Images de l'art et art de l'image dans la *Divine Comédie*

Sylvie Coche

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/297>

DOI : 10.4000/cei.297

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2011

Pagination : 13-35

ISBN : 978-2-84310-190-8

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Sylvie Coche, « Images de l'art et art de l'image dans la *Divine Comédie* », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.297>

IMAGES DE L'ART ET ART DE L'IMAGE DANS LA *DIVINE COMÉDIE*

Sylvie Coche

Université Stendhal - Grenoble 3

L'image peut être œuvre du pinceau, de l'imagination comme de la plume et se réaliser sur un support visuel, spirituel ou encore littéraire. L'image polymorphe et polysémique semble entretenir des relations privilégiées avec le texte. La liaison entre le texte et l'image transparait déjà dans l'étymologie des deux vocables. Le terme latin *imago* est placé sous le signe de la polyvalence. Il désigne tout autant la représentation, le portrait, la copie, le fantôme, les masques mortuaires que les images rhétoriques comme la métaphore ou la similitude. L'image peut donc relever du domaine visuel, conceptuel ou encore littéraire, s'adresser à la faculté oculaire comme imaginaire de son destinataire. De même, le terme latin *textum* assimile le procédé de composition littéraire à l'art de la filature et met à jour le tissu du texte qui apparaît clairement dans la trame verticale des rimes et celle horizontale des vers et se réalise pleinement dans les acrostiches et mieux encore dans les calligrammes qui confèrent une dimension imagière et visuelle à la trame textuelle. Le texte et l'image semblent entretenir des rapports réciproques qui laissent présager une certaine perméabilité entre aire artistique et littéraire.

Une telle relation conduit à s'interroger sur le besoin incessant que l'homme a de se représenter la réalité, sur la nécessité qu'il éprouve de recourir à un support visuel, à une re-production qui seule lui permet de participer à son monde et d'en devenir acteur et créateur en donnant l'illusion d'un monde re-créé pour mieux l'appréhender et se l'approprier. Or, une telle problématique relève d'une longue tradition dont Dante se fait héritier dans la *Divine Comédie* où il doit utiliser le langage pour traduire en images sensibles son expérience supra-sensible afin de révéler pleinement sa vision. Alors qu'il s'apprêtait à mettre en vers la *Commedia*, Dante

s'est interrogé sur les moyens les plus appropriés dont il disposait pour retranscrire son périple à travers les trois royaumes de l'au-delà chrétien, une expérience inouïe et inédite qui n'appartient pas à l'expérience matérielle du monde terrestre et qui se détache si fortement des réalités sensibles. D'emblée, Dante s'est vu confronté au problème du langage, de ses ressources et de ses limites. Il devait transcrire sa vision spirituelle au moyen de paroles concrètes afin que ses lecteurs soient en mesure de les comprendre par le biais de réalités déjà connues et possédées. Saint Bernard, dans ses *Sermons*, justifiait d'ailleurs le recours à la langue quotidienne pour tenter de traduire des réalités étrangères au regard humain qui, sans le secours des comparaisons avec le monde sensible, échapperaient irrémédiablement à toute intellection possible.

L'Alighieri a donc dû répondre à la question de comment rendre visible l'invisible, il a dû adapter le langage aux besoins de la nouveauté transcendante afin que les mots traduisent le plus fidèlement possible l'essence des choses. Une telle mission lui est d'ailleurs explicitement confiée par son triaïeul Cacciaguida qui, au chant XVII du *Paradis*, l'exhorte à révéler sa vision sans ne rien omettre ni cacher dans le but d'instruire ses semblables :

*Cosciienza fusca
o de la propria o de l'altrui vergogna
pur sentirà la tua parola brusca.
Ma non di men, rimossa ogne menzogna,
tutta tua vision fa manifesta;
e lascia pur grattar dov'è la rognà.
Ché se la voce tua sarà molesta
nel primo gusto, vital nutrimento
lascerà poi, quando sarà digesta.
Questo tuo grido farà come vento,
che le più alte cime più percuote;
e ciò non fa d'onor poco argomento.
Però ti son mostrate in queste rote,
nel monte e ne la valle dolorosa
pur l'anime che son di fama note,
che l'animo di quel ch'ode, non posa
né ferma fede per esemplo ch'àià
la sua radice incognita e ascosa,
né per altro argomento che non paia¹.*

1. « Conscience assombrie/ par sa propre honte ou par celle d'autrui/ trouvera certes ta parole bien rude./ Mais néanmoins, refusant tout mensonge,/ montre au grand jour ta vision tout entière;/ et laisse donc gratter où est la rogne./ Car si ta voix au premier goût/ sera bien âpre, nourriture vitale/ elle laissera ensuite, une fois digérée./ Ton cri fera comme le vent/ qui frappe plus fort les cimes les plus hautes;/ et ce n'est point mince cause d'honneur./ C'est pourquoi dans les cieus,/ dans le mont et la vallée douloureuse/te sont montrées les âmes connues de renommée,/ car l'esprit de l'auditeur ne se fonde/ et ne se fie sur nul exemple/ ayant racine

De même que seuls les personnages de renom lui sont montrés en raison de leur exemplarité et de leur nom retentissant qui va résonner en échos infinis dans l'esprit des hommes, dans le souci d'être clairement compris, Dante doit faire usage d'un langage dont les mots renvoient à des réalités qui trouvent résonance dans l'esprit et la mémoire des hommes. Dante personnage s'efface au profit de Dante poète qui doit mettre en vers et retranscrire par les mots un pèlerinage qui a eu pour terre l'au-delà, autrement dit : décrire l'indescriptible, rendre visible l'invisible. Pour ce faire, Dante va déployer toutes les ressources du langage et multiplier les images littéraires, les similitudes notamment qui constituent un élément fondamental du langage retenu et élaboré par Dante pour exprimer l'inexprimable.

Il n'est plus besoin de démontrer que la similitude constitue un élément essentiel du style de la *Comédie* qui en recense aux alentours de six cents. En vertu des rapports qu'elle institue, la similitude est un adjuvant à l'intellection, elle est comme une miniature, non pas en marge, mais au sein même du texte qui vient soutenir et faciliter la compréhension en faisant appel à la faculté visuelle du lecteur. La similitude se fait peinture, elle illustre la réalité comparée qui devient plus aisément saisissable. Dans ce sens, dans la *Divine Comédie*, la similitude ne vise pas la beauté rhétorique, ni la fioriture du style, mais constitue au contraire un adjuvant à la conception, elle opère telle une illustration qui vient mettre en lumière le raisonnement. L'Alighieri recourt à la similitude dans le but d'expliciter, de définir avec exactitude sa pensée. Il s'inscrit ainsi dans l'usage de la similitude prôné par les rhéteurs antiques, la *Rhetorica ad Herennium* ou encore l'*Institutio oratoria* de Quintilien². En créant une impression visuelle, la similitude vient concrétiser l'abstraction. Les similitudes *per collationem* notamment, qui couvrent l'espace de plusieurs tercets, comme celle du «villageois» qui ouvre le chant XXIV de l'*Enfer*, donnent l'impression d'images claires et colorées qui laissent penser, avec Cyril Hinshelwood, que «peut-être plus que tout autre poète Dante regarda le monde avec l'œil d'un peintre» et que dans les similitudes «il joue le rôle d'un peintre

inconnue ou cachée, ni sur leçon qui clairement n'apparaisse.» (*Paradis* XVII, v. 124-142.) C'est nous qui traduisons en français les extraits de la *Divine Comédie*; dans quelques cas, explicitement indiqués, nous avons utilisé la traduction proposée par C. Bec (dir.), Dante, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1996 (dorénavant Bec).

2. Quintilien, *Institution oratoire*, t. V, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, VIII, III, 72, p. 80 : «Praeclare vero ad inferendam rebus lucem repertae sunt similitudines» : «Pour jeter l'éclat de la lumière sur les choses, une belle invention est celle des similitudes» et *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, IV, 59-61, p. 207-212.

plus encore que celui d'un poète³». Dans ses images, Dante poète se fait peintre du réel et propose une re-présentation de la réalité du monde pour donner à voir l'invisible. Si bien que si la *Divine Comédie* a pu être qualifiée de «somme du Moyen Âge⁴», elle pourrait tout aussi bien recevoir le titre d'encyclopédie d'images.

Dante s'inspire de modèles figuratifs et s'approprie des techniques artistiques donnant naissance au «*visibile parlare*», autrement dit à un langage visible. L'étude de quelques images de l'art nous conduira à nous interroger sur l'art complexe de l'imagerie dantesque. Nous nous arrêterons notamment sur les modalités de lecture et d'interprétation des images laissant ainsi apparaître le modèle artistique et imagier que Dante a retenu pour donner forme et consistance à l'au-delà chrétien.

Les images de l'art dans la *Divine Comédie*

Les images littéraires, au fil des mots et des similitudes, sont empreintes d'une véritable charge visuelle et se fixent peu à peu dans l'esprit du lecteur. Le poète tente de figurer, de représenter les réalités ultra-sensibles en recourant aux réalités sensibles. Peu à peu, les mots deviennent autant de touches successives de peinture et le poète se fait peintre du réel. Or,

3. «*Indeed no quality of the Divina Commedia is more striking than Dante's all-pervading preference for clear, concreat, luminous and colourful visual images which arouse the feeling that he is not so much describing in the purely literary sense as laying down a specification for a painting, or indeed is engaged in painting before our eyes.*» : «En effet, aucune qualité de la *Divine Comédie* n'est plus frappante que la grande préférence de Dante pour des images claires, concrètes, lumineuses et colorées qui éveillent la sensation qu'il n'est pas tant en train de décrire dans un sens purement littéral, comme une pose, un détail de la peinture, mais que vraiment il s'est engagé à peindre sous nos yeux.» (C. Hinshelwood, «Dante's imagery» dans *Centenary essays on Dante*, by members of the Oxford Dante society, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 39). L'Alighieri devient un véritable peintre des mots, p. 39 : «*More than perhaps any other poet Dante sees the world with the eye of a painter and he consistently describes it in terms which reflect this habit.*» : «Dante, peut-être plus qu'aucun autre poète, voit le monde avec l'œil du peintre et le décrit invariablement en des termes qui reflètent cette habitude.»

4. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par J. Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 289, qui considère la *Divine Comédie* comme «une "somme" du Moyen Âge sous un déguisement poétique» et p. 399, où il réaffirme que «le poème universel de Dante est une "somme"». Voir aussi A. d'Ancona, *Scritti danteschi*, Florence, Sansoni, 1912-1913, p. 499 : «*il poema alle antiche generazioni appariva, com'è realmente, una grande enciclopedia dello scibile dei tempi, dove fosse condensata e con mirabile magistero collegata ogni disciplina intellettuale: la teologia, la morale, le scienze naturali, la storia antica e nuova, la mitologia; e colle memorie del passato, gli auspici dell'avvenire di una gente, la quale, nella separata e discorde vita comunale, si sentiva però una nelle tradizioni e nei fatti, e insieme congiunta da quell'idioma del cui vigore era gran testimonio la parola di Dante*» : «le poème apparaissait aux générations antiques, comme il l'est en vérité, une grande encyclopédie des connaissances du temps, dans laquelle étaient condensées et regroupées avec un admirable magistère toutes les disciplines intellectuelles : la théologie, la morale, les sciences naturelles, l'histoire antique et nouvelle, la mythologie; et avec les souvenirs du passé et les souhaits de l'avenir d'un peuple qui, dans la vie communale faite de séparation et de discorde, se sentait toutefois uni dans les traditions et dans les faits, et rassemblé par cet idiome dont la parole de Dante témoignait de la vigueur.»

il est possible de poursuivre encore un tel rapprochement entre images littéraires et images visuelles, entre lettres et arts, deux aires qui semblent empreintes de perméabilité.

Peintre et poète sous le signe de la similitude

Si Dante s'efforce de traduire sa pensée en images visuelles qui finissent par former de véritables peintures du réel, peintre et poète semblent entretenir une parenté étroite. Or, le rapprochement entre art littéraire et pictural apparaît au cœur même du texte où l'Alighieri exploite le champ sémantique de l'art pour l'appliquer au poète et à son œuvre. Dante recourt à la métaphore du texte et fait usage du substantif *tela*, «toile», ainsi que du verbe *ordire*, «ourdir», à deux reprises en rapport avec le discours ainsi qu'avec la matière de la *Divine Comédie*⁵. Le poète est élève de Minerve filandière, il entretient une parenté avec le tisserand, il tisse et ourdit la trame textuelle. Le rapport du texte et du tissu se poursuit à travers la similitude que Dante instaure entre le tailleur et le poète au chant XXXII du *Paradis* :

*qui farem punto, come buon sartore
che com'elli ha del panno fa la gonna*⁶.

À travers ces rapprochements divers, le poète fait partie intégrante du monde manuel, matériel et s'inscrit dans la réalité du monde médiéval sans rester cloisonné dans la sphère intellectuelle. La sphère poétique s'ouvre aux hommes et au monde, la création poétique résulte d'un long labeur et d'une réflexion prolongée. Poétiser, pour Dante, c'est travailler. La poésie est un art concerté qui requiert efforts et sacrifices de la part de son auteur ; cet art est fondé sur le *studium*. Dante montre ainsi qu'il est adepte d'une poésie technicienne. Au chant XXVI du *Purgatoire*, il appellera Arnaut Daniel « *miglior fabbro del parlar materno* », (v. 117), « meilleur forgeron du parler maternel ». Il se prévaut du *topos* du *poeta faber* selon lequel la poésie est associée au travail de la forge. Le poète, à l'instar du forgeron, travaille les mots, les façonne, les lime⁷. Arnaut Daniel avait quant à lui

5. « [...] di metter la trama/ in quella tela ch'io le porsi ordita » : « d'avoir empli la trame/ de cette toile que je lui avais présentée ourdie » (*Paradis* XVII, v. 101-102) ; « [...] per apprendere da lei qual fu la tela » : « pour savoir en quelle toile » (*Paradis* III, v. 95) ; « [...] ma perché piene son tutte le cartelordite a questa cantica seconda » : [...] « mais puisque sont pleines toutes les feuilles/ ourdies à cette seconde cantique » (*Purgatoire* XXXIII, v. 140).

6. « [...] ici nous mettrons un point, comme le bon tailleur/ taille la robe selon la mesure de son drap » (*Paradis* XXXII, v. 139-140).

7. Horace, *Ars poetica*, dans *Épîtres*, texte établi et traduit par Fr. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 217, 291 : « *limae labor* ».

fait usage de l'imagerie menuisière comparant les mots à des morceaux de bois qu'il est nécessaire de polir⁸. Ce concept rencontrera un vif succès et sera repris par Guido Cavalcanti entre autres, qui déclare limer ses vers⁹.

Or, à côté du poète élève de Minerve filandière qui tisse et ourdit la trame textuelle et qui, à l'instar du tailleur sait s'arrêter lorsque la matière vient à lui manquer ; à côté du *poeta faber* qui lime les mots et les façonne dans le respect de la tradition horacienne, le poète entretient également des rapports avec le peintre. Au chant XXXII du *Purgatoire*, l'Alighieri construit une similitude fondée sur une hypothèse impossible qui met en parallèle activités poétiques et picturales. Il recourt au registre de la peinture et du dessin :

*S'io potessi ritrar come assonnaro
li occhi spietati udendo di Siringa,
li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro;
come pintor che con essempro pinga,
disegnerei com'io m'addormentai;
ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga.
Però trascorro a quando mi svegliai*¹⁰.

Le poète déclare ici ne pas être en mesure d'expliquer par les mots son endormissement pas plus que celui d'Argus, gardien oculaire de la belle Io. La parole est inefficace, seul le dessin permettrait de suggérer l'ineffable. La peinture viendrait donc secourir la compréhension lorsque les mots sont impuissants.

Le rapprochement entre peintre et poète se poursuit au fil de leur destin commun. Au chant XI du *Purgatoire*, Dante établit un parallèle entre la succession de deux peintres : Cimabue et Giotto et de trois poètes : Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti et probablement Dante lui-même :

*Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.
Così ha tolto l'uno a l'altro Guido*

8. *Canso do'ill mot son plan e prim*, v. 11-15 : « e per qu'om no m'en fassa crim/ obri e lim/motz de valor/ ab art d'Amor/ don non ai cor qu'em tuelha » : « et afin qu'on ne me fasse de reproche/ je forge et je lime/ des mots de valeur/ avec l'art d'amour/ dont je n'ai pas envie de me séparer ».

9. « *Dio ha fabbricato ciò ch'io limo* » : « Dieu a fabriqué ce que je lime. » (G. Cavalcanti dans le sonnet *Di vil matera*, L, v. 16.)

10. « Si je savais dépeindre comment l'histoire/ de Syrinx endormit les yeux cruels/ ces yeux qui payèrent si cher leur longue veille;/ comme un peintre qui peint d'après un modèle,/ ainsi peindrais-je mon endormissement;/ mais mieux le dise qui voudra, cet étrange endormissement./ Pour ma part, je passe à l'heure où je m'éveillai. » (*Purgatoire* XXXII, v. 64-70.)

*la Gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido*¹¹.

La vanité de la gloire et la précarité de la renommée dénoncées par le miniaturiste Oderisi da Gubbio, frappent communément peintres et poètes. En outre, il est remarquable que Dante se place ici sur le même plan que Giotto, célébré par Boccace pour aspirer à la plus grande vraisemblance au point que les spectateurs croyaient ses peintures réelles. Si Dante se présente en double poétique de Giotto, cela signifie que leur art est semblable, qu'ils poursuivent un but commun : celui de dépeindre la réalité en toute vraisemblance.

En dehors des similitudes, Dante recourt au vocabulaire des arts figuratifs pour l'appliquer directement au discours poétique. Après avoir fait part de sa conversation, le poète épique Stace va en exposer les raisons à Virgile de la même manière que le peintre réalise tout d'abord une esquisse avant de donner couleurs et consistance visuelle à son art :

*Per te poeta fui, per te cristiano:
ma perché veggì mei ciò ch'io disegno,
a colorare stenderò la mano*¹².

Le dessin et la peinture, au moyen des couleurs et de la représentation visuelle, éclairent le langage humain en facilitant sa compréhension par les images. De même, au chant XXXIII du *Purgatoire*, la peinture est perçue comme une manière plus simple que l'écriture de parvenir à l'entendement :

*Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto*¹³.

Le rapprochement entre l'écriture et le dessin se matérialise au sein de ce vers et leurs rapports réciproques se laissent entrevoir dans l'adverbe

11. « Cimabue se crut dans la peinture/ maître du champ, mais Giotto à cette heure en a le cri,/ si bien que le renom de son aîné en est assombri./ De même un Guido a pris à l'autre/ la gloire de la langue; et tel peut-être est déjà né/ qui tous deux du nid chassera. » (*Purgatoire* XI, v. 94-99.)

12. « Par toi seul je fus poète, par toi seul je suis chrétien :/ mais pour que tu voies mieux ce que j'esquisse,/ de ma main je vais lui ajouter la couleur. » (*Purgatoire* XXII, v. 73-75.)

13. « Mais comme je te vois devenu pierre/en ton esprit et, pierre si obscure,/ que mes dires par leur lumière t'aveuglent,/ je veux qu'en toi, si ce n'est en écriture, au moins en peinture,/ tu les emportes en souvenir comme/ le pèlerin son bourdon ceint de palmes. » (*Purgatoire* XXXIII, v. 73-78.)

almeno : « au moins ». La peinture offrirait une représentation plus saisissable de la réalité que le langage imagé.

Les arts figuratifs apparaissent donc proches des lettres, peintre et poète partagent un dessein et un destin communs qui se renforcent lorsque la plume de l'écrivain va puiser dans la palette picturale.

La Divine Comédie et les modèles figuratifs

La perméabilité entre le texte et l'image se voit confirmée par la présence de modèles figuratifs au sein même de la *Commedia*. En effet, si Dante s'inspire de la littérature antérieure, des réalités naturelles et des scènes de la vie quotidienne, il trouve également parfois son inspiration dans les arts figuratifs. Le portrait qu'il dresse de Lucifer au chant XXXIV de l'*Enfer* présente des affinités avec la fresque du Jugement Dernier réalisée durant la jeunesse du poète par Coppo di Marcovaldo sur la voûte de son « *bel san Giovanni* », – le baptistère Saint-Jean de Florence – de même qu'avec le Jugement Dernier réalisé par Giotto dans la chapelle des Scrovegni de Padoue. Dans les deux cas, la monstruosité bestiale fait naître un sentiment d'horreur en vue d'inspirer la terreur sur les conséquences du mal.

Les images artistiques se transforment en images littéraires jusqu'à instaurer parfois un véritable parallèle entre œuvre picturale et poétique qui n'est pas sans animer un certain esprit d'émulation. Tel est par exemple le cas des différentes scènes que Dante représente de la vie de saint François d'Assise au chant XI du *Paradis* qui ne sont pas sans rappeler les fresques que Giotto réalisa entre 1290 et 1295 dans l'église supérieure de la basilique d'Assise. Les épisodes de la pauvreté, de la présentation et de l'approbation de la Règle ainsi que celui des Stigmates se font pendant. Les couleurs vives du modèle artistique se traduisent en autant d'adjectifs poignants chez Dante.

En outre, l'Alighieri s'inspire de procédés propres aux arts figuratifs. Il érige en son Enfer de grandes figures à l'aspect sculptural et les revêt d'une grande plasticité. Qu'il suffise de rappeler Minos qui trône au chant V de l'*Enfer* sculpté dans la masse semblable à une statue colossale comme le suggère la forme enclitique « *Stavvi Minos orribilmente e ringhia*¹⁴ ». Un tel portrait semble avoir subi l'influence des figures monstrueuses de Satan que l'on peut voir dans les différents Jugements Derniers et notamment sur celui de Giotto dans la chapelle des Scrovegni ou encore sur celui qui orne la voûte du baptistère. De même, la représentation de Cerbère, au

14. « Minos s'y tient horriblement et grogne. » (*Enfer* V, v. 4.)

chant VI de l'*Enfer* avec ses yeux rouges et ses pupilles dilatées résulte d'un procédé artistique qui consistait à attribuer des pupilles enflammées aux personnalités démoniaques. Au chant XXVII de l'*Enfer* toujours, Dante rencontre Guido da Montefeltro qui raconte la lutte que saint François et les démons livrèrent pour la possession de son âme. Or, un tel motif est fréquent dans les arts figuratifs des XII^e et XIII^e siècles et se rencontre notamment dans l'avant-dernière scène de la vie de saint François peinte par Giotto dans la basilique d'Assise.

De plus, si le royaume infernal s'ordonne autour de la peinture de l'horreur et de l'architecture militaire avec nombre de murs, de fortifications et de tours, au Purgatoire, le poète se prévaut en revanche de la technique artistique du clair-obscur en alternant aurores et crépuscules. L'architecture complexe de l'Enfer laisse place à des visions picturales naturalistes et apaisées en parfaite osmose avec ce second règne où les âmes se purifient et deviennent dignes de monter au ciel. Tel est par exemple le cas de la représentation du Paradis terrestre, de Mathilde cueillant les fleurs au chant XXVIII du *Purgatoire* mais surtout de la procession mystique au chant XXIX baignée par une lumière abstraite et suggestive qui n'est pas sans rappeler la tradition chromatique des mosaïques de l'école de Ravenne ainsi que la tradition figurative du dogme chrétien qui apparaissait parfois sur les panneaux des portes romanes. Dans ce royaume Dante rencontrera d'ailleurs, à côté d'artistes et de poètes, l'enlumineur Oderisi da Gubbio au chant XI. La technique de l'enluminure sera reprise au chant XVIII du *Paradis* où les lettres d'or tracées par les bienheureux justes et pieux se détachent sur le fond argenté de Jupiter telles des lettrines : « *sì che Giove/ pareva argento lì d'oro distinto*¹⁵ ». Cette teinte dorée établit un contraste chromatique qui contribue à mettre en valeur, à faire ressortir la lettre d'or tracée par les âmes béates.

De cette atmosphère lumineuse qui baigne les différents ciels du Paradis, se détachent de grandes images à valeur figurative. Tel est le cas de la croix des combattants de la Foi qui triomphent dans le ciel de Mars, croix qui pourrait trouver son origine dans la « *crux pendula* » des églises romanes ou encore de manière plus précise dans la croix gemmée de l'abside de Sant'Apollinare in classe de Ravenne. À l'image de la croix, symbole de l'Église militante, fait suite celle de l'aigle, symbole de l'Empire, la belle image de l'aigle impérial qui occupe les chants XVIII et XIX du *Paradis* dans lesquels l'écriture se fait peinture et l'auguste emblème miniature. Dans les chants XXI et XXII apparaît l'image de l'échelle de Jacob et dans

15. « [...] si bien que Jupiter/ semblait ici argent marqueté d'or » (*Paradis* XVIII, v. 95-96).

les derniers chants du Paradis celle de la rose mystique. Ces figures qui se détachent des vers vont peu à peu venir se graver dans la mémoire des lecteurs qui vont offrir à l'image littéraire un support visuel.

Après s'être gravées dans l'esprit des lecteurs, les images de Dante vont trouver un nouveau souffle et s'offrir à un nouveau public, non plus sous la forme des mots mais sous celle du tracé et des couleurs. Si Dante s'est inspiré des arts figuratifs, son poème est à son tour devenu source d'inspiration des arts pour les peintres, dessinateurs, sculpteurs contemporains du poète mais surtout pour ses successeurs du XIX^e siècle. La première illustration du poème réalisée par Nardo di Cione dans la chapelle Strozzi de l'église Santa Maria Novella de Florence à l'époque où seulement quelques privilégiés pouvaient lire le texte dans les manuscrits, illustre l'Enfer avec ses partitions et ses personnages exemplaires. Cette fresque qui contribue à divulguer le texte du « poème sacré » deviendra à son tour source d'inspiration comme en témoigne l'enluminure réalisée par Bartolomeo di Fruosino destinée à servir de frontispice à un manuscrit enluminé à Florence. De nombreux miniaturistes proposeront par la suite un commentaire figuratif du poème renforçant ainsi l'influence réciproque du texte et de l'image qui partagent un même support. Toutefois, à côté des enluminures, l'influence du poème se retrouve dans l'art de manière générale et notamment dans les Jugements Derniers qui lui sont postérieurs, de celui de Fra Angelico à celui de Michel-Ange.

À côté des œuvres religieuses, l'influence de la *Commedia* se retrouve également chez Raphaël et notamment dans ses trois toiles qui ornent les murs de la Salle de la Signature du Vatican : *La Dispute*, *Le Parnasse* et *L'École d'Athènes* autrement nommées *La Théologie*, *La Philosophie* et *La Poésie* dans lesquelles apparaît par trois fois le portrait de Dante. La Théologie est représentée sous des traits semblables à ceux de Béatrice lors de son apparition au chant XXX du *Purgatoire*. Outre le domaine de la peinture, la *Divine Comédie* a également inspiré des gravures comme celles de Botticelli sur l'*Enfer* de Dante (1496) ou encore d'Alessandro Vellutello (1525).

Certains artistes ont entrepris de mettre en images la *Divine Comédie* elle-même et ont proposé une illustration complète des cent chants du poème. Le premier à accomplir pareil exercice pictural fut Alessandro Botticelli pour illustrer un exemplaire du manuscrit qui lui avait été commandé par Lorenzo di Pierfrancesco Médicis. L'influence du poème franchit les Alpes et William Blake proposa plus de cent dessins et aquarelles entre 1824 et 1827 afin d'illustrer la totalité du poème bien que la vision infernale connaisse toujours une place plus importante dans le cycle. Au

cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, en 1861, Gustave Doré proposa une série de gravures pour orner l'édition complète du poème. En 1950, suite à la demande émanant de la librairie d'état de Rome, Salvador Dali réalisa cent aquarelles pour les cent chants de la *Commedia*. Il convient également de citer l'édition de la *Divina Commedia* publiée par Rizzoli à Rome en 1972 illustrée en couleurs par Wolfango de même que les dessins de Raoul Perazzi.

D'autres artistes ont choisi au contraire de traduire en images des épisodes plus précis. Delacroix par exemple représentera Dante et Virgile conduits par Phlégyas. Mais ce sont principalement les épisodes de Paolo et Francesca da Rimini et du conte Ugolin qui connurent la plus grande fortune. On les retrouve tous deux sur la *Porte de l'Enfer* sculptée par Rodin à côté du *Penseur*, figure de Dante ou de l'artiste lui-même renforçant encore les rapports réciproques entre l'artiste et le poète. Au XIX^e siècle, le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) a réalisé une sculpture représentant Ugolin et ses fils, actuellement à Valenciennes. Bernard Buffet, quant à lui s'est concentré sur le royaume infernal (1976) et récemment Marco Rinaldi s'est intéressé à quelques vers seulement pour donner consistance à ses toiles d'abstraction.

On constate alors que si Dante s'est inspiré des arts figuratifs, la *Commedia* est devenue à son tour muse d'artistes de renom qui ont contribué à assurer la fortune du poète et de son œuvre, attestant ainsi de la perméabilité entre le domaine des lettres et celui des arts. Or, le rapprochement doit être poursuivi car si l'art donne une forme visible à la poésie, le poète devient lui aussi auteur d'un langage visible. L'Alighieri s'inspirerait donc non seulement des images visuelles dérivées des arts figuratifs mais également des techniques spécifiques à ces arts afin de donner une valeur exemplaire et didactique à la représentation sensible par l'intermédiaire de l'*ekphrasis*.

Le langage visible

À côté des techniques picturales auxquelles Dante recourt pour rendre visible l'invisible en son poème, la sculpture occupe une place centrale dans les chants X et XII du *Purgatoire*. Dans la corniche dédiée à l'expiation du péché d'orgueil, les exemples d'humilité et de superbe punie sont sculptés dans le marbre à l'instar de bas-reliefs. Or, c'est dans ces deux chants précisément que le poète va affronter le problème de la représentation. Cette corniche marque la rencontre du texte et de l'image, la représentation verbale devient visuelle et signe le triomphe de l'*ekphrasis*

comme le soulignent avec insistance les cinq occurrences du verbe *mostrare*, « montrer », associé au langage dès le *Convivio* : « *Le parole sono fatte per mostrare quello che non si sa*¹⁶. » :

*mostrava ancor lo duro pavimento
Mostrava come i figli si gittaro
Mostrava la ruina e 'l grande scempio
Mostrava come in rotta si fuggiro
mostrava il segno che li si discerne*¹⁷!

Le poète tente de retranscrire par les mots des images visuelles sculptées par le Dieu artisan. Le verbe « *mostrare* » réapparaît dans une signification semblable aux chants IV, XVII et XVIII du *Paradis* :

*Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c'ha men salita
però ti son mostrate in queste rote
mostrarsi dunque in cinque volte sette*¹⁸.

La première occurrence fait référence à l'image des bienheureux qui apparaissent à Dante dans des ciels différents en vue de figurer leur degré de béatitude. Béatrice rappelle alors la nécessité de s'adresser aux hommes par l'intermédiaire des choses sensibles afin que leur intellect soit en mesure de s'élever vers les réalités supra-sensibles. Le poète place son recours au monde des *visibilia* pour illuminer celui des *invisibilia* sous la légitimité et le patronage du modèle biblique.

La deuxième occurrence se trouve dans le discours de Cacciaguida qui précise à Dante que seuls les personnages de renom lui sont montrés en raison de leur exemplarité et de leur résonance dans l'esprit humain. De la même manière, le poète doit faire usage d'un langage dont les mots renvoient à des réalités qui résonnent dans l'esprit et la mémoire des hommes.

La troisième occurrence établit un rapport direct avec le chant XII du *Purgatoire*. Dans le ciel de Jupiter, les âmes des Justes se rassemblent pour former une phrase puis une lettre et finissent par dessiner la figure d'un aigle. Le texte devient image. Ces deux chants entremêlent d'ailleurs

16. « Les mots sont faits pour montrer ce que l'on ne sait. » (*Convivio* I, II, 7.)

17. « Montrait encore, ce dur pavement » (*Purgatoire* XII, v. 49) ; « Montrait comment les fils se jetèrent » (v. 52) ; « Montrait la ruine et le cruel massacre » (v. 55) ; « Montrait comment s'enfuirent en déroute » (v. 58) ; « montrant le signe que là on distingue » (v. 63).

18. « Ici ils l'apparurent, non point que cette sphère/leur fût assignée, mais pour montrer/le degré moins élevé de leur vie céleste » (*Paradis* IV, v. 37-39) ; « C'est pourquoi te sont montrées dans ces roues » (*Paradis* XVII, v. 136) ; « En cinq fois sept apparurent alors » (*Paradis* XVIII, v. 88).

terminologie picturale et textuelle associant à la peinture et à l'image les lettres et l'écriture. Après le langage visible du Dieu peintre du monde, le chant XVIII du *Paradis* prolonge cette imagerie. Dieu écrivain rend son écriture visible et même incarnée composée qu'elle est par les âmes des Justes. L'Alighieri, quant à lui, se livre à l'art de l'acrostiche. Au chant XII du *Purgatoire*, il forme le mot « *UOM* » et le substantif « *LUE* » au chant XIX du *Paradis*. À cette occasion, l'écriture se matérialise et devient visuelle. L'Alighieri semble se livrer à l'imitation des arts figuratifs dans un chant où il met en parallèle Guido Guinizelli et Guido Cavalcanti avec Cimabue et lui-même avec Giotto. Au chant XXIV du *Paradis*, la thématique picturale est relancée en rapport tout d'abord avec le langage :

*Però salta la penna e non lo scrivo;
ché l'immagine nostra a cotai pieghe,
non che 'l parlare è troppo color vivo*¹⁹.

Ici, la plume ne se compose plus des rayons solaires, elle n'est plus pinceau, mais instrument du poète. De même, l'« *immagine* » ne correspond plus à la réalisation picturale mais renvoie à l'imagination. Si la représentation infernale qui, en tant qu'œuvre picturale, est avant tout création de l'imagination, de la fantaisie du poète et du peintre, au *Paradis*, l'Alighieri fait état de l'impuissance du langage mais surtout de l'écriture dont les ressources sont insuffisantes à exprimer la divinité et la transcendance. L'art du poète, sur ce point, semble inférieur à celui du peintre qui, grâce à la technique du clair-obscur a le pouvoir de mettre en relief les plis les plus subtils et est capable de créer des contrastes saisissants. La peinture, au *Paradis*, est transcription du réel, elle donne à voir la vérité comme le suggère l'emploi du verbe *dipingere* non plus en relation avec la teinte des sentiments mais avec la vérité que les bienheureux voient peinte en Dieu :

*perché 'l viso hai quivi
dov'ogni cosa dipinta si vede*²⁰.

La peinture se fait consistante, elle n'est plus une teinte éphémère ni une image trompeuse mais devient réalité concrète, elle est créatrice. L'Alighieri imite « *l'artificio divino* » et re-crée un langage visible. Toutefois, au moment même où Dieu créateur est désigné par la métaphore du Dieu peintre de l'univers, tant Arachné la tisseuse que Nemrod le bâtisseur figurent au rang des exemples de superbe punie. Un dilemme semble s'instaurer et venir

19. « Ma plume donc saute ici sans l'écrire, / car l'imagination et le langage / ont des tons trop voyants pour ces nuances. » (*Paradis* XXIV, v. 25-27 [Bec].)

20. « [...] toi dont les yeux sont / là où toute chose peinte se voit » (*Paradis* XXIV, v. 41-42).

perturber ce rapport analogique entre l'art et la littérature. Les images de l'art se trouvent ainsi placées sous le signe de la dualité et invitent à nous interroger sur l'art complexe de l'imagerie dantesque.

L'art des images : modalités de lecture et d'interprétation des images

Fonction de l'image dans la Divine Comédie

La similitude s'avère être une parfaite médiatrice entre le monde visible et le monde invisible, elle correspond au besoin constant que l'homme a de se représenter l'abstraction en vue de la faire sienne, de s'appropriier et de comprendre une réalité abstraite et supra-sensible. En plus de sa fonction rhétorique, elle recouvre une dimension psychologique, psychique et profondément humaine pour devenir instrument du savoir humain. Si Dante dote ses images d'une forte charge visuelle, les similitudes constituent avant tout le moyen le plus adapté pour rendre visible l'invisible. À travers elles, le poète redécouvre et fait redécouvrir aux hommes les réalités du monde sensible comme autant de préfigurations du monde supra-sensible. La *Divine Comédie* tout entière se révèle alors sous les traits d'une immense similitude grâce à laquelle les réalités immatérielles peuvent être manifestées aux hommes.

Cette dimension de la similitude est contenue et exploitée par les Saintes Écritures. Son usage se voit autorisé et justifié par le fait que Dieu lui-même parle en paraboles. L'emploi des similitudes se trouve donc légitimé par la Bible et ses commentateurs, mais également par le fait que les prophètes et apôtres prêtent mains et pieds à Dieu en vue de le doter d'une apparence humaine, de le figurer à l'image des hommes qui sont ainsi plus enclins à lui prêter existence. Béatrice rappelle d'ailleurs à Dante la nécessité de s'adresser aux hommes par l'intermédiaire des choses sensibles afin d'être en mesure d'élever leur intellect vers les réalités supra-sensibles, justifiant ainsi le fait que les âmes bienheureuses lui apparaissent dans différents ciels seulement par similitude, afin de refléter leur degré plus ou moins grand de béatitude :

*Qui si mostrarò, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c'ha men salita.
Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
Per questo la Scrittura condescende*

*a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio e altro intende;
e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano*²¹.

Dans ces vers, Dante justifie le secours des images sensibles pour soutenir sa vision supra-sensible, le recours à des analogies, au langage figuré et imagé qu'il modèle sur le langage biblique. La similitude constitue un outil indispensable à la connaissance humaine qui, ayant pour origine les sens, ne parvient à s'élever vers le monde intelligible que par le truchement des images du monde sensible. Le principe de similitude semble s'appliquer à la *Comédie* tout entière et semble s'imposer naturellement au poète. Les êtres étant créés « *imago et similitudinem Dei*²² », il existe un rapport analogique qui confère une signification propre à chacune des relations qui peuvent s'instaurer entre la créature et son Créateur.

Dans cette perspective, le monde eschatologique se reflète dans le monde terrestre. L'univers renferme l'ombre de Dieu comme le soutient Dante lui-même dans la *Monarchia* de même que dans la *Divine Comédie* :

*De intentione Dei est ut omne causatum in tantum divinam similitudinem representet in quantum propria natura recipere potest. Propter quod dictum est: «Faciamus hominem ad ymaginem et similitudinem nostram»; quod licet «ad ymaginem» de rebus inferioribus ab homine dici non possit; «ad similitudinem» tamen de qualibet dici potest, cum totum universum nichil aliud sit quam vestigium quoddam divine bonitatis*²³.

*Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante*²⁴

La similitude se fonde donc sur le principe d'analogie qui met en parallèle le rapport de ressemblance entre les hommes faits à l'image de Dieu

21. « Ici ils t'apparurent, non point que cette sphère/leur fût assignée, mais pour montrer/le degré moins élevé de leur vie céleste./Ainsi convient-il de parler à votre esprit,/qui des seuls objets sensibles apprend/ce qui ensuite rend digne d'intellect./De ce fait l'Écriture condescend/à votre faculté, quand pieds et mains/à Dieu elle attribue, et autre chose entend;/et quand Sainte Église sous humaine figure/ Gabriel et Michel vous représente,/et cet autre qui Tobie guérit. » (*Paradis IV*, v. 37-48.)

22. « Dieu dit : "Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance" » (*Genèse*, I, 26) et « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa. » (27).

23. « Il est dans l'intention de Dieu que toute chose créée manifeste une ressemblance divine dans la mesure où sa propre nature peut la recevoir. C'est pourquoi il a été dit : – Faisons l'homme à notre image et ressemblance –; et quoiqu'on ne puisse utiliser l'expression "à notre image" pour les créatures inférieures à l'homme, on peut toutefois utiliser l'expression "à notre ressemblance" pour toute chose, car l'univers entier n'est qu'une trace de la bonté divine. » (*Monarchia*, I, VIII, 2 [Bec].)

24. « Toutes les choses/ ont un ordre entre elles, et c'est cette forme/qui l'univers à Dieu fait ressemblant » (*Paradis I*, v. 103-105).

et le monde terrestre fait à l'image du monde céleste, et ceci d'autant plus que le livre du monde a été créé par Dieu au même titre que les Saintes Écritures pour l'enseignement et le salut de l'humanité. Dieu a donc livré aux hommes deux moyens d'accéder à la révélation, par la création visible d'une part, et par l'Écriture d'autre part, qui entretiennent toutes deux des liens tout puissants qui préfigurent les rapports étroits qui relient le texte à l'image. La divinité est figurée dans les choses du monde, l'univers se reflète en son Créateur. Imitant le modèle divin, Dante traduit la réalité transcendante en images littéraires dotées d'une forte charge visuelle afin de rester fidèle à la réalité et de se faire comprendre.

Il apparaît ainsi que sous leur simplicité apparente de peintures du réel et d'auxiliaires de concept, les similitudes laissent entrevoir leur complexité qui dérive de leurs associations multiples. Plus que de « *picciole liriche perfettissime* » comme les qualifiait Benedetto Croce²⁵, les similitudes permettent de multiplier les points de comparaison. En effet, l'Alighieri emploie la similitude et non la comparaison par exemple, en vue de mettre en lumière non pas un ou deux points de contact mais de prolonger le rapprochement premier jusqu'à englober toutes les associations possibles, la totalité des connotations et de la symbolique du comparant. La similitude élargit ainsi la mise en parallèle initiale et se dilate dans le chant tout entier qui vient enrichir les liaisons liminaires de relations ultérieures. Elle finit même par dépasser les limites assignées au chant dans lequel elle apparaît et trouve des échos et des résonances qui viennent parfaire et compléter sa signification ainsi que ses implications premières. La similitude permet alors d'accéder à une révélation progressive de la réalité à la fois de la matière et de la manière de la *Divine Comédie*. Elle renferme un pressentiment de vérité, une illumination et contribue à renouveler le langage en privilégiant une langue nouvelle, inspirée.

Les similitudes invitent à une lecture nouvelle de la *Commedia* à travers ses reprises signifiantes et ses rapports d'images. Dante exploite ainsi toutes les possibilités offertes non pas tant par la similitude elle-même mais plutôt par les réseaux de similitudes dans lesquels réside l'unité de son œuvre. Chaque image s'accomplit dans la succession de ses reprises qui viennent parfaire sa signification et ses implications premières donnant lieu à une révélation progressive de la réalité qui conduit de la figure à sa réalisation. Construites sur le principe de l'écriture divine, elles se font préfiguration des vérités de l'au-delà. Les images sont donc à lire dans l'enchâssement de leurs reprises et au fil de leur réalisation progressive qui conduit du

25. « [...] de petites lyriques d'une grande perfection » (B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 144).

fleuve Empyrée à la rose mystique selon le principe de conquête graduelle de la vérité qui porte la figure à sa réalisation tout en éclairant de manière rétrospective sa première attestation.

Lire et interpréter une image

Robert Ernst Curtius observe fort justement que les reprises d'une même image constituent un système de points qui, une fois reliés entre eux par des lignes forment une figure, des figures qui reliées les unes aux autres finissent par former un tout homogène²⁶. Or, les lignes imagières de la *Commedia* s'organisent autour de trois axes. Certaines images n'apparaissent qu'au sein d'une seule et même *cantica*. C'est le cas par exemple du phénomène de l'éboulis rocheux qui ponctue divers endroits du royaume infernal et que l'on retrouve mentionné aux chants V, XII, XXIII et XXIV de l'*Enfer*. D'autres au contraire, sillonnent plusieurs *cantico* et marquent de leur présence l'*Enfer* et le *Purgatoire*, l'*Enfer* et le *Paradis*, le *Purgatoire* et le *Paradis* ou encore l'*Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis*. C'est le cas des quatre similitudes de la grue qui marquent de leur présence les chants V de l'*Enfer*, XXIV et XXVI du *Purgatoire* et XVIII du *Paradis*. D'autres enfin révèlent des lignes de force thématiques qui marquent profondément les chants symétriques de plusieurs *cantico*, les chants I de l'*Enfer* et du *Purgatoire* ou de l'*Enfer* et du *Paradis* ou du *Paradis* et du *Purgatoire*, ou créent une ligne parfaite qui relie les chants symétriques des trois *cantico*. C'est le cas fort bien connu des chants VI qui traitent tous de matière politique : l'*Enfer* décrivant les fureurs civiles de Florence, le *Purgatoire*, l'abandon de l'Italie au désordre et le *Paradis*, le miracle de l'Empire²⁷. Ces trois tendances qui peuvent être résumées de manière géométrique par les figures de la ligne droite, de la diagonale et de la verticale correspondent aux trois modes de penser définis par saint Thomas dans la *Somme théologique* qui, reprenant le traité des *Noms Divins* de Denys l'Aréopagite, désigne les trois modes de contemplation en recourant aux appellations de *motum rectum*, *obliquum* et *circularem*.

26. « On peut établir un système de points, qu'on peut relier par des lignes – et cela nous donne des figures. Si l'on considère maintenant ces figures et qu'on les relie les unes aux autres, on obtient alors un tout homogène. » (E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 472.)

27. « [...] le chant VI [du *Paradis*] y retrace le miracle de l'Empire comme le chant VI du *Purgatoire* avait annoncé l'abandon de l'Italie au désordre et le chant VI de l'*Enfer* les fureurs civiles de Florence. L'homologie se double ici d'une progression dans l'espace. Le théâtre de l'histoire s'élargit en trois mouvements d'un lyrisme de plus en plus soutenu; l'*Enfer* est pour Florence, le *Purgatoire*, en partie contemporain à l'entreprise de Henri VII, porte sur la scène l'Italie (non sans un accompagnement européen), le *Paradis* accueille, avec de plus amples perspectives, sur le monde terrestre, le vol triomphal de l'Aigle de Rome » (P. Renucci, *Dante*, Paris, Hatier, 1958, p. 119).

Une telle méthode, bien qu'originale dans la mesure où elle repose sur un parallèle avec les trois modes de penser présentés par saint Thomas, connaît cependant des précurseurs dont les travaux ont obtenu une vaste adhésion. En effet, certains critiques se sont efforcés de proposer une lecture unitaire de la *Comédie*. Qu'il suffise de rappeler Paul Renucci, Emilio Pasquini, Robert Hollander mais surtout Charles Singleton et Erich Auerbach qui ont proposé que ce soit selon une approche figurale ou rétrospective, une lecture graduelle de l'œuvre à partir de reprises significatives.

Dans la conception présente, les reprises d'une même image indiquent le mode de lecture qui lui est propre. En outre, ses rapports avec d'autres images font appel à des modalités de lecture différentes qui permettent d'atteindre le sens unitaire de l'œuvre. Les images de la *Divine Comédie* devraient donc être lues et interprétées non pas à la lumière des arts figuratifs mais de l'exégèse biblique et des trois modes de contemplation définis par saint Thomas. Les images visuelles du poème témoigneraient donc de son inspiration figurale et non figurative reflétant la nature de la vision dantesque qui se réalise au fur et à mesure de l'avancée du pèlerin vers la vérité suprême.

La conception artistique : lecture des chants XXVI

Dante conférerait donc aux images et à leurs ramifications la clé de lecture de son œuvre. Or, si l'art est perçu de manière tantôt positive et tantôt négative, la solution d'un pareil dilemme semble résider dans la concordance verticale que le poète tisse entre les chants XXVI des trois cantiques. En *Enfer*, Dante rencontre Ulysse, «*scelerum inventor*» du cheval de Troie, qui conduisit à l'assaut et à la perte de la cité. Ici l'art se fait artifice, il altère le réel et devient simulacre. L'art trompeur anime également la langue perverse des mauvais conseillers :

*Piangevise entro l'arte per che, morta,
Deïdamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta*²⁸.

À force de propos perfides, Ulysse sut tout autant convaincre Achille de reprendre le chemin de la guerre que dérober la statue de Pallas à laquelle était associé le salut de Troie. L'art renvoie à l'artifice du discours, il est source de pleurs, de douleur et de peine. Art et langage sont communément placés sous le signe du péché.

28. « Ils pleurent l'art par lequel, quoique morte, / Déidamie regrette encore Achille; / et ils expient le vol du Palladium. » (*Enfer* XXVI, v. 61-63 [Bec].)

Le Purgatoire réaffirme leur parenté dans la périphrase qui présente Arnaut Daniel sous les traits du « meilleur forgeron du parler maternel » (v. 117). Ici les artisans ne fabriquent nul simulacre pour prendre d'assaut une cité, mais sont forgerons de leur langue. La poésie semble constituer le sommet de l'art et être source de gloire. Toutefois, le seul fait que les poètes peuplent le Purgatoire et non le Paradis, suffit à mettre en garde contre la juste portée à accorder à de telles louanges. En effet, si la poésie et l'art du style sont les indices de la renommée véritable, il convient cependant de se méfier de l'art poétique qui, lui aussi, peut être trompeur et conduire à la perte. La chanson doctrinale de Guido Guinizelli, *Al cor gentil rem-païra sempre amore*, contenait, elle aussi, une création semblable au cheval de Troie. En effet, à force de tournures poétiques et de métaphores, il en venait à comparer sa dame à Dieu et lui-même à son ange fidèle en vue de recevoir une récompense bienheureuse. Il se voit alors contraint d'expier son forfait luxurieux de nature littéraire pour avoir, par ruse poétique, fait usage de l'art et tiré profit de ses formules et des ressources du langage en vue de cacher un amour tout sensuel sous les traits d'une dame ange qui n'était que métaphore.

L'art poétique peut donc lui aussi dissimuler l'artifice. Le *Paradis* poursuit l'association de l'art et du langage sous une note négative. Avec Adam, le langage est placé sous le signe du péché et de la caducité et avec le souvenir de Nemrod et de son ouvrage inachevable, l'art reflète l'orgueil humain. Or, dans ce même chant, Dante présente la création divine comme œuvre de bonté et d'amour du Créateur qui souhaite faire partager son monde à ses créatures. Création du monde et de l'homme sont d'ailleurs mises sur un même plan :

*l'essere del mondo e l'esser mio*²⁹.

Dans ces chants symétriques, le poète oppose l'art trompeur des hommes à la création bonne et charitable de Dieu. L'art humain proposerait donc une reproduction viciée du réel tandis que l'art divin est placé sous le signe de la bonté et de la vérité.

Dans les chants XXVI de l'*Enfer* et du *Purgatoire*, le poète donne à voir la nature de l'art humain si éloignée de l'essence de l'art divin. En effet, en *Enfer*, l'Alighieri évoque l'art de manière explicite, il emploie le substantif *arte* qui n'apparaît pas au *Paradis* mais est suggéré comme en filigrane dans le souvenir de la création. Or, l'absence du terme au sein de la troisième *cantica* semble être significative étant donné la couleur

29. « [...] l'être du monde et mon être même » (*Paradis* XXVI, v. 58).

négative que le poète lui confère dans les deux premiers royaumes. L'art est celui des hommes alors que la création est le fait de Dieu. Il est en relation directe avec la fraude et la ruse des mauvais conseillers. L'art désigne l'habileté astucieuse d'Ulysse qui par ruse et stratagème se présenta en habits de femme à la cour de Lycomède et découvrit en la reproduisant, la manœuvre de Thétis qui, sous une vêtue féminine, avait caché son fils Achille afin de l'éloigner de la guerre de Troie. En outre, l'art de la ruse investit également le premier péché imputé à Ulysse, *scelerum inventor*³⁰ du cheval de Troie, qui conduisit à la prise et à la perte de la cité. L'art se fait artifice au service de la fraude, il altère le réel et tire profit des apparences. Il sert de leurre et dissimule un piège véritable pour les esprits qui se laissent abuser. Sous les traits d'une œuvre salubre et de noble présent, les Grecs ont été en mesure d'introduire la destruction et la mort au sein même de la cité troyenne.

Au *Purgatoire*, le poète opère cependant un changement de perspective et semble délester l'art de ses connotations négatives. En effet, il insiste sur le fait que l'art et la raison doivent être écoutés en vue de former un jugement et d'assurer le bien-fondé de la renommée :

*prima ch'arte o ragon per lor s'ascolti*³¹.

L'art est facteur de vérité. Ce chant met d'ailleurs à l'honneur l'art poétique. Cet art semble être le plus proche de la création divine, le poète étant comparé au forgeron, son œuvre est semblable au travail des métaux et s'apparente à l'art de la forge. Toutefois, malgré ce rapprochement, l'art poétique lui-même peut dissimuler l'artifice et servir la ruse comme l'illustre fort bien l'épisode de Francesca da Rimini. En outre, la dimension négative de la production artistique réapparaît de manière semblable au chant infernal. En effet, la vache en bois succède au cheval de Troie. La vache à l'intérieur de laquelle s'introduisit Pasiphaé montre une fois encore que l'art des hommes est pervers, il est utilisé à des fins dévoyées et contre nature, il vise à séduire et à réaliser des pulsions bestiales, à tromper ses semblables et va jusqu'à leurrer l'instinct des bêtes³². Les artisans et les commanditaires de leurs œuvres sont durement semoncés.

Cette concordance liminaire met en évidence la différence profonde qui sépare et distingue l'art trompeur des hommes de la création bonne et

30. Virgile, *Enéide*, II, 164.

31. « [...] avant même d'écouter art ou raison » (*Purgatoire* XXVI, v. 123).

32. À côté du cheval de Troie, le *Purgatoire* présente l'œuvre de Dédale, non point le labyrinthe, mais la vache de bois qu'il sculpta à la demande de Pasiphaé afin qu'elle puisse gruger le taureau blanc et s'accoupler avec lui.

charitable de Dieu. Elle se voit enrichie par une thématique affine : celle de la vêtue. En *Enfer*, Dante introduit le verbe *fasciare* afin de décrire l'enveloppe ignée qui entoure les pécheurs :

*catun si fascia di quel ch'elli è inceso*³³.

Les flammes constituent la vêtue du châtement, elles font office d'enveloppe qui recouvre les pécheurs tout en dissimulant leur apparence :

*ché nessuna mostra 'l furto,
e ogne fiamma un peccatore invola*³⁴.

Le poète préserve ainsi une certaine continuité avec la bolge précédente qui renfermait les voleurs dont le souvenir marquait déjà l'ouverture du chant³⁵. Les mauvais conseillers qui jouèrent sur les apparences du discours sont privés de leur propre apparence réduits qu'ils sont à des traits identiques dans la matière ignée. Les flammes punitives dérobent les pécheurs et absorbent leur identité terrestre. Le péché et son auteur sont plongés dans l'oubli.

Au *Paradis*, le poète reprend avec insistance la thématique vestimentaire évoquée tout d'abord en relation avec l'œil recouvert de ses différentes tuniques, autant de cottes de maille qui le préservent de l'assaut des flèches d'Amour (v. 72). La vêtue est protectrice. Les vêtements sont reliés à l'imagerie militaire. Cette perspective semble s'étendre aux autres occurrences que renferme ce chant et se retrouve, semble-t-il, dans le portrait d'Adam qui apparaît sous les traits d'un animal couvert :

*Talvolta un animal coverto broglia,
sì che l'affetto conven che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;
e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coverta
quant'ella a compiacermi venia gaia*³⁶.

33. « [...] chacun se vêt de ce qui l'embrase » (*Enfer* XXVI, v. 48).

34. « [...] car nulle ne montre son butin, / mais chaque flamme un pécheur dérobe » (*Enfer* XXVI, v. 41-42).

35. Pour cette mise en parallèle, voir R. Fasani, *Il canto di Ulisse*, dans *Le parole che si chiamano. I metodi dell'officina dantesca*, Ravenne, Longo, 1994, p. 165 et p. 170 où il insiste sur le fait que les termes « furto » et « invola » : « vengono a legare i ladri ai consiglieri fraudolenti: gli uni, condannati o a incenerirsi o a mutarsi in forme non umane, e quindi a perdere il proprio corpo; gli altri, che il corpo l'hanno perduto interamente, ma non per questo sono diventati dei puri spiriti, in quanto le fiamme ripetono l'ardore che li spingeva alla frode » : « relie les voleurs aux mauvais conseillers : les uns, condamnés à se transformer en cendres ou à se changer en formes inhumaines, et donc à perdre leur propre corps ; les autres, ont déjà entièrement perdu leur corps, mais ne sont pas pour autant devenus de purs esprits, les flammes répétant l'ardeur qui les poussait à la fraude ».

36. « Tel, caparaçonné, un animal/s'agite au point que son envie affleure/sous la housse épousant tous ses frissons ;/ pareillement la première des âmes/à travers son fourreau faisait paraître/ son allégresse à venir me complaire. » (*Paradis* XXVI, v. 97-102 [Bec].)

Adam apparaît sous les traits d'un animal semblable à un cheval revêtu d'un caparaçon, à un cheval de bataille doté de sa cuirasse. L'imagerie vestimentaire est là encore associée à la thématique guerrière. Toutefois, à la différence des bêtes qui s'en venaient recouvrir et celer la nature humaine dans les chants symétriques de l'*Enfer* et du *Purgatoire*, la couverture qui habille le cheval adamique est tout en transparence. Cette vêtue laisse poindre les affections, elle traduit fidèlement les mouvements de l'âme.

Le rapprochement avec les deux autres chants symétriques permet de constater que si la vêtue dissimule les hommes et s'apparente à la ruse, le cheval de Troie, tout comme la vache de bois, constituent une seconde peau que revêtent tant Ulysse que Pasiphaé, une enveloppe qui révèle leur nature véritable : qu'elle soit faite de ruse ou d'instincts bestiaux. De la même manière, la couverture transparente indique la nature véritable d'Adam. Si son âme apparaît à l'intérieur d'une enveloppe, à la différence d'Ulysse et de Pasiphaé, Adam n'est point entré dans un animal ; c'est au contraire l'animal qui est entré en lui. Le terme animal devant être considéré dans ses rapports avec *anima* qui renvoie au souffle vital insufflé par Dieu lors de la création. Adam apparaît par anticipation revêtu de la double étole que les bienheureux endosseront à l'heure du jugement universel. Cette interprétation semble d'ailleurs être suggérée par l'ultime image de la vêtue qui dépeint Adam enveloppé d'allégresse :

*onde vien la letizia che mi fascia*³⁷.

Une telle vêtue contraste fortement avec l'habit de feu des mauvais conseillers. Cette concordance apporte d'ailleurs une réponse à d'autres épisodes du poème auxquels elle est étroitement reliée. L'épisode infernal d'Ulysse, dont le vol est qualifié de « *folle* », renvoie à l'entreprise « *folle* » d'Arachné qui figure parmi les exemples de superbe punie au chant XII du *Purgatoire*. De même, l'« *ovra inconsummabile* » de Nemrod rappelle son « *gran lavoro* » gravé sur la roche purgatoriale. Enfin, à travers le carcan animal de Pasiphaé apparaît Dédale, son concepteur, auteur du labyrinthe dont l'art subterfuge causa la perte de son fils Icare. L'artiste est mis en accusation, il subit le revers de son art à l'instar de Périllos qui, le premier, essaya son œuvre de supplice.

L'art imagier de la *Divine Comédie* se profile alors. Il apparaît que la lecture d'une image isolée ne peut suffire à accéder à sa signification véritable. Ce n'est que lorsqu'elle est replacée dans le contexte plus général de son chant, qu'elle dévoile peu à peu ses implications. Mais ce n'est

37. « [...] d'où vient l'allégresse qui m'enrobe » (*Paradis* XXVI, v. 135).

qu'interprétée à la lumière de ses rapports avec ses reprises ultérieures que l'image première révèle sa signification profonde, que la figure se réalise pleinement.

Au gré des rapports d'images, il est manifeste que l'Alighieri s'inspire non pas de l'art des hommes qu'il dénonce mais de l'art divin qu'il célèbre. Dans la *Commedia*, Dieu est tour à tour créateur, forgeron, architecte, artisan du monde, peintre, auteur et horticulteur. Dante se prévaut ainsi très largement du *topos* du *Deus artifex*, il modèle son art sur l'art divin et élargit le rapport de similitude des hommes créés «*imago et similitudo Dei*», à sa propre création, image de la création divine. La *Divine Comédie* est une similitude ininterrompue dans laquelle le poète ne cesse de réitérer le rapport de ressemblance qui unit son œuvre à la Bible et son art poétique à la création du Dieu artisan du monde et de l'humaine créature.

Au terme de cette analyse, la fortune de la *Divine Comédie* apparaît associée à «la vision incarnée de ses images» pour reprendre une expression de Singleton. Dante offre une scène privilégiée à l'image et crée un vaste répertoire de l'imagerie collective dans lequel il offre à chacune de ses images une vie nouvelle dans des associations inédites et novatrices auxquelles il confie le sens profond de son œuvre.

Toutefois, de telles images s'adressent aux lecteurs «spirituels» qui, à l'inverse des lecteurs «naturels», dépassent l'aspect purement visuel de la scène et sont en mesure de lire les choses comme des signes. Les images servant non pas à peindre les réalités terrestres mais à préfigurer les réalités célestes, le modèle imagier de Dante ne réside point dans les arts figuratifs mais dans la Bible dont il se fait émule. Le poète rivalise avec sa source d'inspiration et institue un rapport de dérivation, de filiation entre le modèle et son imitation. Pour Dante, toute forme de représentation humaine, textuelle ou imagière qu'elle soit, est synonyme d'erreur et donne naissance «*al falso imaginar*» (*Paradis* I, 89), à de fausses rêveries. L'art humain est trompeur et enfante «*sozz[e] immagin[i] di froda*³⁸» semblables à Géryon. Seul l'art divin reflète l'essence des choses et est œuvre de vérité. L'art de Dante se fait donc «*imago et similitudo Dei*», il reproduit et re-crée le modèle divin et, unissant le texte à l'image, donne à voir «*[del] vero umbriferi prefazi*³⁹».

38. «[...] hideuses images de fraude» (*Enfer* XVII, v. 7).

39. «[...] ne sont qu'une ombre du vrai qu'ils annoncent» (*Paradis* XXX, v. 78 [Bec]).