynamique de *l'Enfer* : non pas un heurt entre théologie et poésie, ni une rébellion casuelle du poète contre le théologien, mais une réaction constante et imprévue, un échange à plusieurs dimensions entre l'humain et la loi divine, un effort constant de l'humain pour s'insérer dans cette loi.

Dante imagine, et cherche ensuite, le *temps* d'un voyage moral ; mais il vit un chemin de conquêtes réelles et actuelles. L'unité et la variété de *l'Enfer* sont ainsi étroitement liées, et donnent à cet *Enfer* l'unique sens possible : celui d'un enfer imaginé, parcouru, et voulu par un homme qui croit en Dieu et veut le conquérir en tant qu'homme. Dans cette perspective, on comprend mieux le sens et le mouvement de certains dialogues. A la base de l'attitude de Dante se trouve le *risque moral* de la curiosité, et le sentiment de la nécessité de ce risque. Dante revit alors le drame, ou un drame, de nombre de damnés jusqu'à leur damnation ; il redécouvre le temps d'avant cette éternité. En revivant son drame, le damné, nous l'avons vu (et Dante avec lui), sort du vide temporel de l'enfer, et rentre dans le temps de la vie par la *mémoire* de ce temps. Que l'on pense au rythme temporel qui scande, avec insistance, les récits de Francesca, d'Ulysse, d'Ugolin, et qui est essentiel au drame de Farinata. Dans ce récit, le péché recouvre alors pour un instant la *liberté* d'un péché qui pourrait être rachetable dans le temps : jusqu'au moment où le récit retombe à la fin dans l'actualité éternelle de la damnation, qui efface d'un coup cette illusion. Cette fracture brutale et nette est évidente dès la fin du discours de Ciaccio, lorsque celui-ci reprend conscience de sa damnation et redevient damné :

... « Mais quand tu seras de retour dans le doux monde, je te prie de me rappeler au souvenir des vivants ; je ne te parle plus et je ne te répons plus ». Ses yeux, droits jusque là, il les tordit alors en louchant : il me regarda un peu, puis il baissa la tête, et il tomba avec elle pareil aux autres aveugles » (VI, v.88-93).

Le damné rentre dans l'éternel, avec un troublant effet de surprise, qui referme le cercle ouvert par l'illusion. Ce mouvement de l'épisode, qui se renouvelle de mille façons étonnantes dans *l'Enfer*, contient en lui, en réalité, le secret de la conquête d'une plus véritable fusion entre damnation et damnés, aussi bien par rapport à Dante que par rapport aux personnages qu'il suscite.

Par rapport à Dante, d'abord. Si, en effet, Dante crée une contradiction chez le damné, celui-ci la renvoie à Dante, qui, tout au long du dialogue, vit avec le damné le tourment de la passion, les phases de l'espoir et du doute, la tentation d'un péché alléchant, et éprouve même une réaction actuelle et dramatique, dans un troublant rapport d'interaction (comme on l'a vu pour Brunet) qui peut aboutir au refus inconscient de la damnation, à un partage *potentiel* d'une faute. Ce danger est toujours présent : et il suscite un double mouvement de Dante. Un mouvement à l'intérieur de l'épisode : le changement de ton dans la rencontre de Farinata, ou la pause après le premier récit de Francesca et avant la deuxième question plus précise de Dante :

« Après que j'eus entendu ces âmes souffrantes, je courbai la tête et je la tins longtemps baissée jusqu'à ce que le poète me dit : A quoi penses-tu ? Quand je répondis, je commençai ainsi : Hélas ! que de douces pensées, que de désirs les ont menés au douloureux passage ! » (V, v. 109-114).

Dante assume ici la responsabilité de l'épisode, et l'éclaire d'une façon nouvelle : ce n'est plus, et ce n'est pas encore, le Dante-Dieu, pour lequel Francesca est simplement une damnée. La longue pause silencieuse et pensive fait sentir une résistance de Dante, une compréhension affectueuse et justificative, et en même temps la nécessité de dépasser le risque ; d'où la *nécessaire* curiosité de sa deuxième question : comment en êtes-vous arrivés là ?

Un mouvement aussi de Dante dans l'ensemble de *l'Enfer* : le dépassement d'une tentation devant un autre imprévu (d'où la violence de la rencontre avec Ugolin au moment où Dante, dans le Cocyte, parmi les traîtres, semblerait à l'abri de toute sympathie humaine). Il ne s'agit pas, évidemment, d'un mouvement *vertical*, corrélatif à une purification graduelle et cohérente (le Purgatoire), mais plutôt d'un mouvement *horizontal*, d'épreuves suscitées par accumulation par la réalité contemporaine, et qui obligent Dante à un choix définitif. Le *Purgatoire* surgira, justement, d'un bilan *synthétique* de ces épreuves, suscitant chez Dante une volonté consciente de salut.

Activité aussi de Dante par rapport aux personnages de damnés, suscitant une compréhension réelle de la damnation : non du point de vue de Dieu, qui lui présente un spectacle définitif, mais du point de vue de l'homme qui y participe en puissance. C'est ainsi que Dante acquiert de la damnation une véritable conscience théologique. Selon une conception théologique très répandue au Moyen Age, les damnés portent avec eux, toujours *active*, leur faute : « leur volonté », avait dit saint Augustin, « est telle qu'ils ont toujours en eux le supplice de leur méchanceté » ; et Bonaventure : « La volonté (du

damné) après la mort adhère toujours au mal sans possibilité de repentir ». Or le poète rejoint le théologien en pénétrant dans une damnation *intérieure plus* complexe, ambiguë au premier abord, mais plus riche de résonances morales. Dante crée en effet ainsi une damnation liée à l'humanité même du personnage, et à cette humanité qui se manifeste lors de la rencontre avec lui : elle n'est pas forcément liée à son péché (elle l'est pour Francesca, elle ne l'est pas pour Farinata), mais elle contient, inévitablement, la substance morale de ce péché.

La leçon est toujours la même : la damnation naît de la volonté exclusive d'une passion humaine, qui voudrait se réaliser encore en absolu, et pour toujours, et qui sait qu'elle ne pourra plus jamais se réaliser. Le désespoir du damné, c'est la lucidité de cette obstination impuissante. Le véritable enfer de Francesca est dans une phrase dans laquelle elle fait allusion à Paolo, et qui est presque un cri final : « Celui-ci, qui de moi ne sera jamais séparé » (V, v.135). Ce n'est pas le débordement d'une passion romantique, qui pour un moment dépasserait l'enfer et réussirait même à émouvoir Dieu (qui laisserait Paolo auprès de Francesca) : c'est, au contraire, la synthèse du véritable enfer de Francesca, pour laquelle la présence de Paolo constitue un éternel retour de sa passion, et une éternelle conscience de son impuissance à la réaliser. De même, pour Farinata, l'enfer, ce n'est pas le sépulcre brûlant où il est placé en tant qu'hérétique, mais sa passion politique, qui a les mêmes sources que son hérésie : orgueil et obstination, une passion résistante et inassouvie, qui se révèle aussi dans cette phrase terrible, quand Dante lui annonce que les siens, exilés, ne sont plus revenus à Florence : « Cela me tourmente plus que ce lit de feu » (X, v. 78). Là aussi, la grandeur virile de Farinata devient le constat de son impuissance. Le damné aspire donc toujours à redevenir homme, demeure tourné vers la terre ; et l'homme révèle son incapacité à se réaliser, à s'achever éternellement en lui-même. C'est de cette façon que Dante acquiert, concrètement, l'intelligence des limites de l'humain. Ce n'est pas la damnation, mais le sens de la damnation, qui est la véritable conquête de Dante. Cette conquête, il l'opère par une méthode de connaissance des contradictions du réel (les damnés) qui constitue la véritable nouveauté de son tempérament poétique. C'est par cette méthode que ce voyage proposé par Virgile devient, ensuite, le chemin parcouru par Dante. *L'Enfer* est donc déjà anticipation d'un mouvement ultérieur de Dante : une anticipation réalisée par l'exploration dangereuse et surprenante des hommes-individus et non dans une vision abstraite des créatures-âmes. Cette vision prendra son véritable sens dans cette exploration : ce sont justement les épisodes qui ont paru aux romantiques une exaltation paradoxale de l'humain suivie d'une *rechute* soudaine dans le *vague* de la damnation, qui sont les plus riches, le plus étroitement liés à une volonté d'ascension de Dante. Ils sont les fondements indispensables d'une *histoire* de

Dante qui serait une véritable conquête : c'est la vie affrontée directement, qui doit être connue et dominée localement, avant d'être jugée globalement. Les damnés sont les instruments de cette conquête, les créations fantastiques d'une méthodologie poétique qui correspond à un courage moral, à une volonté d'affronter toutes les contradictions de la réalité pour les dépasser dans un nouveau chemin qui puisse vraiment les utiliser comme « passé ».