

LE JEU DES DIABLES (Inferno, XXI-XXII)

Le cercle de la fraude occupe en enfer un espace fortement délimité : entre une falaise à l'allure de rempart et le puits des Géants il s'étend sur un plan incliné divisé en dix *bolge* et cet ensemble géométrique évoque, selon le poète, l'architecture militaire des châteaux, avec leurs fossés et leurs ponts.

Cette uniformité spatiale, si différente des trois zones « écologiques » du cercle précédent, et où se répète dix fois le motif de la clôture, souligne la spécificité d'une catégorie de pécheurs tout en autorisant cas par cas, *bolgia* après *bolgia* la diversité des sous-catégories. Ainsi le schéma des *Malebolge* reproduit-il les structures topographique et narratologique de l'Enfer, dont l'espace est divisé en une succession de cercles, de même que la narration procède par « blocs » - c'est ce que E. Sanguinetti appelle la « segmentation narrative »¹ - (les deux structures ne se superposent pas toujours, et nous ne faisons qu'indiquer une homologie des formes). D'autre part, chacune de ces unités est en relation (d'opposition ou de répétition) avec d'autres; pour ne citer qu'un exemple, l'apparition des diables des chants XXI et XXII rappelle et « réalise » celle du chant VIII tant sur le plan de la représentation que sur celui des attitudes et des traits de discours qui caractérisent ces personnages : nous reviendrons sur ce point.

Les *Malebolge* offrent en même temps une bonne image de la diversité tonale et stylistique de l'*Enfer*; on y voit se déployer un vertigineux éventail de styles : l'invective passionnée, aux accents bibliques, du chant des simoniaques, la virtuosité technique des chants des métamorphoses, l'exercice de l'*improperium* auquel se livrent les deux faussaires du chant XXX, et aussi la « comédie des diables », objet de la présente réflexion.

¹ E. SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, p. 35.

Cette expression : « comédie des diables » suppose d'ailleurs résolu un certain nombre des problèmes que nous allons examiner. Le premier d'entre eux résulte d'une constatation empirique : tout lecteur de la *Comédie* comprend immédiatement de quel épisode il est question - et même c'est bien souvent le premier souvenir qu'évoque le nom de *Malebolge*.

Pour expliquer la prégnance, et surtout la nature de ce souvenir, on peut alléguer d'abord une culture, ou pour mieux dire un « folklore » chrétien qui, médiatisé de nos jours par des représentations fort profanes (depuis la réclame de la ouate thermogène jusqu'à celle des produits de ramonage, etc.), s'est transmis à notre époque impie. L'image du diable - du diabolin - existe encore dans la conscience collective, même païenne² et elle renvoie à la représentation spontanée d'un monde non point médiéval mais moyenâgeux dont les racines culturelles sont trop complexes pour être examinées ici. D'où un effet délicieux mais pervers de reconnaissance, que le lecteur évoqué plus haut a quelque mal à concilier avec les sévères précisions théologiques dont Dante nous gratifie ici ou là, et avec la présence imposante, dans l'outre-tombe dantesque, du « monde gréco-latin » (et de ses démons), étudiée naguère par Paul Renucci³.

Les implications de cette perception spontanée sont importantes; elles n'épargnent même pas toujours les dantologues avertis, tant il est vrai que tout critique répugne à prendre en compte sa propre subjectivité, et plus encore ce que cette subjectivité pourrait devoir à une « culture de masse ». C'est ainsi qu'il arrive que l'arbre des *Malebranche* cache la forêt de l'enfer, et que le divertissement (légitime) du lecteur soit perçu par lui comme l'effet gratifiant d'une sorte de « repos du narrateur », c'est-à-dire (après des chants où Dante narrateur et Dante personnage se montrent, à la fois émotionnellement et éthiquement, impliqués dans les spectacles infernaux) comme une sorte d'« intermezzo » réglé par une intention comique quasiment désintéressée.

Et il est bien vrai que dans ces chants advient quelque chose qui ressemble à une rupture de ton et que le protagoniste, en proie à une épouvante viscérale, apparaît si différent de celui qui affrontait l'horreur de l'enfer avec une attitude sarcastique (*O qual che se' che'l di su tien di sotto...*, XIX, v. 46) ou ne pouvait retenir des larmes coupables (chant XX), qu'il peut sembler comme dégradé, ravalé au rang de spectateur naïf (et personnage malgré lui) de quelque « mystère », et en tous cas dissocié d'avec son double le narrateur, que l'on imagine ici amusé et détaché.

Pour nous, cependant, admettre cette rupture de ton ne signifie pas adhérer aux déductions plus psychologiques que stylistiques évoquées à l'instant. De même, reconnaître la segmentation du récit ne signifie pas pas revenir à une lecture anthologique de la *Comédie*, que cette lecture soit « desanctisienne » et s'organise autour de grandes figures ou qu'elle se plaise,

² R. VILLENEUVE, *La beauté du diable*, Paris, Berger Levrault, 1983.

³ P. RENUCCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

sur le modèle crocien, à isoler d'improbables fragments lyriques. Nous partirons donc du postulat, abondamment démontré entre autres par E. Sanguinetti à propos des *Malebolge*⁴, du « sérieux moral » de l'entreprise de Dante, sérieux qui exclut toute parenthèse désinvolte et, comme le dit A. Pagliaro⁵, tout exercice gratuit d'un « art pour l'art ». Le cercle de la fraude est un degré, que d'autres suivront, de la dégradation de l'homme par le péché et la *baratteria* (qui va de toutes les formes de l'escroquerie jusqu'à la concussion proprement dite) est l'une des variantes de cette dégradation.

Cela posé, revenons à la « rupture ». L'originalité de la cinquième *bolgia* est, comme on le sait, de ne pas présenter de pécheurs illustres de la mythologie ou de l'histoire, mais d'assez obscurs délinquants (relevant le plus souvent de la chronique municipale, surtout lucquoise en l'occurrence), et de donner en revanche la vedette à leurs bourreaux, lesquels vont jusqu'à interpréter à la fin du chant XXII un *nuovo ludo* dont on a souligné à satiété le caractère théâtral et la fonction supposée d'intermède grotesque.

Mais peut-être n'est-il pas inutile de rappeler la nature théologique de ces créatures qui ne sont pas sorties de la seule imagination des faiseurs de « mystères » (et nous nous référons ici encore à l'ouvrage de P. Renucci).

Dans l'Enfer, les diables représentent la quatrième catégorie du personnel infernal, démons « chrétiens » succédant à ceux que Dante a empruntés (en leur infligeant une transformation souvent dégradante) à la mythologie : divinités, démons et monstres préposés de tout temps au gouvernement et à la garde des Enfers (Charon, Pluton, Cerbère), demi-dieux ou simples mortels voués à ce même office après leur mort terrestre (Minos, Proserpine), et enfin personnages mythologiques « démonisés » par le poète lui-même (Phlégyas, les Centaures, le Minotaure, Géryon...) et qui sont en quelque sorte des « damnés païens » expiant (tel l'incendiaire et sacrilège Phlégyas), un crime qui leur vaut d'entrer au service de Satan.

A l'origine, les diables de l'enfer chrétien sont des anges déchus, *angeli neri, neri cherubini* ayant suivi Lucifer dans sa révolte et dans sa chute. Cependant une croyance fort répandue au Moyen Age voulait que certains d'entre eux soient de nouvelles recrues, choisies parmi les grands criminels : de modernes Phlégyas en quelque sorte⁶. De même le chant XXV présente, après les serpents-bourreaux du chant précédent, substitués des diables cornus du

⁴ E. SANGUINETTI, op.cit., P. 122 : *di degradazione conviene dunque discorrere, in essenza, e anche di comico, se così pare giusto, ma di un 'comico', e questo è assolutamente per noi il punto capitale, tutto medioevalmente, o meglio, tutto dantescamente, moralizzato.*

⁵ A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche nella Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, vol. 1, p. 311 suiv. (« La rapsodia dei diavoli »).

⁶ P. RENUCCI, op.cit., p. 218-231

chant XX, d'autres serpents tortionnaires qui ne sont autres que les damnés eux-mêmes, voués à divers avatars métamorphiques.

Quel que soit donc le degré de « pureté » de leur origine, céleste ou terrestre, les diables de la cinquième *bolgia* sont de toute évidence, en même temps que des gardiens, l'incarnation même des *barattieri* invisibles, eux, sous la surface de la poix bouillante (à l'exception du modeste personnage de Ciampolo).

Pourquoi cette assimilation n'a-t-elle lieu que dans les chants XXI-XXII ? Après tout, une formule identique était envisageable dans le cas des adulateurs plongés dans le purin - à condition que le « règlement » leur interdise, à eux aussi, de se montrer.

Ici joue sans doute un critère d'ordre pénal : la *baratteria* est, sous sa forme la plus condamnable, la concussion, c'est-à-dire un équivalent civil de la simonie, avec toutes ses formes de corruption active et passive mais, comme nous l'avons déjà fait observer, les figures chargées de l'illustrer sont des seconds couteaux : Ciampolo, frate Gomita, Michele Zanche, ou bien des collectivités si étendues (depuis le Conseil des Anciens de Lucques jusqu'à tous les Lucquois sans exception) que, finalement, le péché relève plutôt, ainsi que le note A. Pagliaro, du *malfare plebeo*. Cette définition de fait inclut par suite des aspects secondaires : la méchanceté, le mensonge, la vantardise, qui se trouvent coïncider avec les traits « psychologiques » attribués aux diables dans la croyance populaire⁷.

L'argumentation d'A. Pagliaro ne nous paraît pourtant pas complètement convaincante. Le diable « populaire » n'a-t-il pas aussi la réputation d'être un flatteur ? un séducteur ? un conseiller perfide et même un semeur de discorde ? Pourquoi Dante réserverait-il aux seuls bourreaux des *barattieri* le privilège d'être aussi l'image même de ces pécheurs ?

La réponse réside, selon nous, dans le terme *plebeo*, entendu comme registre stylistique dominant (mais non exclusif) de ces deux chants, c'est-à-dire comme l'une des composantes de son « comique ».

Jusqu'à présent, nous avons employé les termes de « comique » et de « comédie » sans y regarder de trop près, en prenant le risque de faire entendre le sens de « plaisant ». Or, si l'on se réfère aux Poétiques latines des XIIe et XIIIe siècles (que Dante s'efforce vainement de reformuler, dans le *De Vulgari Eloquentia*, pour les appliquer à la poésie moderne en langue vulgaire), le style « comique » correspond à un registre moyen (à une thématique, à un lexique, à un *ornatus* dont le modèle initial était les *Géorgiques* de Virgile), le registre le plus bas, nommé « élégiaque », renvoyant aux *Bucoliques*. Mais dans la poésie

⁷ A. PAGLIARO, op.cit., p. 318.

en langue vulgaire, la zone de pertinence de ces deux définitions devient de plus en plus floue, ce dont témoignent les hésitations de Dante lui-même⁸ et tendent à se fondre en une notion de « style inférieur », un style qui peut s'élever jusqu'à certains secteurs du style dit « tragique » ou descendre graduellement jusqu'aux registres les plus triviaux d'un style dit « élégiaque », mais qui n'a plus grand chose à voir avec l'élégie (d'Ovide, par exemple) ou avec la poésie bucolique de Virgile, et inclut des formes polémiques ou des motifs obscènes que l'on chercherait en vain à repérer dans la Roue de Virgile. Et, de surcroît, la *Comédie*, par son plurilinguisme et son pluristylisme, porte le coup de grâce à ces catégories.

Elles subsistent cependant, sinon comme référence théorique, du moins dans la conscience du poète, dans un sentiment très fort de la « convenientia » du sujet et du langage, et dans la distinction (fût-ce à l'intérieur d'un même fragment de texte) des niveaux de langage. Aussi était-il bon d'en rappeler l'existence pour restituer aux chants XXI-XXII, si besoin était, leur caractère de prouesse technique : *intermezzo* à la rigueur, *capriccio* certainement pas.

Nos diables et leur clairon malsonnant sont donc, « théoriquement », élégiaques - sauf Malacoda, et l'on verra pourquoi. Le problème est de savoir si Dante les a voulus, aussi, amusants.

Quel que soit le registre stylistique adopté localement par le poète, on sait qu'il n'hésite pas à verbaliser toutes les représentations fournies tant par l'imaginaire collectif que par la culture, arts plastiques compris. L'intermède des *baratteri*, auquel fait écho au chant XXVII la brève dispute entre saint François et un diable théologien, qui relève du même goût iconographique et théâtral, emprunte les signes de ces Jeux où figuraient entre autres des démons cornus chargés par exemple de châtier le traître Judas et chargés aussi, du point de vue scénographique, d'animer le spectacle et de semer la terreur (?) en se répandant parmi le public avec force cris et mimiques grimaçantes⁹. La citation est indiscutable (le poète lui-même parle de « ludo ») et, pour s'en tenir aux diables, Dante ne pouvait ignorer que leur fonction dramaturgique - quelles que fussent les intentions morales des auteurs et des promoteurs du spectacle - consistait aussi à compenser par quelques scènes, disons le mot, endiablées, la componction de la fable évangélique ou hagiographique.

⁸ Notre discours simplifie abusivement la magistrale analyse de P.V. MENGALDO, *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978.

⁹ Cf., entre autres exemples, le *giuoco* de mai 1304, relaté par G. VILLANI, *Cronica*, VIII, 70, Milano, Signorelli, 1969, p. 62.

De nos jours, Mikhaïl Bakhtine a intégré à sa catégorie du carnavalesque ce qu'il appelle « les diableries médiévales »¹⁰.

Or on peut se demander jusqu'à quel point l'effet produit par les scènes de nos chants, soit qu'il déborde les intentions du poète, soit que ce dernier l'ait calculé avec exactitude, relève de cette catégorie, et si ce carnavalesque hypothétique est compatible avec le sérieux qui préside à tout l'itinéraire infernal, entreprise de « conversion » de la volonté et nullement d'inversion ou de subversion d'un ordre social et moral.

A première lecture, certains épisodes de renversement, construits sur le principe de l'arroseur arrosé (par exemple, les diables à leur tour englués dans la poix) semblent en effet relever du carnavalesque. Mais en réalité aucune des scènes qui se déroulent dans cette *bolgia* ne présente la dimension de « liberté utopique » qui, selon Bakhtine, se réalise dans le spectacle de la « diablerie ». Ce « ludus », encore une fois, s'inscrit dans la loi théologique et les attendus judiciaires qui régissent le royaume des damnés. Ainsi que le souligne E. Sanguineti dans son *Interpretazione di Malebolge* déjà citée, la comédie des diables, transcription d'une forme dramaturgique bien connue, relève certes d'un projet esthétique, mais ce projet est rigoureusement subordonné à une signification morale. Ajoutons à cela que cette comédie ne saurait encore moins être interprétée comme le produit d'un moment de distraction ou de faiblesse dû à quelque provisoire inertie de l'inspiration (*una stasi naturalissima dell'attività creatrice*, écrit Pirandello à propos du chant XX et des suivants)¹¹.

Ouvrons ici une nouvelle parenthèse, à la fois structurale et démonologique. Les premiers diables de l'*Enfer*, on l'a déjà dit, font leur apparition au chant VIII, au-dessus des portes de Dis (*Io vidi più di mille in su le porte / da ciel piovuti, che stizzosamente / dicean : 'chi è costui '....*, v. 82-85) et ferment ces portes au nez de Virgile, provoquant chez le voyageur la première inquiétude sérieuse sur l'issue de son aventure (v.94-102). Ces « plus de mille », tombés du ciel (et fort probablement ailés), montrent déjà la rage et l'arrogance de leurs congénères de *Malebolge* : diables cornus du chant XVIII, féroce brigade ailée et cornue des chants XXI-XXII, démon *loico* du chant XXVII et pour finir le diable armé qui *accisma* les semeurs de discorde et de schisme. Mais c'est bien entendu dans la cinquième *bolgia* que les indications ponctuelles et les suggestions des chants VIII et XVIII trouvent leur pleine réalisation, sous une forme dramaturgique.

D'autres indices encore autorisent le rapprochement avec les chants VII et VIII : l'image du château-fort proposée au chant XVIII (v.10-18) pour

¹⁰ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 265-6.

¹¹ L. PIRANDELLO, « La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante », in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1965, p. 346.

dessiner l'espace des *Malebolge* renoue avec la première vision des fossés et des tours de la cité maudite; le mouvement de Virgile s'éloignant pour un instant de Dante terrorisé (VIII, v.94111) se répète au chant XXI (v.58 suiv.); la métaphore de la *broda* (VII, v.53) prélude à la comparaison culinaire du chant XXI (v.55-57), et l'émersion de Ciampolo (XXII) réédite celle de Filippo Argenti (VII). La mise en scène de figures diaboliques, loin d'être isolée, s'insère donc dans l'ensemble de correspondances que nous évoquions au début de cette étude.

Or E. Sanguineti, dans un article postérieur à son ouvrage sur les *Malebolge*¹², propose une lecture des chants VIII et IX de l'Enfer avec laquelle nous sommes en désaccord mais qui a le mérite de poser un problème intéressant. « Pour la première fois dans la première *cantica*, écrit-il, nous sommes en présence d'un Enfer conforme à la tradition, attendu, imaginé comme une ville fortifiée, entourée de murailles, avec son feu et ses diables. C'est en somme l'Enfer des fameux 'précurseurs de Dante', des Pères de l'Eglise comme des imaginations populaires, de la peinture du Moyen Age et des cauchemars des moines ». Et le critique se demande un peu plus loin « si cet enfer élémentaire des feux et des diables (...) ne serait pas le témoignage très manifeste d'un véritable *degré zéro* de la 'capacité imaginative' de Dante. Un *degré zéro* à partir duquel, et délibérément, le discours poétique revient à son origine, pour gravir ensuite l'immense escalier poétique de la *Comédie*... Selon lui se produirait parallèlement un abaissement du registre stylistique, repérable par exemple dans l'« intonation familière et parlée » de l'apostrophe au lecteur (VIII, v.94-6).

Ces lignes, rappelons-le, ne concernent que le chant VIII. Mais elles contredisent l'analyse des chants de *Malebolge* proposée en 1961 par le même auteur. En effet on ne voit pas pourquoi l'enfer serait, au chant VIII, "élémentaire", et problématique et tourmenté dans les chants XXI-XXII, ni en quoi les légions du *grave stuolo* sont moins authentiquement terrifiantes que les *figure crude dei demoni* du chant XVIII ou la *fiera compagna* de la cinquième *bolgia*, ni enfin en quoi la « dialectique narrative » du thème des diables et du thème de la peur, si bien analysée par E. Sanguineti, diffère qualitativement de celle que l'on observe au chant VIII. Enfin, l'expression proverbiale : *nella chiesa / coi santi, ed in taverna co' ghiottoni* (XXII, 15) relève du même ton d'allocution familière qui caractérise en effet certains passages du chant VIII.

Les deux séquences diaboliques des chants VIII et XXI-XXII sont au contraire liées non seulement, comme on l'a rappelé plus haut, par des correspondances thématiques, mais aussi par des analogies formelles et en particulier par un même recours (certes plus appuyé dans les *Malebolge*) à des

¹² E. SANGUINETI, *Dante*, Inf. VIII, « Tel Quel », n. 23, 1965, p. 34-51 (étude publiée auparavant dans « il Verri », n. 14, 1964).

références dramaturgiques : l'irruption d'intrus dans l'enfer et l'opposition des démons composent elles aussi une scène canonique des spectacles religieux.

Ajoutons que la rupture créée au chant VIII ne réside pas à nos yeux dans l'utilisation d'images chrétiennes et populaires de l'enfer (et d'ailleurs, « l'enfer des précurseurs de Dante » accueillait déjà des dieux païens démonisés, ainsi que le rappelait A. Graf)¹³, ni dans l'émergence d'un monde « comique », voire « élégiaque » au sein d'un univers préservé jusque là de toute dégradation stylistique (il suffit de rappeler l'image grotesque de Minos ou de Pluton). La rupture consiste en un changement de signes, c'est-à-dire dans la transcription délibérée d'un modèle dramaturgique. Et c'est dans les chants XXI-XXII que Dante affronte cette transcription de manière systématique.

De ce point de vue, l'invention des noms des diables présente pour nous un grand intérêt.

Rappelons que les démons virgiliens de Dante ont en somme un statut de personnages référentiels, prélevés non dans l'histoire mais dans la mythologie (ce qui pour Dante revient à peu près au même). Ils disposent donc au départ d'un nom, d'une biographie et par suite d'une « personnalité » dont les grands traits sont déjà fixés. Même si le poète ajoute à cette personnalité des traits négatifs, voire grotesques, il travaille sur un matériel préexistant.

Nos diables appartiennent eux aussi à un matériel préexistant. Mais remarquons tout d'abord que l'on a affaire (dès le chant VIII) à un groupe, à un *grande stuolo*. Le seul équivalent individuel des démons - gardiens ou juges - tels que Minos ou Pluton est Lucifer, leur souverain, dont la monstrueuse figure est plantée au fond de l'enfer. Par suite, la fonction du nom propre, dans le cas de ces diables, ne peut être indicielle, c'est-à-dire dénoter quelque épisode connu dont ils auraient été les protagonistes.

Ici, le nom propre a pour fonction, techniquement, de différencier quelques-unes des *dramatis personae* et, stylistiquement, de connoter quelque chose : appelons cette chose la « diabolicité ». Pour ce faire, Dante disposait de tous les noms bibliques qui, de *l'Ancien Testament* à *l'Apocalypse* en passant par les évangiles et les *Epîtres* de saint Paul, relayés plus tard par les formules conjuratoires des ouvrages pseudo-salomonien, composent un fantastique répertoire aux accents exotiques et terrifiants : Sitraël, Sitrama, Bélial, etc.¹⁴ On en retrouve quelques-uns dans les Jeux du Moyen Age ou même chez les fameux « précurseurs de Dante », associés parfois aux noms de divinités

¹³ A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Torino, Loescher, 1892-93, rééd. Milano, Mondadori, 1984, p. 224-228.

¹⁴ Ibid., p. 245-6. Voir aussi L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, P.U.F., 1956, t. 11, p. 56-64.

païennes ou de supposées idoles mahométanes. Ainsi, Apollon, Mahomet et Tervagan composent l'anti-trinité infernale du *Jeu de saint Nicolas* et, dans d'autres textes, Tervagan est l'équivalent de Lucifer; on retrouve la même trinité dans le *Libro* d'Ugucione da Lodi, et Giacomino da Verona, dans sa Babylone infernale, cite comme les quatre gardiens de l'enfer *Trifon e Macometo. Barachin et Satan*¹⁵.

Connaissant le savoir de Dante et la cohérence de son projet, on ne s'étonne pas de constater que, distinguant les divers plans de ses références, le poète remet un peu d'ordre dans la démonologie supérieure : il rend sa suprématie à Lucifer (occasionnellement dénommé Satan dans l'obscur jargon de Pluton, et Belzébuth au moment où les deux voyageurs quittent l'enfer); il restitue au damné Mahomet son rôle historique, et à Apollon sa fonction mythologique de protecteur de la poésie, tout en assignant à d'autres divinités païennes des fonctions précises dans la prison infernale (suivant en cela l'exemple de Virgile).

Il est encore plus intéressant pour notre propos qu'il élimine, dans les listes de subalternes, les pittoresques *Asmodeo e Belzabutte, Astaroth dico, Aliabutte*¹⁶ et autres noms connotant un enfer d'un orientalisme aussi vague que sulfureux, pour les remplacer par des appellations de son invention.

La fabrication des noms propres dans les oeuvres de fiction relève, comme Roland Barthes l'a montré à propos de Proust, d'un processus de simulation dans lequel peuvent intervenir aussi bien des motivations phonétiques que des exigences de plausibilité (historique, géographique, culturelle)¹⁷. Il est des cas où cette simulation est à peu près nulle : ainsi c'est à un code littéraire que renvoient les noms de la *brigata* du *Décameron*, d'ailleurs présentés comme des pseudonymes¹⁸. Dans le cas qui nous occupe, Dante a recherché de toute évidence des effets que nous qualifierons provisoirement de mimétiques. Le plus souvent, il forge ces noms selon des formules morphologiques très simples tantôt il s'agit d'un nom commun affecté d'un suffixe (Cagnazzo, Draghignazzo - Farfarello, nom commun, comporte

¹⁵ J. BODEL, *Jeu de saint Nicolas* in *Jeux et sapience du Moyen Age*, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1960, p. 43-107; UGUCCIONE da LODI, *Libro*, in *Poeti del Duecento* a cura di G. Contini, Milano, Napoli, Ricciardi, 1960, t. I, p. 600-624; GIACOMINO da VERONA, *De Babilonia civitate infernali*, même recueil, même tome, p. 6389.

¹⁶ *Contrasto del povero e del ricco*, in *Il Teatro Italiano*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 105-112.

¹⁷ R. BARTHES, *Proust et les noms*, in *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 121-134. Le texte date de 1967.

¹⁸ Ces pseudonymes sont censés définir la personnalité des dix jeunes gens; certains sont des adjectifs empruntés à la poésie latine (Elissa), d'autres sont forgés à partir du grec (Neifile, etc.), d'autres, également d'origine savante, renvoient aussi à des oeuvres antérieures de Boccace (Panfilo, Emilia, ...), d'autres enfin sont de pures références littéraires (Fiammetta, Lauretta).

déjà son propre diminutif), tantôt il s'agit d'un verbe assorti lui aussi d'une terminaison (Scarmiglione) ou encore d'un mot composé, adjectif et substantif (Malebranche, Malacoda ou inversement : Barbariccia), verbe et nom complément (Calcabrina, Graffiaccane).

Ces formules sont celles mêmes qui de tout temps ont régi l'invention des sobriquets (parfois passés dans l'onomastique), sobriquets dont on trouve des équivalents aussi bien dans les « mystères » français - où le gang des *Malebranche* a de nombreux cousins -¹⁹ que dans le répertoire de la poésie comico-réaliste (noms de personnes réelles ou pures inventions),

Ciriatto, d'une lecture moins évidente (*ciro* peut venir du grec - porc - assorti d'une désinence animale en *-atto*, mais il est possible que le mot ait existé en toscan ancien), est formé sur le même modèle. D'autres noms, étymologiquement, sont d'une intelligibilité encore moins immédiate : sur l'origine de Libicocco ont été échafaudées diverses hypothèses; Rubicante (dont le suffixe rappelle Trivigante) demeure inexpliqué. Notons pourtant que Ciriatto et Rubicante sont assortis d'adjectifs (*sannuto*, *pazzo*) qui rappellent eux aussi des surnoms enregistrés par de savoureux documents²⁰.

Ainsi, l'une des modalités du « réalisme » de Dante consiste non pas à reproduire des noms, mais à mimer la formation populaire de ces noms.

Les noms propres des diables présentent d'abord, pour le narrateur, une utilité pratique : ils ne sont pas absolument indispensables à la compréhension des scènes mais leur présence évite de recourir à des relais de parole du genre « l'un dit... l'autre dit... un autre encore dit (ou fait) telle chose » ; l'attribution précise des répliques allège donc le dispositif des *didascalie*. Pour le personnage qui se trouve, lui, impliqué dans les scènes comme le serait un spectateur en butte à diverses agressions (et auquel le lecteur est implicitement invité à s'identifier), ces noms sont utiles aussi comme autant de repères. Il est d'ailleurs le mieux placé pour en percevoir la « diabolicité » et pour apprécier, de cette même diabolicité, le caractère familier, contemporain, quasiment municipal. Laïque en somme, si l'on songe aux noms conjuratoires auxquels Dante a renoncé.

¹⁹ Voir sur ce point E.G. PARODI, *Poesia e storia nella Divina Commedia* (1920), a cura di G. Folena et P.V. Mengaldo, Vicenza, Neri Pozza, 1965, p. 106 suiv. et, dans le recueil *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia, 1957, l'étude de E.G. PARODI, *Lingua, stile e cultura*, p. 354-6.

²⁰ Citons seulement, en hommage aux *barattieri* lucquois, S. BONGI, *Ingiurie, impropri, contumelie ecc. Saggio di lingua parlata del Trecento cavato dai libri criminali di Lucca*, « Il Propugnatore », 11, 1890, p. 75-154, rééd. Lucca, Pacini Fazzi, 1983.

C'est ainsi que la fonction expressive de ces noms finit par induire une analogie (ici implicite, proclamée dans d'autres lieux de l'*Enfer*) entre la population infernale et celle de la cité : ceci est un indice non négligeable de la moralité implicite de tout l'épisode.

Attardons-nous encore un instant sur son caractère dramaturgique afin de mieux en cerner, précisément, la moralité.

Si familiers qu'ils paraissent, les noms des diables ne désignent pas des individus mais des masques, faiblement caractérisés d'ailleurs tant du point de vue physique que du point de vue « psychologique » (mis à part Malacoda, dont il va être question). Tout au plus note-t-on quelques traits de comportement : par exemple, la vanité d'Alichino le pousse à défier le damné Ciampolo, et « Ciriatto sannuto » fait usage, tel un sanglier, de ses défenses. En fait on se trouve en présence d'un système d'ensemble, d'une onomastique désignant la « famille » des *Malebranche*, aussitôt muée en escouade militaire agissant collectivement - exception faite du diable pourvoyeur, montré dans ses oeuvres au début du chant XXI. Comme le notait E. Parodi en son temps²¹, il s'agit ici d'une dramaturgie de situation et non de « caractères ».

On en trouve une autre preuve dans la sobriété des notations descriptives. Elles sont plus détaillées en ce qui concerne le premier diable, cet *innominato* chargé en somme de donner une idée de ses congénères, et dont le portrait est fortement coloré par la subjectivité, c'est-à-dire par la terreur, du personnage de Dante²².

Les répliques confiées aux *Malebranche* ne sont guère intéressantes par leur contenu (*Vuoi che 'l tocchi ... in sul groppone? ... Si, fa che lile accocchi !...*) mais – et c'est l'essence même de la dramaturgie elles sont un élément parmi d'autres, dont la gestuelle : attitudes menaçantes, ricanements, grincements de dents, roulements d'yeux..

Et nous voici revenus au problème d'interprétation que pose tout cet ensemble dramaturgique.

Bouffonne pour le lecteur, la mimique des diables l'est également dans l'intention même des protagonistes, elle appartient à leur tactique d'intimidation, qui vise aussi bien le touriste incongru que les *barattieri* : jeu pervers dans lequel ils « en remettent » pour obtenir l'effet escompté. Le caractère amusant et, disons le mot, ludique de cet enchaînement de saynètes - pour nous, lecteurs - recouvre en fait une violence effective, aussi la peur « enfantine » de Dante personnage (non moins que la régression supposée du poète à des formes élémentaires de catharsis) doit-elle être comprise en

²¹ « Un comico più di situazione che di espressione o di carattere, pel quale basta l'attenta osservazione della realtà esterna », E.C. PARODI, *Poesia e storia* p. 108.

²² *Inf.*, XXI, v. 31-33 : *Ahi quant'elli era nell'aspetto fero! / e quanto mi pareva nell'atto acerbo, / con l'ali aperte e sovra i piè leggero !*

fonction de cette violence, exprimée par l'agitation et le sarcasme mais – répétons-le – fondée sur des bases théologiques.

« Nuovo ludo » : ce que l'on a pu interpréter comme une parodie désintéressée, quasi gratuite, du *ludus* contemporain est bien, en effet une parodie, mais orientée par des intentions résolument et sombrement satiriques. Dante singe ces "singes" que sont les acteurs des drames religieux, mais à travers eux il dégrade plus encore bourreaux et damnés.

C'est peut-être dans le but de compenser cet « excès » stylistique qu'il introduit, au sein du chœur infernal, un porte-parole d'une tout autre qualité. Au clairon malsonnant de l'adjudant Barbariccia font équilibre les élégants propos de Malacoda. Si l'on pense aux borborygmes de Pluton (*Papè Satàn ! Papè Satàn aleppe !*, VII, 1) ou de Nemrod (*Raphèl may amèch zabi almì !*, XXXI, 67), il est clair que le discours de Malacoda, en sa courtoisie et sa clarté, échappe au registre « élégiaque » et se situerait (comme celui du diable qui à la fin du chant XXVII résout impeccablement une *quaestio* scolastique) dans les zones supérieures du style moyen - si nous raisonnions comme les poéticiens du XIIe siècle. Sur le fond de ce discours la critique a observé depuis longtemps le subtil mélange de vérité et de tromperie que contiennent les informations fournies à Virgile : mélange véritablement démoniaque. Pour toutes ces raisons, Malacoda s'élève nettement au-dessus du niveau de l'imagerie populaire comme de la parodie dramatique,

La dramaturgie médiévale est donc, en fin de compte, citée (au sens brechtien du terme) plus qu'imitée, et demeure toujours solidement rattachée aux lois nullement plaisantes de l'univers infernal. Dans le même sens, on peut remarquer avec quelle retenue le poète use, au chant XXI, v.55-57, de l'imagerie de la gastronomie infernale, condensant en un seul tercet (*Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli / fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non galli*) ce qui, dans le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdan ou dans d'autres enfers pré-dantesques est développé en topos de l'« humour culinaire » relevé par E.R. Curtius²³.

C'est pourquoi, dans la perspective que nous avons indiquée, l'intermède de Ciampolo (XXII, 118-151), apparente victoire d'une « victime » sur ses persécuteurs à leur tour englués dans la poix est un moment certes grotesque, mais d'un grotesque négatif : damnés et démons partagent en fait la même abjection, et le carnaval n'a pas lieu.

Claude PERRUS

²³ E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Age Latin*, Paris, P.U.F., 1956, p. 534.